

# LOS LIBROS

---

## Al paso

de Octavio Paz

por Guillermo Sberidan

---

• Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1992.

*Al paso* recopila una cuarentena de breves ensayos de Octavio Paz escritos a lo largo de la última década, y una traducción de "Tres poemas de la dinastía T'ang" que se emparenta con sus proliferas especulaciones sobre la traducción poética. Precedidos de una advertencia, los ensayos se reparten en "Letras", "Teatro de las miradas" (sobre artes plásticas) y "Al paso", escritos de circunstancia sobre materias varias. El libro es hermano menor de *Convergencias*, que reúne ensayos eminentemente literarios, de mayor aliento, publicado también por Seix-Barral, en 1991: tiene con *Convergencias* la fraternidad del rigor, la originalidad y la sabiduría de Paz, y su *minoría* en relación con éste no es otra que la del tono rápido y preciso de un crítico que pasea y se deja distraer, que escribe una prosa de asueto, que ojea más que mira. En repuesta a un estímulo inmediato, Octavio Paz abre en *Al paso* pequeñas y nutridas veredas de inteligencia que cruzan el largo camino de su pensamiento, o que, desprendidas de él, encuentran pequeños, íntimos claros en el bosque de su curiosidad, propicios al solaz de la memoria, la apostilla erudita, la agudeza de la conjetura. El libro, como antes *Corriente alterna* o *Sombras de obras*, se arma de discursos o andanzas hemerográficas; es la cosecha

de ese *leit-motiv* que le es tan propio: los días que dan *vuelta*, únicos e irrepetibles (recordemos que *bemeros* significa eso: el día), y que se quedan o pasan sembrando desde el arrebato de la memoria, el eco azaroso de una voz literaria o el reflejo de una obra plástica, hasta el sostenido calendario de sus ejercicios de precisión o el desglose de su marginalia. *Al paso*, dice Paz en su "Advertencia", reúne temas "ojeados al pasar sobre lo que pasa y que, a veces, no pasa: se queda"; recopilación no de juicios, sino de impresiones parciales, dictadas "por la simpatía", escritas "como espontáneas respuestas a este o aquel estímulo. Periodismo literario, es decir, periodismo *au ralenti*."

La primera parte del libro está formada por disquisiciones literarias: conversaciones postergadas o retomadas del poeta con otros poetas o consigo mismo (como la hermosa página "El lirio y el clavel"); otras responden a estímulos fortuitos, hallazgos u olvidos ("Restos de *Ulises*: Villaurrutia y Pellicer"); y otras más a las circunstancias de la amistad ("Laude: Julio Cortázar"). Casi todos los ensayos tienen en común el haber sido escritos a la sombra de la amistad vital o literaria y con el impulso de la *simpatía*, que es actitud clave del trabajo crítico de Paz, factor integral de su visión analógica del mundo y, desde luego, en otro nivel, genitor de su poética.

*Al paso* es también una no por vicaria menos sabrosa forma de la autobiografía. Paz redacta sus ideas, recuerdos, impresiones respecto de lecturas, amistades y circunstancias y, al hacerlo, traza el mapa intelectual y emocional de su propio pasar. Aquí y allá, a lo largo de estas páginas, la prosa sólida y ligera de Paz (esa prosa que aparenta ir pensando sobre la marcha de su redacción) une en una sola, suave línea las paralelas de la crítica y la memoria. De un tiempo para acá (como en el discurso de recepción del premio Nobel), el poeta abre con mayor frecuencia las esclusas de su activísima memoria para dejar correr el agua brillante de una evocación siempre filtrada por la crítica. No es extraño que

el primer paso de *Al paso*, "El lirio y el clavel", una disquisición sobre una copla popular española, arranque desde, y conduzca hacia, sus lecturas poéticas de infancia. Paz ha llegado, parecería, a un momento en el que su experiencia de poeta y de lector de poesía se alimenta de su memoria, y en el que su memoria es ya, a la vez, herencia necesaria para sus lectores. No es infrecuente en este libro que se acicatee una añeja expectativa de sus lectores: la de tener algún día unas cabales memorias que nos permitan recorrer, en la escritura de Paz, la longitud de un siglo en cuya balanza nos urge equilibrar las onzas argumentales de su obra y de su vida.

La presencia de la memoria hace del libro a la vez una práctica de elevada crítica y una acogedora autobiografía intelectual. *Al paso* traza un relevante mapa de sus intereses y aporta datos pertinentes a la genealogía de su intelecto. Convoa, desde la simpatía y hacia ella, a amigos ausentes que merodean por las páginas (Mistral, Alberti, Cernuda, Caillois): voces de sombra, minuciosos retratos de palabras que viven y sonríen, discuten y conversan sobre sí mismos y sobre sus propias letras. O bien invita a viejos amigos de papel, como D.H. Lawrence, a retomar en un nuevo ensayo la conversación sostenida desde hace más de cincuenta años y a aportar, de paso, información relevante sobre la formación literaria y emocional del joven Paz. Si Borges propuso alguna vez que, más que el libro, lo que cuenta en la crítica es su recuerdo, Paz consigue ambas cosas en el talento de una.

Su escritura crítica, en la que el acto de pensar sobre hechos literarios objetivos y concretos surge desde la subjetividad y regresa a ella, es una consecuencia necesaria y pertinente de su protagonismo intelectual e histórico, tanto como de sus convicciones sobre el ejercicio de la crítica. Ajeno a las jergas universitarias ("la gran infección verbal de nuestra época"), constante discípulo de Baudelaire, Paz simpatiza con la idea de la crítica que "para ser justa, es decir, para tener una razón de ser, debe ser parcial,

apasionada, política" (*L'Art romantique*). Como en su trabajo sobre Villaurrutia, el vuelo de su prosa crítica no lo realza a él, sino a su objeto, un objeto que, en la medida que se integra al crítico, se integra también a nosotros y deviene mayor objeto de nuestro propio interés en tanto que somos, a fin de cuentas, sus contemporáneos. Esta íntima historia de sus lecturas, para un hombre tan atareado con la teoría misma de la lectura —recuérdense las páginas febriles y astrales de *Las trampas de la fe*, o los razonamientos de *Poesía y fin de siglo*— es fiel a la razón de ser baudelaireana: el objeto de la crítica es poner apasionadamente en relación unas obras con otras (y unas artes con otras), frente a un lector al que hay que contradecir y convencer —politizar—, en pos de una *comunión*. Si su poesía y sus lecturas (y sus amistades) son emprendidas con el claro propósito de hallar la revelación del "hombre escondido que es cada hombre", sólo es natural que como crítico nos conduzca por la misma ruta. Contra las jergas, las mistificaciones científicas y las sociologías, la crítica de Paz tiene la ambición que él mismo detecta en la poesía de Eliot (en una "Mínima evocación" que recoge este libro): fusionar "el yo subjetivo y el nosotros histórico".

La bitácora de lecturas tiene en los episodios de literatura en lengua española especial relevancia. De Lawrence y Eliot llega a Enrique Munguía, primer traductor al español del anglicano, y propone el rescate de un "contemporáneo" circunstancial que suelen olvidar hasta los profesionales en reprochar olvidos. Lo importante es que, a diferencia de aquellos, en Paz la propuesta viene acompañada de las razones para recordar. Una relectura de Gabriela Mistral lo lleva a hablar de Reyes y de López Velarde (ante quien parecen apremiarse sus reparos: hoy juzga que buscó una "originalidad à outrance"). Paseos por autores y libros ante los que enuncia, en febriles apartes, compactas teorías poéticas: "en ciertos momentos privilegiados... el verso adquiere una densidad que lo lleva a no dispararse en el aire, sino a caer... para enterrarse y fructificar. Es la ley de la gravedad espiritual de la poesía." El preciso retrato de Rafael Alberti es a la vez un conmovedor recorrido por las dones de la simpatía, una grave reflexión sobre los estragos de la

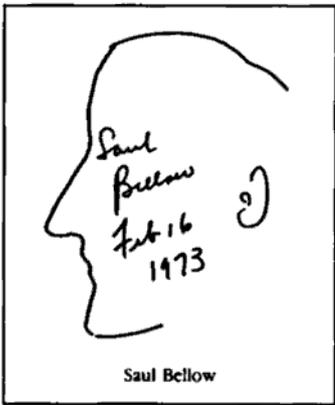
aviesada política, un aguafuerte de la década de los treinta y un drama que culmina en el afecto recuperado. Muchos de los ensayos son visitas al álbum de la familia literaria, en pos de dudas y certidumbres que requieren de una nueva iluminación. Ante Cernuda, Paz reconoce que un poeta no cesa de hacerse la misma pregunta y que su única forma de responderla es no redimiendo al mundo, ni cambiándolo, sino transfigurándolo; a Usigli lo evoca "penetrante y fantasioso, agudo y disparatado... un actor y un hombre sin máscara, casi transparente y sin defensa"; María Zambrano cruza "con cierta elegancia", hablando "como si estuviera en el bar de un club"; Alejandro Rossi, "moralista de la estirpe de Montaigne", fija la insólita cotidianidad del mundo a fuerza de dejarse distraer. Lo mismo sucede con el ala extranjera de esa cofradía: Georges Schehadé —de quien traduce, de pasada, "Tres poemas"— escribe "molinos de viento que muelen no grano sino palabras"; una disquisición sobre Caillois brota de un retrato alejandrino: "hombre directo, robusto y de rostro encendido, con algo de manzano y algo de bovino". Paz recorre pasados y presentes verbales en los que las palabras adquieren, de pronto, nombre propio, y en el que los nombres, de pronto, se convierten en espejos: en el manojito de páginas sobre Claude Roy, Paz hace que el retrato del amigo y el poeta francés refleje una intensa descripción del quehacer poético mismo y, por tanto, de todos los poetas.

