

## La llama doble. Amor y erotismo

de Octavio Paz

por

AURELIO ASIAIN

✱

Círculo de Lectores, Edición ilustrada,  
Barcelona, 217 pp., 1993.

*La llama doble* es uno de los ensayos más extensos publicados por Octavio Paz. También es uno de los más intensos. Por su ambición, por su tensión intelectual, por la pasión con que está escrito, recuerda lo mismo las conferencias de *Los hijos del limo* que las incursiones y excursiones de *El mono gramático*. Su situación en el conjunto de la obra del autor no es, podemos adelantarlo, menos decisiva que el de esos títulos o el de otros como *El laberinto de la soledad* o *Sor Juana Inés de la Cruz* o *Las Trampas de la fe*. A la luz de esta doble llama —parejamente alimentada por la lucidez y la pasión, la virtud y la gracia, la inteligencia y la inspiración, la experiencia personal y la memoria literaria, la mirada histórica y la visión del instante— cabe leer de nuevo y de otro modo la obra en verso y en prosa de Paz lo mismo que el relato de su actuación pública. Clave vital e intelectual, el libro expone una razón de ser. No es casual, pues, que se publique casi simultáneamente a *Itinerario*, la autobiografía política de Paz. Entre uno y otro volumen hay más de una relación subterránea, más de un vaso comunicante, y cabría verlos como dos momentos de una misma

intención reflexiva. ¿No es esta llama doble lo que guía precisamente el itinerario poético y político del autor?

El primer poema que recoge la *Obra poética* de Paz (es decir, no el primero escrito por él sino el primero en que se reconoce) termina con los versos "Paloma brava tu nombre, / tímida sobre mi hombro" Es, desde luego, un poema emblemático en más de un sentido. ¿No es la paloma en el hombro un símbolo del destino? ¿No alude la bravura a la libertad? ¿No es la timidez aquí libertad entregada, poder que cede las armas? Uno de los temas medulares de *La llama doble* es precisamente el enigma de las relaciones entre la libertad y el destino que forman el nudo del amor —compuesto, leemos, de "contrarios en continua transmutación": "la libertad escoge la servidumbre, la fatalidad se transforma en elección voluntaria, el alma es cuerpo y el cuerpo es alma". El amor es, pues, *libertad bajo palabra*. Y en efecto, a lo largo de la obra poética de Paz el amor es divisa y contraseña, razón de ser y llave del mundo, esfinge y aliento. Del mismo modo en que, según el relato de *La llama doble*, la imagen del amor es esencialmente la misma desde el siglo XII, el emblema erótico de este poeta tiene los mismos rasgos desde el principio.

No un tratado filosófico ni un estudio académico sino una meditación apasionada que se resuelve en un autoexamen, un ejercicio de valoración moral y un juicio sobre el mundo contemporáneo. Es, sí, una historia de la idea del amor (y de la visión del mundo que esa idea supone) pero también una descripción de la experiencia amorosa, una reflexión sobre su sentido y un examen de su condición actual. Historia, descripción, reflexión, examen: distintas vías que conducen una y otra vez al mismo enigma.

El misterio de la condición humana reside en su libertad: es caída y es vuelo. Y

en esto también reside la inmensa seducción que ejerce sobre nosotros el amor. No nos ofrece una vía de salvación; tampoco es una idolatría. Comienza con la admiración ante una persona, lo sigue el entusiasmo y culmina con la pasión que nos lleva a la dicha o el desastre. El amor es una prueba que a todos, a los felices y a los desgraciados, nos ennoblece.

Profesión de fe, *La llama doble* es un ensayo escrito desde esa "inmensa seducción". Es la confesión de un enamorado y no es extraño que muchas de sus páginas recuerden, por la exaltación vertiginosa de su escritura, las de *El mono gramático* —es decir, la mejor prosa escrita en México en las últimas décadas— y las de otros poemas en verso y prosa. Ello solo bastaría para señalar su importancia, pero no estamos ante un texto poético sino ante un ensayo: un tejido de visiones, ideas, observaciones, opiniones e interrogaciones enlazadas por la voz cantante de un personaje cuya animación no es menor que su integridad constitutiva. Consideraciones: constelaciones. Pensamiento no en línea recta sino quebrada y ondulante pero siempre fiel a su origen, en busca de sentido y destino. Zigzag y espiral: temas, obsesiones, ideas que vuelven con distinta entonación, con otro peso. El prosista Octavio Paz avanza por repeticiones y rimas y sus ensayos están hechos de estrofas y estancias. (El número de versos de *Piedra de sol* era igual al de la revolución sinódica de Venus; ¿es insignificante que *La llama doble* tenga nueve capítulos —como los círculos de Dante, como los meses de gestación?) Pero las virtudes de este libro no son desde luego meramente formales, y entre los placeres que depara no es el menor el de una erudición surgida no de manuscritos polvosos sino de la lectura feliz a la sombra del gran árbol de la literatura universal. Paz recorre la historia del amor en la li-

teratura de Occidente, guiado por la memoria y sin ayuda de ficheros, de suerte que nos entrega una historia de sus lecturas y una genealogía de su gusto (casi diríamos: una historia de su lengua). La poesía aparece una y otra vez como el lugar de las resurrecciones, teatro de la memoria colectiva. Son páginas en las que, alentadas por un espíritu poderoso, las almas vuelven a andar y Teócrito no sólo es el autor de "una inmensa novedad literaria e histórica" sino una presencia entre nosotros. Los textos se miran en los textos; uno de los talismanes de la memoria de Paz, el soneto de Quevedo "Amor constante más allá de la muerte", aparece aquí iluminado por la lectura de Propertio. Y como Quevedo y Propertio, Propertio y López Velarde, López Velarde y Nerual se reflejan unos en otros. No se trata, desde luego, de comparaciones aisladas. Paz transita sin cesar de la visión concreta, de detalle, a la visión en perspectiva, histórica y genealógica. Cierto que el tema de estas páginas no es la historia de la poesía europea; no deja de ser evidente, sin embargo, que la revisión de Paz implica una revaloración y una reconsideración de esa historia.

Pero el asunto de Paz no es la historia literaria. Estamos ante un ensayo de interpretación cultural que despliega la lectura de un poema en una reinterpretación y una reescritura de la mitología del amor. El hilo conductor de esa reinterpretación está en los poemas porque "la historia de las literaturas europeas y americanas es la historia de las metamorfosis del amor". Una y otra vez, Paz muestra que los poemas son mucho más que "bellas letras". La poesía es también un documento: una historia de las pasiones y del espíritu humano.

Las pasiones, en efecto, son una y otra vez las mismas pero, a la vez, tienen historia: son una obra de civilización. Esa historia, inseparable de la historia de las ciudades y de la vida urbana, es también la del comercio espiritual entre los hombres, la del contacto, la confluencia y la metamorfosis de usos y costumbres que traducen ideas y visiones. La historia, en fin, del descubrimiento del otro y su particularidad; del nacimiento de la persona y de la libertad de la mujer. El momento decisivo del relato de Paz ocurre en el siglo XII en el mediodía francés. Las páginas sobre el amor cortés (en las que

hay una discusión abierta con De Rougemont pero también un diálogo con Eliot y Pound) nos muestran al amor como producto de un cruce de culturas y fruto de una sociedad refinada pero, al mismo tiempo y esencialmente, como una potencia subversiva que invierte la jerarquía de los papeles sociales (hace al hombre vasallo de la mujer) y, frente al orden establecido y a la autoridad de la Iglesia, se funda en la libertad y en el reconocimiento de la *persona*. Este es otro de los hilos centrales de la argumentación de Paz:

El amor ha sido y es la gran subversión de Occidente. Como en el erotismo, el agente de la transformación es la imaginación. Sólo que, en el caso del amor, el cambio se despliega en relación contraria: no niega al otro ni lo reduce a sombra sino que es negación de la propia soberanía. Esta autonegación tiene una contrapartida: la aceptación del otro. Al revés de lo que ocurre en el dominio del libertinaje, esas imágenes encarnan: el otro, la otra, no es una sombra sino una realidad carnal y espiritual. Puedo tocarla pero también hablar con ella. Y puedo oír — y más: *beberme* sus palabras. Otra vez la transubstanciación: el cuerpo se vuelve voz, sentido: el alma es corporal. Todo amor es eucaristía.

Subversión: anhelo de realidad. Al insistir en la naturaleza subversiva del amor, Paz emprende una reivindicación del pensamiento surrealista y, en particular, de André Breton, cuyo combate por el amor "se desplegó en tres frentes: el de los comunistas, empeñados en ignorar la vida privada y sus pasiones; el de las antiguas prohibiciones de la Iglesia y la burguesía; y el de los emancipados" ¿Cómo no ver en estas líneas un esbozo de autorretrato? La denuncia de los regímenes comunistas le ha ganado a Paz gran cantidad de enemigos; sus poemas no han dejado de escandalizar a los puritanos; no es difícil prever que ahora su defensa de la fidelidad será incomprensible para muchos. ¿Se trata de una defensa moralista? Si; pero de un moralismo de corte nietzscheano: lo que Paz le reprocha a nuestra época es su laxismo, su debilidad, su abandono, su indiferencia, su poca *virtud*. "No hay nada más difícil que defender a la libertad de los libertarios". Es claro, en cual-

quier caso, que al referirse a Breton (el autor del que más largamente se ocupan estas páginas) Paz habla como un heredero legítimo, a la vez que muestra la continuidad entre las ideas subversivas del surrealismo y "la tradición central de Occidente". La reivindicación de esa herencia, que es al mismo tiempo un homenaje y un de ajuste de cuentas, pasa por una crítica. Desde hace años (en libros como *Corriente alterna y Conjunctiones y disyunciones*) Paz se ha empeñado en traspasar el límite ante el que se detuvo el surrealismo, y que dan el subtítulo a *La llama doble*: las diferencias entre sexualidad y erotismo, entre erotismo y amor. Ir más allá para volver al origen.

Sin embargo, la reflexión surrealista aparece aquí como una excepción. En los estudios "sobre la salud histórica y moral de nuestras sociedades", señala Paz, el amor es una omisión. Desde hace años, el tema del amor ha animado a más de una pluma y lo debemos una serie de libros, a veces más brillantes que profundos, que no han pasado inadvertidos. Los nombres de Roland Barthes, de Julia Kristeva, de Francesco Alberoni, de Pascal Bruckner y Alain Finkielkraut son los primeros que me vienen a la cabeza. Pienso también en las páginas de Vladimir Jankélévitch sobre la aventura amorosa, en las de Leszek Kolakowski sobre la naturaleza mítica del amor, en los títulos de Erich Fromm y, en otro sentido, en ciertos pasajes de Allan Bloom. Desde luego, en la obra enciclopédica de Singer. Descripción, análisis, exaltación a veces, a veces crítica y aun juicio de valor, de los usos amorosos de nuestro tiempo. ¿Por qué habla Paz de una omisión? Sin duda porque en ninguno de ellos el hay una toma de partido, una profesión de fe y una defensa radical —una salvación de las raíces— del amor. En cualquier caso, es claro que en muchos momentos la argumentación de *La llama doble* es una respuesta, velada pero no inconsciente, a las ideas de algunos pensadores de los últimos años. Así, en su insistencia en que "hay una conexión íntima entre las nociones de *alma*, *persona*, *derechos humanos* y *amor*" puede leerse una crítica implícita de las ideas de Foucault. La misma cabe encontrarla en sus observaciones sobre el erotismo y la sexualidad en Grecia. En sus páginas

sobre Propercio es posible leer una réplica a Paul Veyne y su visión de la elegía romana. En otros momentos, no es difícil deducir un juicio negativo sobre Barthes y su *Nuevo discurso amoroso* —que a la luz de estas páginas ni sería nuevo ni sería propiamente amoroso.