Al "Teatro de miradas" de Paz acuden varios ensayos sobre arte y sobre su extensa vocación de observador. Entre una visita memoriosa al París de los sesentas aparece el arte de Rodolfo Bresdin, cuyos cuadros se convierten en poemas en prosa, como sucedió con los de Richard Dadd en *El mono gramático*. Un ensayo sobre Edvard Munch alumbra minuciosamente la compleja ruta del oscuro noruego y su método de autodisección pictórica. El hondo respeto por el ser y el hacer del artista, se trueca, en "Ímagenes de la fe" —el ensayo sobre fotografías de iglesias mexicanas que alguna vez decoró un número de *Vuelta*—, en la reiterada y conmovida sorpresa ante el alma sincrética del arte popular mexicano o ante la nuevamente fresca singularidad de Hermenegildo Bustos. Un nuevo, renovado ensayo sobre Juan Soriano ("muchacho de mil años, viejo de

veinte") recorre una Guadalajara heráldica, recordada e imaginada, se desvía hacia la vida cultural mexicana de los sesentas, repasa polémicas, explica actitudes (como la de Reyes) y termina por montar una intrigante puesta en escena de nuestra reciente modernidad intelectual. Autobiografía de bolsillo, recuento de una vida vivida para la amistad, en este caso, la de Soriano, pero que igual se abre hacia la simpatía espacial de la arquitectura de Teodoro González de León, los collages lúdicos e insólitos de Marie José Paz o el cine total de Buñuel.

*Al paso* termina con una serie de notas sobre circunstancias diversas y adversas: el Marqués de Sade ("el peligro de ciertos libros no está en ellos mismos, sino en las pasiones de sus lectores"); las relaciones de Gide con el comunismo; las personalidades "complejas y pasionales" de Tina Modotti y Frida Kahlo y el equívoco moral de las almas sentimentales que las unen en "el mismo santoral político"; la literatura "de lengua española en y ante los Estados Unidos"; los números mágicos que, a partir de una lectura de Eulalio Ferrer, rigen las cosmovisiones; un comentario sobre biografías históricas mexicanas, discursos.

Ensayos íntimos, vetas de sabiduría, evocaciones, inesperados aforismos, teorías reconcentradas, *Al paso* es, en el marco de la amplia conversación crítica de Paz, una rápida charla de breves minucias y un registro de ocios y placeres que sus lectores no podemos desaprovechar, bajo el riesgo, cada vez más comprobable y generalizado, de olvidar el arte de la crítica y sustituirlo por la bravata, la estática, la petición de principio o el puro y simple ruido. □



## Cuatro visitas a un paisaje feliz

por Adolfo Castañón

- Xavier Rubert de Ventós, *El cortesano y su fantasma*, Ed. Destino Áncora y Delfín Premio Josep Pla 1991, Barcelona, 1991, 260 pp.
- Fernando Savater, *Ética para Amador*, 5a. ed., Ed. Ariel, Barcelona, 1991, [hay edición mexicana] 189 pp.
- Manuel Vázquez Montalbán, *Autobiografía del general Franco*, Ed. Planeta 6a. ed., Barcelona, 679 pp.
- José María Merino, *Las crónicas mestizas*, Alfaguara, Madrid, 1992, 444 pp.

Pero, en el fondo, lo sabemos; sabemos que la política es el arte que utilizamos para habérnoslas con lo que no queremos ver. Que no es tanto que la política sea sucia como que le delegamos la negociación de nuestras más elementales necesidades, cuando no de las más bajas aspiraciones. No es que el espejo esté sucio; es que refleja lo que tiene ante sí.

X.R. de Ventós. *El cortesano y su fantasma*

*El cortesano y su fantasma* de Xavier Rubert de Ventós (Barcelona, 1939) monologa a veces en novela, a veces en ensayo, una anatomía del escritor metido a político, del intelectual caído en el Parlamento. La vivacidad con que Xavier de Ventós desmonta las mentiras, las medias verdades, los razonamientos con que los políticos e intelectuales se enajonan y enrazonan la cultura y la política hacen de este nervioso e impetuoso monólogo-brújula una obra maestra de crudeza y veracidad, y un serio intento por aproximarse sin tartufería pero también sin piedad al "cuerpo sin alma" de la política. El autorretrato del mediador figura un retrato desdoblado donde aparecen en cámara lenta los malabarismos

del que vive de tener en el aire varias pelotas al mismo tiempo y practica por así decir una ética de la ubicuidad. *El cortesano y su fantasma* nos permite asistir al espectáculo, escuchar a un virtuoso del desdoblamiento que juega inafatigablemente contra sí mismo una ruda partida. Pero no es él mismo el que llama más la atención; cautiva, más que el autorretrato, el paisaje, el campo de juego, la mesa llena del juego político que Rubert sabe recrear con brío y alegría. Juego que es hacer: hacer la corte, hacer y deshacer alianzas. Así, ante nuestros oídos y mirada, el cortesano zumba, revolotea, enarbola y depona sus banderas y trapos en un coqueto e intermitente *striptease* de las letras y el poder del cual podrían aprender muchos escritores nuestros metidos a políticos. Pero esta búsqueda de la desnudez es también un apasionado elogio de la política y de la vocación civil del pensamiento, pues el cortesano dista de ser un mercenario y aparece más bien como un hombre libre que ha elegido un compromiso y no otro. Por ello *El cortesano y su fantasma* es también —y de vuelta: espejo y crítica— una revisión polémica de la inmaculada concepción laica de las letras. Esta doble y afortunada convergencia se da gracias a la ambigüedad, al carácter híbrido y limítrofe de un juego donde la sangre corre cuando no se hace —y aquí no se hace— piedra, arquitectura y monumento. *El cortesano y su fantasma* es así un pequeño palacio del pensamiento moderno, un *pent-house* ensayístico que domina las antiguas ciudades, las literarias y las políticas, sin perder de vista los vastos y anónimos suburbios cíviles en que ambas se confunden.

La *Ética para Amador* de Fernando Savater se inscribe en el género doméstico de la carta al hijo y entronca en el tratado sobre la vida feliz que de Séneca a Schopenhauer y Russell constituye uno de los puntos en que se revela la respiración de la cultura europea. El prolífico polígrafo, el ensayista militante, el filósofo emblemático de la España de la transición y de sus disyuntivas intelectuales parece conciliar en esta guía sus dos sistemas circulatorios. Así las arterias de la investigación filosófica rigurosa de la que es buen ejemplo *La felicidad de la ética* como las versátiles venas de su opinión en marcha. Por esa razón, a pesar de la supuesta modestia de la obra,

*Ética para Amador* cabría ser considerada como uno de los textos centrales en la obra del amigo español de Cioran. Suma, sigue, catecismo optimista para una época de decepciones y cansancios, *Ética para Amador* ha agotado ya dentro y fuera de España numerosas ediciones y miles de ejemplares y puede leerse en cierto modo como un signo de las interrogaciones que se hace la sociedad española ilustrada al promediar los años noventa: ¿Cómo sobrevivir sin matar(se)? ¿Cómo vivir bien y en el bien? ¿Cómo acceder a la vida buena y no desvivirse, no perder la bondad intrínseca del vivir? La *Ética para Amador* es, en tal sentido, otra golondrina en el verano filosófico, y en particular ético, que corre por la crítica España felipista y debe leerse en ese marco con los libros de Victoria Camps, Rafael Sánchez Ferlosio, Eugenio Trias, Rafael Argullol, Miguel Morey y Javier Echeverría para mencionar nada más los más leídos. Los temas de la ética y de la democracia van estrechamente entrelazados. Si la primera ilumina las condiciones óptimas de la vida personal, la segunda busca las pautas en que mejor ha de desarrollarse la convivencia. La ética como amor propio es uno de los caminos que mejor explora esta *Ética para Amador*. Ese amor propio exige que las personas no sean tratadas como objetos y presupone una crítica a la sociedad industrial donde todo —incluido el ser humano— puede ser considerado materia prima. Savater, con ingenio y donaire, pasa y repasa por los numerosos y consabidos temas de nuestro tiempo. Toca a contraluz e implícitamente el asunto de la familia, ese espacio donde la objetivación y alienación de las personas y de las relaciones se da con mayor fuerza. La felicidad en lo privado como la justicia en lo público, presuponen una cultura de la comunicación, una ética fundada en la decisión de escuchar. El aire limpio que recorre este libro que nos consta ya circula de mano en mano entre algunos adolescentes mexicanos viene de ese amistoso silencio sobre el cual dibuja Savater sus letras filiales.

Nuestro Simenon, Manuel Vázquez Montalbán (Barcelona, 1939) interrumpe su ciclo narrativo en torno al detective Pepe Carvalho para novelar en una autobiografía apócrifa la vida, obra y época del Generalísimo Franco, mapa narrativo,

retrato con paisaje y juicio político, con algo de obra de teatro donde entran y salen de la escena trozos de realidad, documentos, actas y testimonios. La obra se suma en forma singular a la nutrida pero no tan caudalosa literatura producida con motivo de la celebración del centenario. Es, a la letra y letra por letra, un libro intertextual, una narración entre bambalinas y montada a caballo de muchos libros, actas, causas y memorias de testigos, víctimas, parientes, amigos, familiares, colaboradores y asiduos del dictador. Narración unida y zurcida por el hilo de la voz dictadora que Vázquez Montalbán ha sabido tensar en sus mejores momentos con aquella comicidad irreprimible del impasible torpe, un poco al estilo de Buster Keaton y otro poco al del paródico Don Isidro, siempre un poco grotesco y Ubú, caricatural y solemne, esperpéntico; en sus momentos débiles aquejada por una mimesis que de pronto pone a hablar a Franco como periodista de *Le Monde Diplomatique* o sociólogo latinoamericano. El resultado, leído desde el exterior de las dos Españas y al margen de la política cantante y rocinante suena polémico pero en todo momento vivo y hasta entrañable, no faltaba más ni menos oficio novelero para traer viva y compasiva una memoria del figurón, una historia y un paisaje delineados con rabia, fervor y nostalgia. Así, en el claroscuro de la mediocridad se va dibujando el personaje y su séquito, y va quedando como una nubecilla en el horizonte, castigado por la luz, un resabio agrídulce, la impresión evasiva, aunque pertinaz del carácter trágico y paradójico de la historia española, de sus héroes, coros y antagonistas. La novela arranca en la ficción de un planteamiento: a un escritor profesional se le encomienda escribir la dichosa autobiografía aquí entrevista y reseñada. La escribe, desde luego, en forma de un extenso monólogo —aunque no tan extenso si creemos, como el autor nos quiere convencer, que eso fue *todo* lo que pensó el general en sus interminables, grises días. Interrumpe la voz del escritor que va alzando ante el fantasma del general el espejo de otras verdades, calzándole la glosa de otros testigos, entrometiéndole el eco de mil y una réplicas documentales que lo van poniendo puntualmente en su lugar de eterna tercera persona, de convidado de bulto y sin persona.