Más importante que las diferencias con este o aquel autor es desde luego la respuesta a los lugares comunes de nuestra época. Es significativo que en el libro aparezca muy pocas veces la palabra *deseo*, palabra-talisman de la modernidad. Hay que ver en ello una crítica y una elección. No deseo ni escritura sino amor y poesía, parece decir Paz. Su crítica de la modernidad no es "posmoderna": no pretende extremar los rasgos de la modernidad sino revisar sus fundamentos y encontrar en ellos los lazos con la corriente central de la tradición: la que nos ha dado el alma. Esa revisión, que es una reivindicación de la persona y del alma que hemos perdido, pasa desde luego por la crítica de Freud y sus complejos, que vuelven fantasmal a la realidad e irreales a las personas, y por la de las ideologías totalitarias, pero también por la de la indiferencia del mercado. Gris es la teoría, verde el árbol de la vida, y no sabremos ver de veras en nosotros mismos si no vemos el árbol adentro. El árbol: el *axis mundi*, el centro de la realidad, la firmeza en que sopla el viento, el diálogo entre el cielo y la tierra, el destino elegido.

Se trata de una crítica global del pensamiento moderno. Paz ha afirmado que el lugar de la especulación filosófica contemporánea se encuentra más en las interrogantes de lo científicos que en las de los filósofos profesionales. Son los primeros, ha dicho, quienes se plantean las preguntas fundamentales, las que se refieren a nuestro origen y nuestro sentido. ¿De dónde venimos? ¿Qué es la conciencia? ¿A qué llamamos inteligencia? Es natural, entonces, que uno de los capítulos de este libro ("Rodeos hacia una conclusión") examine esas interrogantes y las respuestas que los científicos han propuesto. Páginas inquietas, perplejas y guiadas por las analogías entre las teorías científicas contemporáneas y las imágenes de las antiguas mitologías. Ante ciertos enigmas fundamentales, nos hace ver Paz, la imaginación científica encuentra hoy las mismas respuestas que ayer la imaginación religiosa o la filosófica. Es difi-

cil saber qué pensarán de estas páginas los científicos y los filósofos de la ciencia. Para un lego como este comentarista, resultan vertiginosas y a veces desconcertantes. Por ejemplo, cuando Paz escribe que "postular a la nada, al no-ser, como anterior al ser, según se desprende de la hipótesis del *big-bang*, es afirmar algo igualmente contradictorio: la nada es el origen del ser", ¿no plantea un falso dilema? ¿Anterioridad es lo mismo que origen? ¿No es más bien que la nada empieza con el ser? ¿Que, dicho de otro modo, el "antes" de que aquí se habla es también ausencia de tiempo, puesto que el tiempo "empieza" con el ser? En cualquier caso, esas discusiones importan quizá menos en sí mismas que por su trasfondo. Lo que a Paz le preocupa es el sentido moral de las ideas y opiniones (mejor dicho: las visiones) de los científicos, en las que lee síntomas del estado de salud de nuestra imaginación. Es decir: se interroga sobre su *virtud*, en el buen sentido de la palabra. De ahí que estas páginas desemboquen una y otra vez en el mismo problema: la voluntad y la dificultad de deshacerse del agente creador —y del sujeto. Así, Paz se pregunta: "¿Se puede fundar una civilización sobre una construcción neurológica?" No, desde luego; pero se puede pensar al hombre como una construcción neurológica, a condición de no olvidar que esa idea del hombre es en esencia incompleta y que siempre hay algo más. Ese "más" es el alma. "Nuestra cultura", escribe Paz, es la primera que ha pretendido abolir ese diálogo [entre el alma y el cuerpo] por la supresión de uno de los interlocutores: el alma". Y, más adelante:

Me parece que los tiempos están maduros para iniciar una reflexión filosófica, basada en las experiencias de la ciencia contemporánea, que nos ilumine acerca de las viejas y permanentes cuestiones que han encendido al entendimiento humano: el origen del universo y el de la vida, el lugar del hombre en el cosmos, las relaciones entre nuestra parte pensante y nuestra parte afectiva, el diálogo entre el cuerpo y el alma. Todos estos temas están en relación directa con el objeto de este libro: el amor y su lugar en el horizonte de la historia contemporánea.

El eclipse del alma y el oscurecimiento

del cuerpo, la evaporación del espíritu y el desvanecimiento de la materia; la persona convertida en producto y el universo reducido a una ecuación. Un mundo desalmado. "Al contemplar el cielo nocturno, los antiguos veían en las figuras de la constelaciones una naturaleza animada: el orden mismo; para nosotros, el universo ha dejado de ser un espejo o un arquetipo". Escritas ante un paisaje de espectros, las últimas páginas de *La llama doble* parecen por momentos un eco de *The Waste Land*; al mismo tiempo, están escritas como un conjuro. Invocación del alma y declaración de fe en la persona. Una fe indisoluble de la pasión por el lenguaje. Es inevitable recordar, al leer estas páginas, el poema "Hermandad":

Soy hombre: duro poco  
y es inmensa la noche.  
Pero miro hacia arriba:  
las estrellas escriben.  
Sin entender comprendo:  
También soy escritura  
y en este mismo instante  
alguien me deletrea.