Estas calas intermitentes hacen del libro un *collage*, una imitación escrita de la pintura de Gironella, más que un libro de historia pero menos que una novela, una vertiginosa ficción reportera que enhebra dichos en hechos, que contrasta oídos y observaciones y pone en romance narrado no la historia sino la historiografía, la costra sucesiva, la trama rashomonesa, pluralmente corrosiva de una vida pública que, sin pausa ni prisa, se va haciendo la de un país, se va haciendo paisaje, época y va quedando disimulada en la edad, en las carnes y huesos de sus contemporáneos, caídos o no en el yermo valle de su novela. Vázquez Montalbán va desenredando así la historia de su Caudillo, desde la cabeza de la infancia hasta los pies de la muerte, desenrollando las vendas de la momia, dejando expuesto su vacío apenas recubierto por el polvo de las horas, de los días que los otros le vivieron y que le han permitido al autor del inolvidable *Galíndez* reconstruir esa red en la que tal vez, aún y aun después de muerto Franco, se debate España. Por eso la *Autobiografía del General Franco*, "muchísima tinta para mucha sangre, para mucha dictadura", parece un libro escrito para salvar la memoria de un país que parece afanarse en la equívoca higiene del olvido. De ese país, España, que no es en modo alguno ajeno a los nuestros hispanoamericanos ni en sus cuentos ni en sus desencuentros. De ahí que podamos leer esta *Autobiografía del General Franco* también como el eslabón perdido que faltaba entre las novelas hispanoamericanas de dictadores y la evasiva utopía de la democracia latinoamericana. La *Autobiografía del General Franco* parecería una réplica escrita de aquellos gigantes óleos de Velázquez donde la luz, el paisaje, la montura y el disfraz plantean una economía precisa e irreductible en torno al signo inexpressivo de un rostro y de unos ojos también inexpressivos. Vázquez Montalbán sabe captar ese fatal destino hispánico del relumbrón, del vino pobre enterrado en riquísima garrafa de cristal y mostramos luego esa paradoja de la identidad pulverizada en el paisaje. ¿Será esa una de las claves para oír la música hoy latente en todas las Españas?

En *Las crónicas mestizas* José María Merino (La Coruña, 1941) reúne tres novelas —*El oro de los sueños*, *La tierra del*

*tiempo perdido*, *Las lágrimas del sol*— donde se cuentan las aventuras y crónicas de un supuesto antepasado suyo, Miguel Villacé Yólotl, hijo de un español conquistador de México—Tenochtitlán y de una princesa tlaxcalteca. Los méritos de Merino son los de la síntesis limpia y la inteligencia fabuladora que trama en una sola cota de malla narrativa diversos saberes —históricos, geográficos, psicológicos y culturales— sin perder nunca la acción, la peripecia transitiva e intransitiva, la experiencia diversa y dispersa del descubrimiento, conquista y colonización. Otros españoles contemporáneos lo han precedido en esta empresa. Nombremos sólo al más vigoroso, Fernando Quiñonez, autor de *La canción del pirata*, de tan grata memoria. A Merino su saludable fantasía le permite así digerir y dar cuerpo narrado, voz unánime, a materias muy diversas y encontradas, aclimatar en el aire de su fábula todas las historias emblemáticas del descubrimiento, colonia y conquista americanas. El instrumento de este trabajo admirable y comprensivo es precisamente el narrador, Villacé Yólotl, cuya historia previa a las crónicas mestizas, si bien aparece evocada entrelíneas intermitentes, resulta discretamente situada en el renglón de los antecedentes. Tal parece que el autor quisiese decirnos que en el principio fue la acción. "Hágase la aventura, y el mestizaje se hizo". En diversas situaciones, contrastes, y puntos de vista este parece ser el asunto que mueve y da unidad a una novela, a una fantasía histórica donde el recorrido geográfico va paralelo al desfile de personajes y parece establecer una tensa simetría entre rostros, caracteres, pasiones y paisajes. El movimiento que lleva a unos a la conquista y el descubrimiento parece ser el mismo que impulsa a otros a fundar colonias tomando, como en las misiones jesuitas de Paraguay, lo menos malo del español y lo menos malo del indígena; el mismo que encamina los pasos del amor entre hombres y mujeres de razas distintas, el mismo que lleva al padre del personaje a desposarse con una tlaxcalteca después de conquistado México y, luego, una vez más, a perderse en la selva y a transformarse en un cacique indígena, patriarca de profusa prole y de memoria vulnerable que nos lleva a pensar que nuestros abuelos españoles se olvidaron antaño en América como hoy nosotros nos ol-

vidamos en el progreso. En las *Crónicas del mestizaje* de José María Merino se novela la doble verdad de la condición americanohispana, el doble juego psicológico y cultural en virtud del cual resulta plausible la comprensión de nuestra adulterada, misma y otra, identidad. De las ansiedades de la traición a la esquizofrenia de las religiones dobles y los dioses ocultos, Miguel Villacé es el espectador protagonista de unas vidas que se definen por su doble origen, en el misterio duplicado de los amores gemelos que implican tres lenguas y cuya única realización puede alcanzarse a través del desdoblamiento, es decir de la narración, del cuento que va trenzando las figuras del injerto, fundiendo crónica y experiencia, amansando el insomnio de la historia en los sueños de la otra cultura. La verdad resultante no es neutra ni impune. Es la certeza de ese corsario que surca el Caribe practicando la singular piratería de robar historias y de capturar narradores para que refieran esos hechos en los que él encarna el destino, la fortuna y el hado novelesco. Es también la verdad del propio Villacé que escribe para salvarse y que redime y rescata su persona al redimir y salvar del olvido las historias de los otros, esas historias que basta copiar para quedar cautivo en ellas como le sucede a Villacé-Merino, amanuense del *Cbilam Balam*. Es la verdad de aquel otro amigo, el escriba que decide no volver para salvarse así como escritor dando cuenta de Manco Capac y su fugitiva cultura. La verdad y el movimiento son dobles, del mismo modo que —includible retruécano— la verdad del movimiento (aventura y escritura) y el movimiento de la verdad (diversidad de opiniones en uno o varios sujetos) se reflejan unos a otros dando a entender que acción y narración no tienen fin, no pueden tener otro fin, salvo el de un nuevo mestizaje de signos, una nueva alianza híbrida de lenguajes como aquella practicada por el propio Miguel al verter los jeroglíficos del *Cbilam* en la escritura alfabética o como aquella otra que ha sabido traducir la lengua incaica de las cuerdas y nudos al lenguaje de las palabras y los mapas. La historia, así, termina y empieza en la traducción. Ésta, a su vez, lleva a los tesoros perdidos, los representa aunque conduce también a la catástrofe. El tesoro entrevisto en la traducción, en la aventura, es intransportable, intransitivo.

A pesar de ellos los signos salvan la vida. Al encadenarse forman un hilo luminoso que permitirá, si no salir del laberinto, al menos volver habitable y transparente el mundo. Ese hilo se guarda, como en una caja de cristal, en *Las crónicas mestizas* de José María Merino. □

## L'avenir dure longtemps

de Louis Althusser

por Fabienne Bradu

• Stock/IMEC, París, 356 pp.

Mucha gente hubiera preferido, después del asesinato de Hélène Rytman, el 16 de noviembre de 1980, y de la declaración de no-responsabilidad jurídico-legal pronunciada a favor del filósofo francés, que Louis Althusser desapareciera para siempre de la escena pública. Hasta algunos de sus amigos más cercanos le recomendaron la mayor discreción posible, "no hacer más olas", esfumarse, en suma, vivir como si ya estuviera muerto. Romper el silencio que lo rodeaba como una suerte de inmunidad y, al mismo tiempo, de losa sepulcral, significó una violencia contra sí mismo y contra esa sociedad partidaria del olvido como la forma más digna del recato y el lecho más mullido para adormecer las conciencias. *L'avenir dure longtemps* es un documento sin precedente en la larga historia de las confesiones autobiográficas inaugurada por Rousseau, al que el mismo Althusser convoca para decir *resueltamente* con él: "He aquí lo que hice, lo que pensé, lo que fui". Es, además, una verdadera lección de estilo y de maestría narrativa, sobre todo en su primer tercio dedicado a la infancia compartida entre los bosques argelinos y la campaña del Morvan.

Lo primero que sorprende en esta autobiografía es cómo, para poder des-

nudarse ante sus lectores, Louis Althusser tuvo que investigar sobre su caso como si se tratara de otra persona. Hasta su salida del hospital psiquiátrico de Soisy en el verano de 1983, no conocía nada de las "explicaciones" que habían llenado las páginas de los periódicos del mundo entero, acerca de su drama y de su personalidad. A partir de marzo de 1985, inició una investigación exhaustiva sobre "el caso Althusser", recopilando recortes de prensa, diagnósticos médicos, testimonios de toda índole y hasta fragmentos de los diarios llevados por sus amigos en los períodos correspondientes a sus crisis. Trabajó sobre su autobiografía casi como si se tratara de escribir la biografía de alguien que, accidentalmente, llevara su mismo nombre y apellido. Pero la desgarradora honestidad que lo impulsó a escribirla evitó que la autobiografía se convirtiera, como suele suceder, en una memoria justificativa.

En rigor y a la luz del drama inaugural que preside la vida del filósofo francés, el procedimiento de la autobiografía no debería sorprendernos. Desde su nacimiento, Louis Althusser ocupó el lugar de otro hombre, muerto durante la primera guerra mundial, que había sido el prometido de su madre y que se llamaba, naturalmente, Louis Althusser. La madre acabó por casarse con el hermano Charles que, a su vez y al regreso de la guerra, llegó a ocupar el lugar de Louis. El niño recibió su nombre como una suerte de homenaje y de perenne recordatorio: a través de él, la madre siguió amando al desaparecido, pero no al hijo nacido de una unión equivocada y rápidamente odiada. La impostura original (ocupar, ante los ojos de la madre, el lugar de un muerto) desencadenó, para Louis Althusser, todas las demás imposturas que desenmascara a lo largo del relato de su carrera filosófica y política, así como los mecanismos de defensa, principalmente sus repetidas depresiones neuróticas, para sobrellevar la ambivalencia de necesitar el reconocimiento y el amor para sentirse existir y de destruirse porque nunca había sentido que existía.

A causa de la segunda guerra mundial, toda su historia personal parece retrasarse y sólo pasados los treinta años comienza su vida de adulto: los estudios de filosofía en la Escuela Normal Superior de Ulm, su adhesión al Partido Comunista Francés, en 1948, y su vida amorosa y sexual a raíz de su encuentro con

Helène. (Althusser no oculta que se masturbó por primera vez a los 27 años y tuvo su primera relación sexual a los 29). Las grandes revelaciones de la autobiografía conciernen a estos tres rubros: carrera filosófica, militancia política y vida amorosa, que, lejos de repartirse divisiblemente entre razón y locura, se unen por el hilo conductor de la impostura.

En el otoño de 1965, después de la publicación de los textos que le darían una notoriedad mundial: *Pour Marx y Lire Le Capital*, Louis Althusser sufre una depresión más grave que las anteriores y que él mismo explica así: "Sentí terror a mostrarme desnudo, es decir tal como era, un ser todo artificios e imposturas y nada más; un filósofo que no conocía casi nada de Marx (es cierto que había estudiado de cerca sus obras de juventud y el libro I de *El Capital*, pero nada más...)". Retrospectivamente, Althusser le da toda la razón a Raymond Aron cuando éste calificaba sus análisis, al igual que los de Sartre, de "marxismo imaginario". (¿Y pensar que una de sus alumnas, la chilena Marta Harnecker, escribió, a su regreso a América Latina, un pequeño manual de materialismo histórico que vendió más de diez millones de ejemplares!, repara Louis Althusser antes de añadir: "Retomaba al pie de la letra, aunque a menudo las malinterpretaba, las ideas que Balibar y yo proponíamos en *Lire Le Capital*"). En los succinctos listados de sus lecturas y conocimientos, hay seguramente un exceso de autoflagelación, pero lo cierto es que la cultura de Althusser, producto puro de la Escuela Normal Superior de Ulm, era más clásica que marxista. Hacia el final de su vida, sus intereses filosóficos se circunscribían a Maquiavelo y Spinoza.

De la confesión de su impostura filosófica a la renegación de su marxismo práctico, es decir, de su militancia en el PCF, hay un paso que no da Althusser, y que lo hace estancarse en largas páginas de pseudoexplicaciones. Intenta justificar su permanencia en el PCF a pesar de sus desacuerdos cada vez más vehementes, aduciendo que la oposición que encarnaba resultaba más eficaz desde dentro que desde fuera, para influir en las reformas necesarias al partido. (Entre otros escritos: *Ce qui ne peut plus durer dans le Parti Communiste Français*, 1978). Aunque no escatima la descripción de las injusticias, arbitrariedades, trampas y componendas practicadas

por el PCF, Althusser siguió creyendo en la idea de un comunismo posible, entendido como "una comunidad humana despojada de toda relación mercantil". ¿Otro "comunismo imaginario"? El filósofo católico Jean Guilton, que había sido su maestro en el liceo de Lyon y que, a pesar de la radical oposición de sus ideas, siguió siendo su amigo incondicional, estimó una vez que Althusser "quería llevar el marxismo a lo absoluto, es decir, al misticismo..." Althusser no vivió lo suficiente para reflexionar sobre el desmoronamiento del comunismo real e imaginario...

Entre todos los episodios de sus difíciles relaciones con el PCF, hay uno, más lamentable que otros, que Althusser menciona al tiempo que lo sella con elocuente silencio. Se trata del juicio, muy al estilo de los procesos de Moscú, que le hiciera el PCF a su compañera Helène, poco tiempo después de la adhesión del filósofo al partido. Según Althusser, Helène, que pertenecía al PCF desde 1930 y había sido miembro ejemplar de la resistencia francesa, fue injustamente acusada de traidora, hasta de agente de la Gestapo, por varios camaradas del partido. Se organizó un juicio que se saldó por una votación en contra de Helène y por su definitiva exclusión del PCF. Entre las manos que se levantaron para votar la medida, estaba la de Althusser, que comenta lacónicamente casi cuatro décadas después: "Lo sabía desde hace mucho tiempo: yo era un cobarde". En el siguiente párrafo, recuerda que altos jerarcas del PCF le pidieron romper su relación amorosa con Helène, que él se negó y que la pareja partió al sur de Francia a pasar unas vacaciones de sol y de mar. ¿Le habrá contado a Helène su actuación en el momento del voto? ¿Cómo pudo, simultáneamente, prestarse a la farsa del juicio y asegurarle su amor a Helène? ¿Por qué permaneció en un partido cuyas prácticas llegaban hasta la difamación de por vida de la que se convertiría en su esposa? Si bien se podrían entender, en última instancia, las razones "teóricas" de su permanencia en el PCF en nombre de una oposición ejercida en su seno, en cambio, a la luz de este particular episodio, la conducta de Althusser se vuelve no solamente incomprensible sino francamente vergonzosa.

Otro ingrediente, de carácter psicoanalítico, arroja cierta luz sobre la ahora incomprensible permanencia de Althusser

en el PCF y en otros diversos aparatos ideológicos de Estado, como los hospitales psiquiátricos, un campo de cautiverio en la Alemania Nazi, el matrimonio y su departamento de la rue d'Ulm. Todas estas instancias le significaban una garantía de protección contra su sentimiento de impostura y de no-existencia. La angustia del abandono y del desenmascaramiento público eran más fuertes que su ocasional ejercicio de la lucidez y la inteligencia para abandonar o desenmascarar ciertas realidades.

El asesinato de Helène, aunque puesto como frontispicio a la autobiografía, en un presente histórico que refuerza la violencia del acto y el total desconcierto subsecuente, no es el drama central de esta vida sino, apenas, la punta más escandalosa del iceberg Althusser. Tampoco habría que considerar el estrangulamiento de Helène como la consecuencia lógica, inevitable, previsible del largo vaivén entre la calle de Ulm y las clínicas psiquiátricas, entre la brillante notoriedad intelectual y las oscuridades de un alma torturada, entre la razón y la locura. Al final de sus confesiones, Althusser reproduce la opinión escrita de un viejo médico que conocía muy bien a la pareja, y al que el escritor sometió su manuscrito y la siguiente interrogación: "¿Qué pudo haber pasado entre Helène y yo, aquel domingo 16 de noviembre, para que sucediera este crimen atroz?" El médico desmiente, convincentemente, la suma de azares o hechos objetivos que concurren para "favorecer" el asesinato: "En realidad, para comprender lo incomprensible, hay que tomar en cuenta simultáneamente a los imponderables aleatorios (muy numerosos en tu caso) y a la ambivalencia de los fantasmata, que abre la vía a todos los contrarios posibles". El crimen sucedió como pudo no haber sucedido.

La última y conmovedora línea de Althusser, al terminar su explicación pública ante sus lectores, a los que convierte así en los jueces que le fueron negados, es la siguiente: "Una sola palabra más: aquellos que piensen saber más, que no teman decirlo. Ya no pueden sino ayudarme a vivir". Pero, ¿quién podría añadir algo pertinente a *L'avenir dure longtemps*? Al cerrar este libro, sobreviene otro tipo de silencio que el que acalla las malas conciencias: el silencio que reclama una infinita compasión. □

vidamos en el progreso. En las *Crónicas del mestizaje* de José María Merino se novela la doble verdad de la condición americanohispana, el doble juego psicológico y cultural en virtud del cual resulta plausible la comprensión de nuestra adulterada, misma y otra, identidad. De las ansiedades de la traición a la esquizofrenia de las religiones dobles y los dioses ocultos, Miguel Villacé es el espectador protagonista de unas vidas que se definen por su doble origen, en el misterio duplicado de los amores gemelos que implican tres lenguas y cuya única realización puede alcanzarse a través del desdoblamiento, es decir de la narración, del cuento que va trenzando las figuras del injerto, fundiendo crónica y experiencia, amansando el insomnio de la historia en los sueños de la otra cultura. La verdad resultante no es neutra ni impune. Es la certeza de ese corsario que surca el Caribe practicando la singular piratería de robar historias y de capturar narradores para que refieran esos hechos en los que él encarna el destino, la fortuna y el hado novelesco. Es también la verdad del propio Villacé que escribe para salvarse y que redime y rescata su persona al redimir y salvar del olvido las historias de los otros, esas historias que basta copiar para quedar cautivo en ellas como le sucede a Villacé-Merino, amanuense del *Chilam Balam*. Es la verdad de aquel otro amigo, el escriba que decide no volver para salvarse así como escritor dando cuenta de Manco Capac y su fugitiva cultura. La verdad y el movimiento son dobles, del mismo modo que —ineludible retruécano— la verdad del movimiento (aventura y escritura) y el movimiento de la verdad (diversidad de opiniones en uno o varios sujetos) se reflejan unos a otros dando a entender que acción y narración no tienen fin, no pueden tener otro fin, salvo el de un nuevo mestizaje de signos, una nueva alianza híbrida de lenguajes como aquella practicada por el propio Miguel al verter los jeroglíficos del *Chilam* en la escritura alfabética o como aquella otra que ha sabido traducir la lengua incaica de las cuerdas y nudos al lenguaje de las palabras y los mapas. La historia, así, termina y empieza en la traducción. Ésta, a su vez, lleva a los tesoros perdidos, los representa aunque conduce también a la catástrofe. El tesoro entrevisto en la traducción, en la aventura, es intransportable, intransitivo.