Páginas escritas en la noche inmensa y en busca de la constelación significativa, las de este ensayo son una mirada "hacia arriba". Estamos, pues, ante un libro que propugna un nuevo humanismo. Es decir, una refundación de la modernidad (no es casual que Paz vea en estas páginas a Petrarca, primer humanista, como "el primer poeta moderno") que reencuentra en el hombre su carácter único. Salvación del amor, resurrección de la persona, búsqueda del destino. Se trata, al cabo, de un *Ensayo sobre la dignidad del hombre* y no es difícil ver que sus propósitos son políticos. Si *Itinerario* trazó el camino recorrido, *La llama doble* señala la meta anhelada. Paz propone una renovación que sea una vuelta a los orígenes:

La reforma política y social de las democracias liberales capitalistas debe ir acompañada de una reforma no menos urgente del pensamiento contemporáneo... la crítica de la razón científica... El diálogo entre la ciencia, la filosofía y la poesía podría ser el preludio de la reconstitución de la unidad de la cultura. El preludio también de la resurrección de la persona humana, que ha sido la piedra de fundación y el manantial de nuestra civilización. ✎

## La llama doble. Amor y erotismo

de Octavio Paz

por

ADOLFO CASTAÑÓN



Círculo de Lectores, Edición ilustrada,  
Barcelona, 217 pp., 1993.

El amor ha sido una de las fuentes de inspiración de la poesía de todos los tiempos y en la moderna ha desempeñado un papel central como mitología al grado que ciertas corrientes y tradiciones, como la romántica y la surrealista, serían difícilmente explicables sin ella. A Octavio Paz la ley de ese motivo lo ha conmovido moral e intelectualmente desde sus primeros escritos y poemas, y la historia de su creación literaria, crítica y poética, sólo se podría abarcar y volver plenamente inteligible si se ilumina bajo esa luz. "Este libro —dice Paz en la página liminar— tiene una relación íntima con un poema que escribí hace unos pocos años: "Carta de creencia". La expresión designa a la carta que llevamos con nosotros para ser creídos por personas desconocidas; en este caso la mayoría de mis lectores. También puede interpretarse como una carta que contiene una declaración de nuestras creencias". *La llama doble* es entonces un libro clave, una de esas recapitulaciones substantivas que el escritor guarda para expresarla cuando ha recorrido ya buena parte de su camino. El tema, si nos referimos a los citados versos, es el de las definiciones del amor/amar:

Amar:

hacer de un alma un cuerpo,  
hacer de un cuerpo un alma,  
hacer un tú de una presencia.

Amar:

abrir la puerta prohibida,  
pasar  
que nos lleva a otro lado del tiempo.  
Instante:  
reverso de la muerte,

nuestra frágil eternidad.

Amar es perderse en el tiempo,  
ser espejo entre espejos.

Es idolatría:

endiosar una criatura  
y a lo que es temporal llamar eterno.

("Carta de creencia", en *Árbol adentro*)

Esa "idolatría" es el asunto de *La llama doble. Amor y erotismo*. Por otra parte, con ese título Paz quiere aludir a "la llama roja del erotismo" y a esa "otra llama, azul y trémula: la del amor" que la primera alimenta y eleva. El fuego de la carne y ese otro fuego no menos abrasador que envuelve y vence al corazón, dos fuegos que en la simplificación cristiana se encuentran separados y pertenecen a dos naturalezas opuestas forman una sola entidad, arden en una "llama mutua" —para invocar la expresión del Maestro Eckhart en *El libro del consuelo divino*. Llama doble también porque en ella conviven lo temporal y lo eterno *sin* fundirse en un solo fuego divino o temporal, pero también doble por ser simétrica y convergente. Será de hecho esa convergencia la clave del pensamiento de Paz para quien "la única realidad realmente real" es precisamente aquella capaz de dar cuenta de las "caras opuestas de una misma realidad". Tal unidad o principio de convergencia se elevará en Octavio Paz hasta ser un criterio de verdad, de modo que sólo habrá realidad allí donde coinciden la verdad de la mente y la del cuerpo/corazón.

De ahí que a las razones del amor y la avidez de un orden espiritual feliz lo acompañen como sombras el amor a la razón y la sed de justicia inteligible. De ahí que en él la meditación en torno al amor desemboque tarde o temprano en una reflexión sobre la posibilidad de la belleza y la verdad en el mundo, en nuestro mundo. De ahí, en fin, por qué en Octavio Paz la vocación poética haya podido asumirse como una llamada del amor, y su itinerario como una orden cordial, una milicia de la verdad en la historia. Del mismo modo que el amor es indisoluble del cuerpo, los cuerpos —amorosos o no— son indisolubles de la historia y de la ciudad y "los elementos constitutivos de (lo que Paz llama) nuestra imagen del amor" serán representaciones concentradas de nuestra

cultura, capítulos de una historia y fisiología del amor que —increíblemente como Paz apunta con razón— todavía está por escribirse, aunque existan ensayos premonitorios (Cf. Denis de Rougemont, ciertas páginas del mismo OP en *Apariencia desnuda, Conjunciones y disyunciones y Sade: un más allá erótico.*)

*La llama doble*, un libro sobre amor y erotismo, debe ser entonces de paso un libro sobre la ciudad ya que "El amor nace en la gran ciudad", una obra sobre un aspecto secreto de la civilización, "sobre el amor y su lugar en el horizonte de la historia contemporánea". Camino del absoluto, verdad eterna de la verdad efímera, el *oficio divino* del amor representa para Octavio Paz y para nosotros un talismán, la contraseña laica que permite "abrir la puerta prohibida" y reconocer alrededor de su fuente a los fieles que saben cómo "La flor se volvió palabra". La pregunta a que se enfrenta Paz es sencilla pero inflexible: Entre "La plaza y la alcoba" ¿Qué lugar ocupa el amor en nuestra sociedad? ¿En qué lugar se encuentra ésta en relación con valores como el bien, la verdad y la poesía?