A pesar de ellos los signos salvan la vida. Al encadenarse forman un hilo luminoso que permitirá, si no salir del laberinto, al menos volver habitable y transparente el mundo. Ese hilo se guarda, como en una caja de cristal, en *Las crónicas mestizas* de José María Merino. □

## L'avenir dure longtemps

de Louis Althusser

por Fabienne Bradu

• Stock/IMEC, París, 356 pp.

Mucha gente hubiera preferido, después del asesinato de Hélène Rytman, el 16 de noviembre de 1980, y de la declaración de no-responsabilidad jurídico-legal pronunciada a favor del filósofo francés, que Louis Althusser desapareciera para siempre de la escena pública. Hasta algunos de sus amigos más cercanos le recomendaron la mayor discreción posible, "no hacer más olas", esfumarse, en suma, vivir como si ya estuviera muerto. Romper el silencio que lo rodeaba como una suerte de inmunidad y, al mismo tiempo, de losa sepulcral, significó una violencia contra sí mismo y contra esa sociedad partidaria del olvido como la forma más digna del recato y el lecho más mullido para adormecer las conciencias. *L'avenir dure longtemps* es un documento sin precedente en la larga historia de las confesiones autobiográficas inaugurada por Rousseau, al que el mismo Althusser convoca para decir *resueltamente* con él: "He aquí lo que hice, lo que pensé, lo que fui". Es, además, una verdadera lección de estilo y de maestría narrativa, sobre todo en su primer tercio dedicado a la infancia compartida entre los bosques argelinos y la campaña del Morvan.

Lo primero que sorprende en esta autobiografía es cómo, para poder des-

nudarse ante sus lectores, Louis Althusser tuvo que investigar sobre su caso como si se tratara de otra persona. Hasta su salida del hospital psiquiátrico de Soisy en el verano de 1983, no conocía nada de las "explicaciones" que habían llenado las páginas de los periódicos del mundo entero, acerca de su drama y de su personalidad. A partir de marzo de 1985, inició una investigación exhaustiva sobre "el caso Althusser", recopilando recortes de prensa, diagnósticos médicos, testimonios de toda índole y hasta fragmentos de los diarios llevados por sus amigos en los períodos correspondientes a sus crisis. Trabajó sobre su autobiografía casi como si se tratara de escribir la biografía de alguien que, accidentalmente, llevara su mismo nombre y apellido. Pero la desgarradora honestidad que lo impulsó a escribirla evitó que la autobiografía se convirtiera, como suele suceder, en una memoria justificativa.

En rigor y a la luz del drama inaugural que preside la vida del filósofo francés, el procedimiento de la autobiografía no debería sorprendernos. Desde su nacimiento, Louis Althusser ocupó el lugar de otro hombre, muerto durante la primera guerra mundial, que había sido el prometido de su madre y que se llamaba, naturalmente, Louis Althusser. La madre acabó por casarse con el hermano Charles que, a su vez y al regreso de la guerra, llegó a ocupar el lugar de Louis. El niño recibió su nombre como una suerte de homenaje y de perenne recordatorio: a través de él, la madre siguió amando al desaparecido, pero no al hijo nacido de una unión equivocada y rápidamente odiada. La impostura original (ocupar, ante los ojos de la madre, el lugar de un muerto) desencadenó, para Louis Althusser, todas las demás imposturas que desenmascara a lo largo del relato de su carrera filosófica y política, así como los mecanismos de defensa, principalmente sus repetidas depresiones neuróticas, para sobrellevar la ambivalencia de necesitar el reconocimiento y el amor para sentirse existir y de destruirse porque nunca había sentido que existía.

A causa de la segunda guerra mundial, toda su historia personal parece retrasarse y sólo pasados los treinta años comienza su vida de adulto: los estudios de filosofía en la Escuela Normal Superior de Ulm, su adhesión al Partido Comunista Francés, en 1948, y su vida amorosa y sexual a raíz de su encuentro con

Helène. (Althusser no oculta que se masturbó por primera vez a los 27 años y tuvo su primera relación sexual a los 29). Las grandes revelaciones de la autobiografía conciernen a estos tres rubros: carrera filosófica, militancia política y vida amorosa, que, lejos de repartirse previsiblemente entre razón y locura, se unen por el hilo conductor de la impostura.

En el otoño de 1965, después de la publicación de los textos que le darían una notoriedad mundial: *Pour Marx y Lire Le Capital*, Louis Althusser sufre una depresión más grave que las anteriores y que él mismo explica así: "Sentí terror a mostrarme desnudo, es decir tal como era, un ser todo artificios e imposturas y nada más; un filósofo que no conocía casi nada de Marx (es cierto que había estudiado de cerca sus obras de juventud y el libro I de *El Capital*, pero nada más)...". Retrospectivamente, Althusser le da toda la razón a Raymond Aron cuando éste calificaba sus análisis, al igual que los de Sartre, de "marxismo imaginario". (¡Y pensar que una de sus alumnas, la chilena Marta Harnecker, escribió, a su regreso a América Latina, un pequeño manual de materialismo histórico que vendió más de diez millones de ejemplares!, repara Louis Althusser antes de añadir: "Retomaba al pie de la letra, aunque a menudo las malinterpretaba, las ideas que Balibar y yo proponíamos en *Lire Le Capital*"). En los sucintos listados de sus lecturas y conocimientos, hay seguramente un exceso de autoflagelación, pero lo cierto es que la cultura de Althusser, producto puro de la Escuela Normal Superior de Ulm, era más clásica que marxista. Hacia el final de su vida, sus intereses filosóficos se circunscribían a Maquiavelo y Spinoza.

De la confesión de su impostura filosófica a la renegación de su marxismo práctico, es decir, de su militancia en el PCF, hay un paso que no da Althusser, y que lo hace estancarse en largas páginas de pseudoexplicaciones. Intenta justificar su permanencia en el PCF a pesar de sus desacuerdos cada vez más vehementes, aduciendo que la oposición que encarnaba resultaba más eficaz desde dentro que desde fuera, para influir en las reformas necesarias al partido. (Entre otros escritos: *Ce qui ne peut plus durer dans le Parti Communiste Français*, 1978). Aunque no escatima la descripción de las injusticias, arbitrariedades, trampas y componendas practicadas

por el PCF, Althusser siguió creyendo en la idea de un comunismo posible, entendido como "una comunidad humana despojada de toda relación mercantil". ¿Otro "comunismo imaginario"? El filósofo católico Jean Guilton, que había sido su maestro en el liceo de Lyon y que, a pesar de la radical oposición de sus ideas, siguió siendo su amigo incondicional, estimó una vez que Althusser "quería llevar el marxismo a lo absoluto, es decir, al misticismo..." Althusser no vivió lo suficiente para reflexionar sobre el desmoronamiento del comunismo real e imaginario...

Entre todos los episodios de sus difíciles relaciones con el PCF, hay uno, más lamentable que otros, que Althusser menciona al tiempo que lo sella con elocuente silencio. Se trata del juicio, muy al estilo de los procesos de Moscú, que le hiciera el PCF a su compañera Helène, poco tiempo después de la adhesión del filósofo al partido. Según Althusser, Helène, que pertenecía al PCF desde 1930 y había sido miembro ejemplar de la resistencia francesa, fue injustamente acusada de traidora, hasta de agente de la Gestapo, por varios camaradas del partido. Se organizó un juicio que se saldó por una votación en contra de Helène y por su definitiva exclusión del PCF. Entre las manos que se levantaron para votar la medida, estaba la de Althusser, que comenta lacónicamente casi cuatro décadas después: "Lo sabía desde hace mucho tiempo: yo era un cobarde". En el siguiente párrafo, recuerda que altos jerarcas del PCF le pidieron romper su relación amorosa con Helène, que él se negó y que la pareja partió al sur de Francia a pasar unas vacaciones de sol y de mar. ¿Le habrá contado a Helène su actuación en el momento del voto? ¿Cómo pudo, simultáneamente, prestarse a la farsa del juicio y asegurarle su amor a Helène? ¿Por qué permaneció en un partido cuyas prácticas llegaban hasta la difamación de por vida de la que se convertiría en su esposa? Si bien se podrían entender, en última instancia, las razones "teóricas" de su permanencia en el PCF en nombre de una oposición ejercida en su seno, en cambio, a la luz de este particular episodio, la conducta de Althusser se vuelve no solamente incomprensible sino francamente vergonzosa.

Otro ingrediente, de carácter psicoanalítico, arroja cierta luz sobre la ahora incomprensible permanencia de Althusser

en el PCF y en otros diversos aparatos ideológicos de Estado, como los hospitales psiquiátricos, un campo de cautiverio en la Alemania Nazi, el matrimonio y su departamento de la rue d'Ulm. Todas estas instancias le significaban una garantía de protección contra su sentimiento de impostura y de no-existencia. La angustia del abandono y del desenmascaramiento público eran más fuertes que su ocasional ejercicio de la lucidez y la inteligencia para abandonar o desenmascarar ciertas realidades.

El asesinato de Helène, aunque puesto como frontispicio a la autobiografía, en un presente histórico que refuerza la violencia del acto y el total desconcierto subsecuente, no es el drama central de esta vida sino, apenas, la punta más escandalosa del iceberg Althusser. Tampoco habría que considerar el estrangulamiento de Helène como la consecuencia lógica, inevitable, previsible del largo vaivén entre la calle de Ulm y las clínicas psiquiátricas, entre la brillante notoriedad intelectual y las oscuridades de un alma torturada, entre la razón y la locura. Al final de sus confesiones, Althusser reproduce la opinión escrita de un viejo médico que conocía muy bien a la pareja, y al que el escritor sometió su manuscrito y la siguiente interrogación: "¿Qué pudo haber pasado entre Helène y yo, aquel domingo 16 de noviembre, para que sucediera este crimen atroz?" El médico desmiente, convincentemente, la suma de azares o hechos objetivos que concurren para "favorecer" el asesinato: "En realidad, para comprender lo incomprensible, hay que tomar en cuenta simultáneamente a los imponderables aleatorios (muy numerosos en tu caso) y a la ambivalencia de los fantasmas, que abre la vía a todos los contrarios posibles". El crimen sucedió como pudo no haber sucedido.