Una primera respuesta sería: por los suelos. Nuestra época, cobarde, tibia y conformista es, en lo moral —dice Paz— "una edad de lodo". La decadencia del amor está ligada a la decadencia de la persona que parece haber sido devorada por el dinero o suplantada, poseída por las máquinas. La mercantilización de todos los órdenes de la vida traduce el pacto por el cual el hombre ha vendido su alma al diablo y se ha vuelto incapaz de amar. Hemos dejado de tener vergüenza del cuerpo para tener vergüenza de nuestros sentimientos. Por ello el amor, al igual que la poesía es y seguirá siendo subversivo en la sociedad de la abundancia, dominada como está por la tecnología y por la furia de la reproducción y para la cual los seres sólo son piezas intercambiables, "recursos humanos". Reflexionar sobre el amor significa así no olvidar la relación inconveniente, incómoda y corrosiva que tiene el amor en su propio entorno cultural, equivale a restituir con escrupuloso tacto las raíces más finas de nuestra herencia cultural, presupone ponerse de pie y de cuerpo entero ante el espejo de la conciencia.

Entereza es la palabra que conviene para describir la honesta consistencia

de *La llama doble*. Es la integridad vertical, ética y enciclopédica que le permite a Paz practicar un deslinde que vale tanto por su disección como por la baraja de paisajes y panoramas (griegos, helenísticos, romanos, toscanos, provenzales, árabes, hindús, chinos y europeos) alternativos, el caudal de experiencias y reminiscencias decantadas a través de un saber literario sobre el amor que concentra un arte de amar y vivir. El amor aparece no sólo como el asunto de este libro particular sino, por decirlo así, como un método para establecer puentes entre la plaza y el lecho, pasión y sociedad, apasionados y civilizadores, mensajeros del fuego y constructores de la ciudad, hombres de pasión y hombres de poder.

Es el procedimiento dialógico que buscan contrastar y cruzar lo interno y lo eterno, intuición y razón, verdad y pasión. *Llama doble* entonces no sólo por hablar de esa "mutua llama" del amor y el erotismo sino también por ser un libro escrito a dos fuegos y situado, como el amor mismo según Paz, "entre los dioses y los mortales", entre las ideas y la historia. Es una exposición y una recapitulación, un repaso de esa guerra solitaria y apasionada a que el poeta se ha entregado formulando una ética y aun una política fundadas en los valores del amor. En este terreno no sabríamos eludir la figura de André Breton, uno de los nombres claves en la historia de la literatura del siglo XX para entender los puentes que van y vienen entre amor y libertad, pasión privada y compromiso público, y una de las personalidades con quienes Octavio Paz y su obra tienen más puntos de contacto: ambos devorados por el fuego de una vocación secreta condenada a hacerse pública y de ahí nuevamente secreta; seres cuya pureza no ha dejado de resultar incómoda para la época; ambos: deudos de la mitología caballeresca como fundamento de una ética.

El parte de guerra anunciado por Octavio Paz al concluir estos episodios donde la historia del amor y la historia de la poesía se alternan como rimas de un mismo verso es estremecedor: "El ocaso de nuestra imagen del amor sería una catástrofe mayor que el derrumbe de nuestros sistemas económicos y políticos, sería el fin de nuestra civilización. O sea: de nuestra manera de vivir." El ocaso del amor sería, nada menos, el

ocaso del nosotros, el eclipse de la comunidad, la segunda muerte de Dios. Un eclipse que quizá nunca había estado tan próximo, como sugieren las frecuentes analogías que Paz resalta entre las ciudades y metrópolis modernas y las ciudades de la última Roma o la desengañada Alejandria. Queda claro, entonces, que salvar al amor es salvar a las personas y que éstas sólo sabrían ser redimidas y rescatadas, levantadas hacia la luz, a través de un respeto de lo que los define. Así, la restitución de la persona, la resurrección de lo personal, nos llevarán a comprender que cada rostro es un Dios, que cada persona es una religión y un templo y que el precio de consumir cuerpos, de cohabitar con sus reproducciones a través de la pornografía es el precio mismo del alma. *La llama doble* aviva, desde la historia y la reflexión, este recuerdo del poder mágico de la pareja, esta memoria del amor que es una herejía idólatra pero también el sacramento tántrico que está en la raíz de todos los sacramentos. El amor representará por ello una de las raras formas que tiene el hombre de conocer la felicidad del cuerpo sin renunciar al espíritu, un camino para remontar la muerte e interrogar al universo. No poca de la fuerza de *La llama doble* viene de ahí—de la tensión entre filosofía (por ejemplo platónica) y ciencia (por ejemplo, física y cosmología), entre poesía (los trovadores provenzales) y política (el amor en la sociedad totalitaria). También viene de ser un libro polémico (por ejemplo, hacia Denis de Rougemont y Huizinga). Es también, y no podía ser de otro modo, un ensayo, un libro escrito con la libertad de la conversación y pensado en la animación del diálogo (el diálogo platónico); un libro cuya fuerza viene de la amplitud y nobleza de una curiosidad casta, sabia *solfrosine* leal a sí misma, curiosidad respetuosa pero ávida del poeta y del crítico literario que es capaz de reconstruir una civilización a partir de un poema (por ejemplo un soneto de Quevedo o un poema anónimo español del siglo XIII) como quien resucita por una carta la memoria de un gran amor.