La última y conmovedora línea de Althusser, al terminar su explicación pública ante sus lectores, a los que convierte así en los jueces que le fueron negados, es la siguiente: "Una sola palabra más: aquellos que piensen saber más, que no teman decirlo. Ya no pueden sino ayudarme a vivir". Pero, ¿quién podría añadir algo pertinente a *L'avenir dure longtemps*? Al cerrar este libro, sobreviene otro tipo de silencio que el que acalla las malas conciencias: el silencio que reclama una infinita compasión. □

## La alcoba dormida

de Juan Villoro

por Álvaro Enrique

• Monte Ávila Editores, Venezuela, 1992,  
110 pp.

La incontenible fluidez con que marchan los relatos de Juan Villoro, a menudo ha demeritado su trabajo frente a la crítica, y es que el ritmo que impone su lectura es de tal contundencia, que cualquiera se queda viendo pasar el desfile relampagueante de sus narraciones sin darse tiempo de atender al riguroso trabajo literario que las sostiene.

Su obra más reciente se llama *La alcoba dormida*, una antología híbrida compuesta por siete cuentos ya publicados y tres inéditos, todos buenos representantes de una prosa impertinente, que no rinde su profundidad crítica a la ligereza de un ritmo narrativo indispensable para trasladar al lector a un mundo en el que la verdad tangible se desmorona frente a la agudeza del juicio literario.

Como cualquier antología, *La alcoba desnuda* pretende presentar al autor a un público que difícilmente lo conocería a través de sus títulos anteriores (en este caso el público específico es el venezolano). Aun así, y sin tomar en cuenta los tres relatos inéditos, el libro ofrece la posibilidad de recapitular sobre trece años de trabajo literario en un momento en el que el discurso del autor parece alcanzar la madurez plena. Además, el hecho de que haya sido el mismo Villoro quien decidió cuáles cuentos se habrían de antologar, concede la rara oportunidad de presenciar el juicio que un autor hace sobre su obra.

Esta selección denota, en primer lugar, que lo que Villoro considera atractivo de sus narraciones es la indagación sobre el sistema escatológico decadente que viven a diario las víctimas de la

Ciudad de México, incluso cuando están fuera de ella. En los diez cuentos, los límites del mundo profano están claramente situados entre una religiosidad ancestral de paraíso imposible, y un infierno moderno, plagado de médicos y medicamentos.

Desde esta perspectiva podemos decir, como un primer acercamiento a la obra, que gira en torno al eje temático del tránsito: en los diez cuentos, diez personajes se enfrentan a una circunstancia que los hará cambiar de un estado a otro. *La alcoba desnuda* también evidencia que la evolución del estilo del autor no siempre fue acorde con los tiempos en que fueron publicados los relatos: al organizar la antología, él mismo situó en una etapa estilística más temprana las narraciones contenidas en *Tiempo transcurrido* (1986), que las de *Albercas*, de 1985. Este juicio selectivo divide claramente su trabajo en 3 etapas evolutivas.

En el primer grupo de cuentos, publicados originalmente en *La noche navegable* y *Tiempo transcurrido*, los personajes se ven afectados por situaciones concretas a través de las cuales Villoro juzga irónicamente a la realidad cotidiana: "En eso estaban cuando una camioneta de la policía se detuvo junto a ellos. El incidente podría significar poco en otros lados, pero en el Estado de México equivalía a la llegada de una división nazi al ghetto de Varsovia." La comparación recurrente ilumina los puntos en que la realidad hace crisis y distancia al ser del deber ser.

Esto no significa que la intención de los relatos sea la denuncia; en esta primera etapa, Villoro esquiva la crítica del problema moral porque su interés primario está en la astucia literaria, en conseguir graciosamente un momento de plenitud de significado, burlando eso que Kayser llama "propiedad lingüística".

El siguiente grupo de relatos, tomados de *Albercas* (1985), está más cercano temáticamente y formalmente a *El disparo de Argón* (1991). En ellos Villoro deja de lado la crítica de la cotidianeidad para indagar en la posición moral que los personajes adoptan frente a ella. Este giro implica varias transformaciones estructurales: la realidad —que antes aparecía contundente frente a los personajes que sobrevivían a ella—, aquí se transforma en apenas un marco de acción; la tensión dramática, que antes estaba sostenida por

el ludismo narrativo, ahora se acumula en la espera del desenlace, marcado siempre por un momento de liberación. Las comparaciones se hacen metáforas: "El invierno cobró forma en la tira de asfalto resbaloso, en el cielo blanco y duro, en las alas metálicas de las gaviotas."

En este contexto de mayor rigidez formal, lo escatológico deja de ser divertido. La religión desaparece definitivamente, dejando a los personajes abandonados en sus búsquedas metafísicas: el músico tiene que inventar su propia cábala y el hospitalizado su cielo. Si todos los relatos de *La alcoba desnuda* se centran en momentos de transformación, en los tres tomados de *Albercas*, la transición es iniciática, implica lo que Mircea Eliade define como una "mutación de régimen ontológico". La necesidad de profundizar en las ansiedades metafísicas de los personajes, obliga al discurso de Villoro, siempre enamorado de la agilidad textual, a enriquecer el puro acto narrativo con un enorme caudal de referencias místicas, que redundan en el uso de estructuras significantes más complejas y de natural resonancia poética: "Cada vez que hay un silencio absoluto pienso en fuego."

Los últimos tres relatos, los más recientes, parecen incorporar en sus textos las virtudes de las dos etapas anteriores. Conservan la rigidez formal a la vez que permiten el retorno del humor. La ansiedad metafísica de los personajes culmina en una insatisfacción elocuentemente melodramática. El médico y el escapulario toman una dimensión ridículamente grandiosa: rigen la vida de los personajes condenados a una existencia trágica en el marco grotesco de la Ciudad de México, "Recordé mi primera caminata por las calles del centro, entre ciegos y vendedores andrajosos. Vi a una mujer enorme, sucia, muy rubia, orinar incansablemente en la banqueta; vi a un oso llagado bambolearse al compás de un pandero; vi a una anciana que sostenía una vitrina plagada de moscas..."

Aunque la estructura de los cuentos siga sostenida por el desenlace, en "El domingo de canela", "Coyote" y "La alcoba dormida" (el relato que nombra la antología) el lenguaje recobra ligereza. Los clarososcuros adquieren importancia porque ridiculizan la carga moral que hace trágica la existencia de los personajes. Cunden la alegoría y el sarcasmo: "Todo en él escapaba a las definiciones

rápidas: usaba cola de caballo, era abogado —asuntos internacionales: narcotráfico—, consumía drogas naturales.”

Los últimos tres cuentos no permiten dudas: el discurso de Villoro ha alcanzado tal nivel de madurez, que puede disponer de todas las herramientas literarias a un solo tiempo, sin que se pierda la unidad textual de los relatos.

*La alcoba desnuda* ofrece una excelente introducción a la obra de Villoro, también es una reclamación de reconocimiento para un escritor que con esta edición junta cinco obras publicadas en tres distintos países del mundo hispánico, lo cual no es poco. Aparte de todo lo anterior, ofrece la posibilidad de recorrer en una sola sentada el siempre interesante proceso de maduración de una voz narrativa de rara fidelidad a sí misma. □

## Vuelo 294

de Víctor Manuel Mendiola

por Adriana Díaz Enciso

• Ediciones El Tucán de Virginia, México, 1992.

No se equivoca Fernando Fernández cuando, en la nota de presentación a *Vuelo 294*, dice de Víctor Manuel Mendiola que es “un continuador de la tradición mexicana”. Aun cuando esta afirmación pueda desconcertar al mismo Víctor Manuel, sería imposible ignorar las voces que, antes que él, también encontraron en el cuidado formal un cauce para indagar en lo profundo de la existencia humana, así como en los giros de la conciencia. Nada más contrario, sin embargo, a este concepto de tradición, que la inmovilidad o la repetición. Cuando hablamos aquí de la tradición de la poesía mexicana, habrá que decir que se trata de la gran poesía mexicana de

este siglo. Es decir, una poesía crítica hacia sus propias formas y construcciones, alimentada de todas las vanguardias, pero también alerta, en la certeza cada vez mayor de que llega el momento en que las vanguardias se agotan. Es evidente que los poetas de la generación de Mendiola (1954) en adelante saben que la búsqueda ya no consiste en dar con la forma inusitada, lo nunca dicho con ningún lenguaje. Ahora, acaso con una labor más silenciosa, el reto consiste en encontrar los nuevos poemas que se ocultan bajo la maleza de todas las estructuras formales imaginables, y de todos los lenguajes experimentados.

Víctor Manuel Mendiola se vale de las formas clásicas para ahondar en sus preocupaciones fundamentales, en el atrayente abismo de los mecanismos con que funciona el pensamiento, en ese fulgor que va de la percepción a la conciencia. Algunos poemas de *Nubes* (FCE, 1987) ya perfilaban lo que más tarde se lograría articular de manera brillante en este poema largo y complejo que es *Vuelo 294*.