Del mismo modo que Borges descubre el aleph y el zahir conducido por el fervor amoroso, Octavio Paz ilumina con *La llama doble* la tierra y el cielo, la historia contemporánea y las teorías actuales sobre el origen del universo,

repara como en un proceso las pruebas y circunstancias que han rodeado al amor en nuestro mundo, pues la pasión ha de padecer también las pruebas de la Pasión y los cuerpos ser crucificados en los cuerpos para que la llama se desdoble y nazca de ahí la segunda luz, la llama doble, la "compañía" —palabra "hoy en desuso pero empleada por Petrarca" y que registra el *Diccionario de Autoridades*, según advierte Paz—, ese "sentimiento de amor transfigurado por la vejez o la enfermedad del ser amado" y que puede prescindir del contacto físico porque ha sabido encarnar al ser amado como una presencia en sí mismo, "hacer un tú de una presencia", según da testimonio la sabia cita del autor de *El sentimiento trágico de la vida*: "Ya viejo Unamuno decía: no siento nada cuando rozo las piernas de mi mujer, pero me duelen las mias si a ella le duelen las suyas". *La llama doble* apunta así hacia el misterio de la mutua transfiguración a través de y en el amor y el deseo, hacia el misterio de la transmutación del amor en poesía y de la poesía en historia de la cultura. La conciencia de ser "polvo enamorado" permite a Octavio Paz un acto de piedad profética: restituir del polvo a las ciudades olvidadas y reconocer y anticipar el polvo que la nuestra será. Es el acto que distingue a *La llama doble* y hace de ella una obra interior, es decir, una semilla. ✽

## El tamaño de mi esperanza

de Jorge Luis Borges

por

JAVIER ARANDA LUNA

✽

Seix Barral, Buenos Aires, 137 pp., 1993.

Toda memoria es selectiva: separa y discrimina; aísla del recuerdo la materia para el olvido, lo que confinará al reino de lo oculto. No siempre logra su propó-

sito. Las cosas ocultas, escribió el florentino, se nos revelan por aquellas que son conocidas. Durante muchos años Jorge Luis Borges intentó desterrar de su obra, o por lo menos mantener en secreto, algunos de sus primeros textos: los ensayos que reunió en el libro *El tamaño de mi esperanza* y sus poemas *Los himnos rojos*. ¿Cómo logró ocultar esas páginas? No debe haber sido tarea fácil: *El tamaño de mi esperanza* no lo publicó en 1926 un joven escritor desconocido sino el poeta que dos años atrás recibiera el elogio de Gómez de la Serna. Pero si no sabemos cómo logró ocultar la existencia de *El tamaño de mi esperanza* por tanto tiempo sabemos que recurrió a la ficción para camuflar *Los himnos rojos*: los mencionó en su célebre cuento "El otro". Ambos esfuerzos juveniles corresponden a los años de su época ultraísta, a sus años aún poco conocidos de pasión bolchevique.

En España (1920) Borges se sumó al ultraísmo, cuyo fin inmediato fue romper con la "Generación del 98". Este grupo aspiraba al poema puro, libre de lógica y de formas. La adhesión de Borges al movimiento se convirtió en toda una militancia al regresar a su país. Redactó manifiestos, ensayos y no pocos poemas. La falta de recursos no fue problema: ideó imprimir una revista mural "que nosotros mismos pegaríamos en las paredes". Así nació *Prisma*. Similar a los periódicos estudiantiles que tapizan las paredes de centros universitarios, era una hoja grande en la que lo mismo cabían el manifiesto sobre la necesidad de una nueva literatura que poemas. Alguna vez Borges recordó así esta aventura: "Salíamos de noche —González Lanuza, Peñero, mi primo y yo— armados de tarros de goma y de brochas que aportaba mi madre y, caminando a lo largo de millas, los pegábamos en las calles...". En esa y otras publicaciones como *Proa*, *La prensa*, *Nosotros*, *Valoraciones e Inicial* el joven Borges luchó por una poesía al alcance de todos, exenta de "frases medianeras" y "trebejos" ornamentales y cuyo centro deberían ocupar la metáfora y la síntesis de imágenes. De esos años de vanguardias políticas y literarias rescato este poema:

RUSIA

La trinchera avanzada es en la estepa un

barco  
[al abordaje  
con gallardetes de hurras  
mediodías estallan en los ojos  
Bajo estandartes de silencio pasan las  
[muchedumbres  
y el sol crucificado en los ponientes  
se pluraliza en la vocinglería  
de las torres del Kremlin  
El mar vendrá nadando a esos ejércitos  
que envolverán sus torsos  
en todas las praderas del continente  
En el cuerno salvaje de un arcoiris  
clamaremos su gesta  
bayonetas  
que portan en la punta las mañanas.

No sólo parece imposible reconocer en el poema transcrito el estilo del autor de *El aleph* sino, tampoco, al auto-definido político conservador. En su madurez literaria trató de ocultar esos "áridos poemas de la equivocada secta ultraísta", "tan malos como el título" que los reunía. Pero si es difícil vislumbrar siquiera al autor de *Los conjurados* en sus poemas de los veinte no lo es tanto distinguir las huellas del Borges maduro en los ensayos de *El tamaño de mi esperanza*. Tal vez por ello autorizó a La Pleiade incluir algunos de esos textos en sus *Obras*, aunque ahí aparecen como artículos sueltos. La primera reedición del libro publicado por *Proa* es la que ahora entrega Seix-Barral.

*El tamaño de mi esperanza* es un manifiesto, una profesión de fe literaria dirigida a los criollos, "a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa". Argentina era para él en los veinte, "tierra de desterrados natos... de nostálgicos de lo lejano y lo ajeno: ellos son gringos de veras... y con ellos no habla mi pluma". Su doble argumento para hablar de ese modo era simplemente la patria y la esperanza, "...memoria del futuro, olorcito de lo por venir, palote de Dios!". Las distintas expresiones de lo criollo no son únicamente la esencia del libro sino su envoltura. Recurre, por ejemplo, a ese lenguaje que mutila y acentúa palabras (realidad, incredulidad) para alcanzar, tal vez, una esencia nativa. Para acercarnos a este esfuerzo lingüístico del joven Borges conviene citar uno de los varios fragmentos que dedica al discernimiento del tango y

del arrabal:

Entre Ríos, Callao, la Avenida de Mayo son la vehemencia; Nuñez y Villa Alvear los quehaceres y quesoñares del ocio mateador, de la criollona siesta zanguanga y de las trucadas largueras. Esos tangos antiguos, tan sobreadores y tan blandos sobre su espinazo duro de hombría: El flete, Viento norte, El caburé son la audición perfecta de esa alma. Con el tiempo el propio Borges se convirtió en el principal crítico de los recursos formales utilizados en esos ensayos de juventud: "traté de ser tan argentino como pude. Conseguí el diccionario de Segovia sobre argentinismos y empleé tantas palabras locales que muchos de mis compatriotas apenas si lo comprendían. Como he extraviado el diccionario, no estoy seguro de que yo mismo pueda entender el libro, así que lo he abandonado por irremediable.

Si ese uso del lenguaje no acompañó a Borges durante toda su carrera literaria no lo abandonaron, en cambio, algunos temas: la pampa, el arrabal y, sobre todo, su interés por el lenguaje mismo. *El tamaño de mi esperanza* posee cinco ensayos en los que aborda explícitamente el asunto del lenguaje: "El idioma infinito", "Palabrería para versos", "La adjetivación", "Inyectiva contra el arrabalero" y "Profesión de fe". No todas sus certezas en este campo sobrevivieron en su obra posterior. Desaparecieron, por ejemplo, su exaltación de la metáfora y su desdén por el soneto. Otras, en cambio, sirven para comprender algunos de sus mejores recursos. Reconocido por críticos y escritores por el uso de adjetivos y construcciones infrecuentes Borges explica en *El tamaño de mi esperanza* algunas posibilidades del idioma aprovechadas por él a lo largo de toda su obra. En sus "visos de política" del lenguaje recomienda "*La derivación de adjetivos, verbos y adverbios de todo nombre sustantivo*" y "*El emplear en rigor etimológico las palabras*". Un goce honesto y justiciero, un poquito de asombro y un mucho de lucidez, hay en la recta instauración de las voces antiguas. Aconsejado por los clásicos y singularmente por algunos ingleses... me he remontado al uso primordial de muchas palabras. Así yo he escrito *perfección del sufrir*, sin atenerme a la connotación favorable que prestigio esa

voz, y *desalmar* por quitar alma y otras aventuritas por el estilo. Lo contrario hacen los escritores que sólo buscan en las palabras su ambiente, su aire de familia, su gesto". Con este tipo de "gramatiquerías" no buscaba engendrar vocablos inmortales sino despertar en cada escrito "la conciencia de que el idioma apenas si está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo".

A mitad de los veinte Borges conoció a Alfonso Reyes. Críticos como Rodríguez Monegal sostienen que El Gran Hechicero lo apartó con su ejemplo del lenguaje barroco. La hipótesis no es descabellada si se recuerda que el mismo poeta argentino llegó a considerar que la mejor prosa castellana había sido escrita por Reyes. Prosa en la que reconocía serenidad y luzidez con los "breves énfasis necesarios". *El Tamaño de mi esperanza* y *Los himnos rojos* revelan a un Borges que había permanecido en la clandestinidad de no muchas bibliotecas y hemerotecas. En sus últimos años Borges ya no escribió sobre las trincheras rojas de la estepa rusa pero sí del último lobo de Inglaterra y de los conjurados que, teniendo el hábito de la guerra, tomaron un día la extraña resolución de ser razonables. ✽

## Viajes narrados

de José de la Colina

por

GUSTAVO FIERROS

✽

Universidad Autónoma Metropolitana,  
México, 131 pp., 1993.

*Viajes narrados* es un libro diverso. José de la Colina trastoca y recorre territorios que se extienden del imaginario personal —esa patria de los recuerdos y de los sueños—, a otras zonas que no por colectivas dejan de ser, para el autor, íntimas. Pero ¿cuáles son los viajes que propone, cuáles los territorios que

sugiere?. Desde luego, el cine es uno de ellos. Las evocaciones de las salas cinematográficas en el México de los años cuarenta y cincuenta, de "eso que había que ir a buscar —escribe De la Colina— generalmente en la tarde o en la noche y que era una especie de templo profano y de paraíso visual", dan cuenta de que para el autor, el cine es, más que arte o industria, un espacio de revelaciones, una incursión a tierras de apariciones extrañas: el mundo de los espíritus.