Sólo en apariencia la forma en este último nos es demasiado familiar. Porque el ritmo de estos sonetos perfectamente rimados está tejido con intrincados hilos de ritmos internos, versos que de pronto se cortan para pasar a otra idea que es inmediata en el pensamiento. Son múltiples las voces que hablan en este poema, cada una claramente distinta incluso en su presentación tipográfica. Y es a partir de un hecho banal como el vuelo en un avión que el autor logra una afirmación existencial, con versos celebratorios y de gran aliento que no hacen otra cosa más que enunciar el monólogo interior, el fluir de la conciencia del sujeto que se entrega al prodigio del vuelo. El poema empieza con palabras muy sencillas: “En el avión pensé:”. Pero inmediatamente da un salto que nos obliga a enfrentarnos a nociones complejas del estar en el mundo y la manera de aprehenderlo. Si en *Muerte sin fin* se parte de un elemento (agua) contenido en el objeto que le da forma (el vaso) para iniciar una profunda reflexión, más aún que sobre la muerte, sobre la conciencia, en *Vuelo 294* es una circunstancia, el vuelo y el cómo éste nos obliga a quedar suspensos, lo que agudiza la percepción como fuente de conocimiento. (Es también una circunstancia lo que echa a andar el análisis autorreferencial

de la conciencia en *Segundo sueño*, de Bernardo Ortiz de Montellano.)

Dice Mendiola: “en el avión la gente /se entrega a una forma ensimismada/de entendimiento”. Por eso el vuelo ofrece un lugar privilegiado para verse a sí mismo pensar, en todos los niveles en que se estructura el pensamiento. De la observación de los objetos y los demás pasajeros, se dejan fluir libremente las ideas que, al ir asociándose, están de golpe en el pasado, evocando lugares, espacios, calles, gente: retratos de la vida, de hechos tal vez triviales, en una suerte de película de cine mudo que se echara a andar dentro de la mente. Y cada bloque de la estructura de este poema, en forma de soneto, se va uniendo al siguiente en una urdimbre delicada y perfecta, que sin violencia alguna nos lleva de esta primera voz de la conciencia a formas más elaboradas de la misma, cuya sutil diferencia la marcan las distinciones tipográficas ya mencionadas. Aunque parezca extraño, no está lejos este poema rigurosamente medido de enunciar un *stream of consciousness* casi joyceano, y ésta es una de sus acertadas innovaciones en el uso de la forma elegida. Sin dificultad pasa de evocaciones aisladas del pasado a los recuerdos, al pasado familiar, a las voces de otros; el discurso político, el lenguaje frío que enumera datos históricos; el lenguaje fracturado que es *la forma en que pensamos*. Todo esto simultáneo a la contemplación lúdica de la azafata, “que es una joven de aire peligroso/por su mirada sostenida y pura”, o la percepción de las vibraciones del avión. La primera voz es la de un yo apegado al momento que se vive, casi indolente en su registro de sensaciones. Las otras voces de ese yo son, por un lado, aquella reflexiva que se aleja para poder interpretar lo que aprehende y, por otro, una más sombría y aguda, esa que es consciente de lo instancional del pensamiento y que tiene la mirada en su propio centro, la conciencia de la conciencia, y de la *voluntad* que hace, de nuestras percepciones, conocimiento. Pero también está la voz del recuerdo, la voz de la madre que se va fundiendo con la reconstrucción de la misma dentro de la memoria. Viene entonces otra abstracción de vida, esta vez Morelia, el Domingo de Ramos. Vida en movimiento, pero el movimiento fantasmal que es el recuerdo. Y existe aún otra voz, la del que ya es consciente

de que piensa en la madre con nostalgia, y entonces dialoga con la evocación primera, en una profusión de imágenes hechas de sueños en que se dibuja la frágil esperanza de que el tiempo no se ha ido por completo. Y otra vez el avión en su descenso, y el "desapego de la navegación", desapego que es la conciencia y la memoria en su estado más puro. Los pensamientos vuelven sobre sí mismos, formulan lo que acaba de suceder en niveles anteriores de conciencia que de cuando en cuando vuelve a percatarse de estar ahí, hablar con el hijo sentado a un lado, acaso pedir un whisky, hacer ociosas relaciones entre lo que sucede alrededor, el busto bonito de una muchacha que sin embargo desentona con su gesto adusto, que a su vez le recuerda a otra muchacha. La natural analogía que hace el pasajero entre el ámbar del whisky y los ojos de la azafata nos deja ver otro de los ejes del poema: la clara conciencia de que el pensamiento funciona con base en analogías, de lo que (re)descubrimos, gracias al poema, que el pensamiento, en su forma más simple, funciona como "pensamiento poético".

Es imposible en este espacio hacer un análisis detallado de todo este delicado malabarismo con que Víctor Manuel Mendiola hace una disección de la conciencia, de la construcción de imágenes, de la formulación del pensamiento, de la evocación de sensaciones. Queda decir que, al repetir al final el soneto que abre el poema, logra cerrar un círculo perfecto. Las mismas palabras tienen ahora otro peso, los significados se multiplican.



Derek Walcott

Ya mencioné alguna relación entre la forma de acceso al intrincado mecanismo de la conciencia que abre *Muerte sin fin* y este poema. También considero un antecedente *Piedra de sol*, que se rinde al hechizo del imantado pozo del pensamiento. Así, si *Vuelo 294* se inscribe en una tradición, creo que ésta es la tradición de la mejor poesía mexicana. Este libro-poema es una brillantísima joya que nos asombra al enseñarnos cuán ricas, flexibles y vivas pueden estar las formas clásicas. □

## Estar aquí

por David Medina Portillo

- Rafael Arráiz Lucca, *El abandono y la vigilia*, Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, México, 1992. Prólogo de José Balza.
- Juan Gustavo Cobo Borda, *Poemas orientales y bogotanos*, El Ala del Tigre, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992.

La teoría de la piedra es la más práctica escribió en alguna ocasión Eugenio Montejo para señalar su voluntad de una palabra poética impregnada de mundo. Mundo: acaso aquello que nunca percibimos de verdad pero cuya experiencia nos abarca y nos define. A esto Montejo le llama terredad; es decir, un estar, permanecer compartiendo el flujo del mundo para sentirse integrado a su cuerpo total. Precidido por una misma ontología del verbo otro venezolano, Juan Sánchez Peláez, también anota: *bago estado de ser*.

He nombrado a dos escritores con los que, a mi juicio, Rafael Arráiz Lucca (Caracas, 1959) tiene en común no sólo esa ponderación fenomenológica de lo elemental (sin exaltaciones genésicas ni sospechosos primitivismos), sino también cierta negativa ante las mistificaciones del lenguaje. Desde sus primeros libros

hasta los textos más recientes, su escritura plantea el acercamiento sin interferencias entre palabra y cosa. Hay en ella una fluidez discursiva que supone una contención, un dique para el discurso que es el dique de una conciencia: saber que, si hay imposibles en el mundo, uno de ellos está en la identidad natural de los referentes escriturales y la escritura misma. No es posible convocar gato al gato sin abrir, a un tiempo, la posibilidad de que el animal desaparezca.

Contención o, mejor, discreción. La modestia lúcida de quien ya no se propone inventar al mundo ("la vida está en otra parte" rimbaldiana propició, como sabemos, esa inventiva vanguardista de sustituir —no dialogar— el mundo). De este modo, para Lucca la escritura es una forma de asentimiento, un sí que es *otrosí*, e implica el reconocimiento y una consecuente reconciliación con lo real sin servilismos: estar en el mundo es estar aquí.

Esta localización de la escritura a partir de lo real ("comer es cantar para sí mismo", señala con inteligencia) funciona como un correctivo para sancionar cada vocablo de *El abandono y la vigilia*, reunión meditada de lo hasta hoy escrito por Lucca. A propósito, José Balza menciona en el prólogo: "Me acusan de correcto", confiesa (...) en estos versos: quien así puede discernir es porque también sabe de (sus) irregularidades. Pero esto no impide que la expresión sea ceñida, exacta, tal vez inmediata; digna de quien asimismo pudiera considerarse 'doméstico, incrédulo y opaco'. Alguien que, al no situarse exclusivamente como el 'poeta', se sabe hacedor de poemas: hacedor de un canto que es su propia existencia." La corrección de Arráiz Lucca significa entonces una lejanía de toda afectación, situando el verbo al mismo nivel de bajo plafón propio de la realidad cotidiana (de nuevo Balza: "el verso parco, como si la metáfora fuese un pecado o una consideración de orden oculto"). La voz del poeta, en consecuencia, proyecta la articulación de una especie de eje narrativo, de una línea textual transparente en donde el periplo del poema responde, antes que nada, al tono directo de la charla. Lucca conversa, pero no es un poeta que escriba *para sobre hablar* el mundo:

Diez símiles con la Naturaleza en dos minutos;

ocho metáforas animadas;  
cuatro versos sin adjetivos;  
veinte respiraciones al trote;  
brazos en alto llamando a la historia,  
más no demasiado;  
(...).

También para Juan Gustavo Cobo Borda el mundo es el centro del poema. Tanto en *El abandono y la vigilia* de Arráiz Lucca como en *Poemas orientales y bogotanos* del poeta colombiano, el viaje permite el trazo de una perspectiva más amplia mediante la cual es posible situarlo con mayor certeza. Viajar es encontrar a la realidad frente a sí misma. Por ello Lucca escribe:

¿Y si por un milagro  
fuésemos japoneses  
y nos debatieramos con fiereza  
entre el crisantemo y la espada?  
Y si volviésemos al duelo  
poniendo las cosas en su sitio.

Palabras que Cobo Borda matizaría:

Pero todo el Japón se esfuma  
ante quien expone su alma  
y recobra la olvidada capacidad de sentir.

Ante quien hace de sus labios  
un beso reincidente y fugaz.

Sin embargo, a partir de esta idea de viaje, ambos coinciden en un punto de mayor profundidad: la concepción de una forma transitoria verificable no sólo en la forma del mundo sino, consecuentemente, en la forma del poema. Así, la escritura como tránsito los opone (algo poco común en nuestras literaturas aún deudoras de cierto esteticismo) al fetiche de la palabra icónica, de antemano símbolo de lo poético.

Del Cobo Borda de *Todos los poetas son santos* al de *Poemas orientales y bogotanos* hay diferencias. La corrosiva actitud del poeta que únicamente proponía "ilusiones estéticas" (según sus palabras) ahora se permite afirmar (sin tantos remordimientos) como un deber de quien escribe: "No tenerle miedo a la palabra ternura" y "bendecir al mundo. Jugar para que el hombre no se pudra". Anteriormente, Borda renegaba al mismo tiempo de la Historia como de la utilidad de la poesía. Para él el lugar de la escritura estaba en la periferia. Y así como no albergaba ninguna esperanza

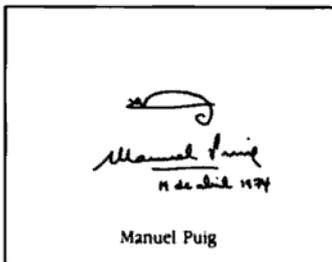
sobre el futuro (social y político latinoamericano) tampoco ponía en el mercado su versión de una poética trascendente. Por el contrario, la sorprendente validez de su poesía ganó un lugar dentro de nuestras letras gracias al empleo irónico, muchas veces sarcástico, de lo marginal según la historia canónica de la literatura, creando una suerte de poesía en contra de la poesía. Ahí estaban las atmósferas tocadas por la sentimentalidad de las canciones populares, el desprecio ante cualquier axilología humanista, etcétera, elementos recurrentes en Borda para formular un lenguaje pariente de la imaginación narrativa, prosaista o prosaica, esto es, particularmente a-musical.

Ahora bien, Cobo Borda aún nos sorprende. Contra lo que pudiéramos esperar, los textos de *Poemas orientales y bogotanos* recobran no únicamente un lugar para el poema, más todavía: encuentran en el erotismo una fuerza capaz de conciliar el mundo: el amor como encarnación de lo terreno para quien está ávido de realidad y de cuerpo. Asimismo, en estos poemas, el cuerpo como metáfora crítica del mundo transcribe una permanente actualización de la temporalidad. Ya no el suceder abstracto sino el ahora y, en el instante, aquí: el tránsito del poema:

Con tres palmadas  
el dios está despierto.

Bendito el bambú.  
Bendita la cascada.  
Y bendita la mujer  
que 15 años después  
revive un sueño  
y lo cumple a rajatabla.

Finalmente: ¿podríamos decir, con el Cobo Borda de *Poemas orientales y bogotanos*, que a través del amor el mundo asiente y que, en este sentido, la escritura es un modo de atención? □



Manuel Puig

## Persistencia del agua

de Jorge Brash

por José Homero

• Gobierno del Estado de Veracruz, Colección de Escritores Veracruzanos, Xalapa, 1992, 103 pp.

La escritura de Jorge Brash, nacido en Jalapa en 1949, elige los contornos y los márgenes para situarse. Privilegia el agua, como el título de esta antología señala; pero si elige este elemento y convierte en imágenes recurrentes a seres asociados a él, como el caracol, su espacio dominante es la noche. El tránsito que revela *Persistencia del agua*, que reúne su obra poética revisada, como indica en la "Nota preliminar", en el período que va de 1971 a 1985, durante el que aparecieron *Hora de la voz* (1971), *A la orilla del aire* (1974), *Incendio de voces* (1983) y *Danza inútil del agua* (1985), además de agregar textos aparecidos en suplementos y revistas y algunos que se mantenían inéditos, muestra las diversas tensiones que ha atravesado esta poesía. En un principio Brash retomó la vena de la poesía pura combinándola con un hábito posromántico hasta derivar en una postura cercana al neoclasicismo de Antonio Colinas u Orlando González Esteva, aunque sin desdeñar ciertos principios, más filosóficos que formales, de la modernidad, como el del desdoblamiento, pasando por una asimilación del haikú en español y del poema urbano, pleno de grotesco e ironía. Es amplio el registro de Brash sustentado siempre en una preocupación artesanal por una música silábica depurada, con predominio de versos de arte menor y del endecasílabo con acento en sexta ("perfecto", dirían los viejos dómínes), privilegiando más la metonimia que la metáfora. No son pocos los momentos felices de esta poesía; yo prefiero sus poemas urbanos, sus poemas breves —sobre todo

la serie "Temascal"— y otros que escapan a toda definición, como "El árbol levanta las ramas", "Otoño", "Jardín cerrado", "El ascenso" o "El ahogado".

Su poesía se concibe como un diálogo con el mundo a través de una tríada: la naturaleza, el ser humano y la poesía. Al mundo, que es decir el mundo sensible no humano, Brash busca, más que explicarlo o comprenderlo, recrearlo, transmitir las sensaciones que provoca, casi siempre ligadas a la sensación de belleza, en el poema. Sin embargo, si bien pudiera presumirse que la vena clasicista lo predispondría a una poesía ingenua, de exultación lírica, hay una honda conciencia de los límites, o, mejor, de los lindes entre el discurso humano y el mundo, la esencial fractura que impide el grado cero o conocimiento de la cosa en sí. Si estar en el mundo posee un sentido ignoto, traducido en una imposibilidad de significación y de lectura, escribir sólo puede ser la creación de un mundo otro, de una correalidad que simula y se propone evocar la sensación estética del artista, sabiendo que de lograrlo esa emoción ya no será la emoción estética natural sino una sensación estética artística, distinta a la que lo inspiró. Más que en cualesquiera de los otros asuntos recurrentes de esta poesía, es al abordar el paisaje —un mundo en apariencia inmutable y, pese a ello, cambiante, como el agua— cuando se insiste en la condición de escritura del poema y se reflexiona sobre la arbitrariedad de las palabras y la relatividad de los sentidos. Esta refracción conduce a la duda en lo que respecta a los actos humanos. No se puede aprehender el mundo, aunque sí pintarlo —y Brash es un excelente paisajista—, y tampoco comprender al hombre. Al asumirse como sujeto de su poesía y tratar sus relaciones de amor y amistad, no ostenta el ego sino lo disuelve en asombro, duda e interrogación; triple encarnación de un movimiento de soledad que representa para Brash la situación del hombre en el mundo. El sueño, el erotismo, el insomnio, la vigilia, manifestaciones lunares, provocan un estado sobrenatural que devuelve al hombre a una desnudez primigenia; a una conciencia disociada de categorías racionales que recupera la corporalidad como otra forma de conocimiento sobre el mundo no inferior sino paralelo al de la razón.

Cierra esa tríada de acercamientos, de

afinidades con el mundo, la conciencia de la tradición. La palabra se bifurca: tradición implica a un tiempo el cultivo de formas fijas, en métrica y en ritmo, y retomar estrofas para asentar sus propias interpretaciones. Brash no sólo recupera la glosa sino también propone un problema similar al que planteara Gould con sus invenciones sobre Bach —un músico caro al poeta, al parecer—: ¿es válido el pastiche como obra de arte? A juzgar por ambos resultados uno respondería que sí. En Brash, la glosa representa otro modo de decir lo mismo y de recrear ese mundo que sabe otro y por ello sólo susceptible de apropiación. Conserva, sí, una zona de confluencia, un significado primario común, lo que permite el diálogo y hacer oír la voz propia; una voz que se descubre testimonio del asombro de la vida. □

## Los bajos del temor

de Vladý Kociancich

por Christopher Domínguez

• Tusquets, Barcelona, 1992. 293 pp.

La novelista argentina Vladý Kociancich (Buenos Aires, 1941) ocupa un sitio notable en la narrativa hispanoamericana desde que publicó *La octava maravilla* (Alianza Editorial) hace diez años. A este libro —prologado por Adolfo Bioy Casares— se han sumado recientemente *Abisinia* (Alfaguara, 1985) y *Todos los caminos* (Espasa Calpe), ganadora del Premio Torrente Ballester en 1991. Su última novela, *Los bajos del temor*, reafirma que nos encontramos ante una narradora sutil y poderosa cuya obra todavía no ha sido valorada en México.

*Los bajos del temor* es una novela de lectura difícil. Su planteamiento inicial, el de un hombre —Byrne/Coper— en busca de una identidad dudosa en el

pasado, hace temer el desarrollo de una narración informe o pretenciosa. Sin embargo, Vladý Kociancich evade el solipsismo experimental para armar una convincente trama de intriga a partir de un sistema de referencias literarias muy sofisticadas. Byrne/Coper se enfrenta al alud de la memoria, simbolizado por los "bajos del temor", una zona plagada de peligros para la navegación. Los misterios de una pasión no correspondida y de una herencia pecuniaria absurda se resuelven recordando lo ocurrido en aquellos "bajos del temor", situados a treinta kilómetros de Buenos Aires, en la confluencia del Río de la Plata y del Paraná de las Palmas.

*Los bajos del temor* aluden a la profundidad de la memoria y a sus caprichosas afluentes. En su búsqueda de las fuentes, Vladý Kociancich traza la ruta de sus notables personajes —letristas de una patafísica empresa discográfica— mediante contrapuntos que captan escenas de la historia argentina contemporánea, desde las fantasías colectivas de los años sesenta hasta las recurrentes asonadas militares. En cada caso Vladý Kociancich permanece atenta tanto a los incidentes novelescos como a la necesidad de fijar las estaciones de la historia. Elegancia es probablemente la palabra más certera para calificar el estilo pro-sístico de Vladý Kociancich.

El río de la memoria cruza *Los bajos del temor*. En las aguas del Río de la Plata y del Paraná, el protagonista logrará, finalmente, deshacerse de sus obsesiones sentimentales y de esa herencia curiosamente malhabida. La novela resalta por el equilibrio entre la deliberación íntima y el ritmo de los acontecimientos.

Vladý Kociancich, que fue colaboradora de Borges en la traducción de la antigua literatura sajona, ratifica la naturalidad con que el cosmopolitanismo se da en ciertos autores argentinos. *Los bajos del temor* es una novela que pudo haberse escrito en cualquier idioma y es precisamente esa apariencia la que la hace tan argentina. Y el viaje hacia *Los bajos del temor* recuerda a *La línea de sombra* de Joseph Conrad, a quien Vladý Kociancich ha traducido. En uno y otro libro la búsqueda de un delta pluvial se convierte en la única posibilidad de salvación para el protagonista. "Toda ficción cobra una víctima", advierte Vladý Kociancich al concluir *Los bajos del temor*. □