Esta obsesión por el cine, que De la Colina eleva al rango de una segunda vida "donde la realidad no está, ay pobre Cernuda, divorciada del deseo", no sólo se refiere a un espacio vital, sino que alude a una sensibilidad eminentemente visual. Todos los textos de *Viajes narrados* parecieran escritos desde la perspectiva de una cámara cinematográfica, donde movimiento, acción y paisajes constituirían los ejes de la escritura. "La cajetilla de Faros", por ejemplo, no sólo es el objeto-emblema que articula un orden de cosas idas, sino que dispone el moroso recuento de una geografía personal. Aliado de la nostalgia, De la Colina practica la detención. Convoca el pormenorizado inventario de un estancillo; nombra panes de jabón, estropajos, zacates, agujas, cordones, plumeros, ollitas de barro y piloncillos. Pero sobre todo, multiplica las imágenes de la cajetilla de cigarros Faros. La figura del hombre de perfil mirando al mar, los buques, los faros en el horizonte de este paisaje en la caja de cigarros, son el motivo perfecto para una sensibilidad óptica. El objeto-emblema se vuelve posibilidad narrativa.

En *La tumba india y otros cuentos*, una selección de sus relatos, De la Colina comienza con un epígrafe de Conrad sobre el quehacer literario: "(la tarea) consiste en mostrar su vibración, su color y su forma y, a través de su movilidad, su forma y su color; en revelar la substancia misma de su verdad; en descubrir el secreto evocador, la fuerza y la pasión que se esconden en el corazón de cada instante persuasivo". Al escoger esta cita de Conrad, el autor de *La lucha con la pantera* marca sus convicciones de oficio: revelar substancias de verdad mediante formas, colores y movimientos. Estos recursos los ensaya también en *Viajes narrados*, sobre todo en textos como "Mambo de San Juan de Letrán" y "Viaje al Salón Coro-

na". El primero es una espléndida celebración de la escenografía que el Carafoca, Dámaso Pérez Prado, junto con los teatros de revista, ofrecían a la ciudad de México de principios de los años cincuenta. El segundo, una crónica de ese salón abigarrado y rumoroso, "mezcla de vieja cantina sentimental, de fonda popular, de taberna tertuliera, de salón para familias, concreto lugar común anulador de jerarquías..."

*Viajes narrados* abre también otro ámbito del José de la Colina narrador: la autobiografía. Aquí, los viajes ferroviarios, por ejemplo, no son sólo referencia literaria o cinéfila, sino, en la memoria del autor, magia viva y vieja. "En 1937 —cuenta De la Colina— dejamos España mi madre y mi hermano Raúl y yo, cuando salimos de Santander a Francia y a Bélgica, huyendo de las tropas franquistas, durante todo aquel tiempo, unos dos años, habríamos de estar viajando en trenes o al menos en eso insiste la memoria, éramos en los trenes un trio errante a través de ciudades y pueblos desconocidos, de paisajes franceses y belgas, campestres o urbanos, viajando también a través de una lengua desconocida..." Luego de esta evocación podríamos sugerir: ¿Qué tienen en común los trenes, el cinematógrafo y la memoria? Que los trenes son, cuando se los interroga, un incansante transcurrir de paisajes siempre móviles.

José de la Colina pertenece a la llamada Generación del Medio Siglo. Si es que ésta realmente existe como grupo, allí figurarían escritores como Salvador Elizondo, Julieta Campos, Sergio Pitol, Juan García Ponce, Sergio Galindo, Inés Arredondo y Jorge López Páez, entre otros. Para éstos, la figura de Alfonso Reyes no sólo fue una entidad literaria que se consultaba en los libros. Unos más, otros menos, los escritores de esta generación buscaron la aprobación de la indiscutible autoridad literaria que representaba don Alfonso. De la Colina ofrece un retrato amistoso de Reyes en su dimensión cotidiana. "Visita a la Capilla Alfonsina" es un saludo a quien es, a la par, personaje de la historia cultural de este país y habitante de la geografía personal del propio De la Colina, quien escribe: "una vez pasé un incómodo rato cuando al estrechar yo su mano alguien, creo que Emmanuel Carballo, le dijo: es De la Colina, don Alfonso, el que por ahí

dice eso de que en tierra de ciegos el tuerto es Reyes, y es verdad que yo lo decía pero no lo había inventado, la frase yo se la habría oído a Cardona Peña que se la habría oído a Salvador Novo que, a lo mejor, en una de esas, se la habría oído al propio Reyes..."

Dice José de la Colina que para el escritor el verdadero viaje consiste en la escritura y para el lector, en la lectura. Su escritura, el ritmo de esos viajes, contiene un mesurado uso de sus recursos estilísticos. La puntuación —esa respiración de la prosa— es usada con la libertad que otorga el oficio. Un oficio que en *Viajes narrados* se vierte sobre cosas idas, paisajes diversos, lecturas, recuerdos y obsesiones. Recorrido a veces moroso y otras veloz, este es un libro atravesado por la crónica, las memorias y los relatos. Textos no sólo cerca de la vida sino dentro de ésta. Por esto, el libro tiene algo de caleidoscopio imaginario o memoria fragmentaria, donde objetos, caras y hechos, se acomodan en un ritmo, como dice el autor, repentizado, sin plan ni propósito, sólo deslizándose con las palabras en el recuerdo.

"La literatura —ha escrito Gide— tiene como función rescatar del olvido situaciones que amamos". José de la Colina hace suya esta consigna. Asume la escritura como ejercicio de lo imaginario jalonado por memoria y olvido, dos extremos de la misma substancia. ✽

## Sombreros para Alicia

de Julián Ríos

por

DAVID MEDINA PORTILLO

✽

Muchnik Editores, Barcelona, 99 pp., 1993.  
Ilustraciones de Eduardo Arroyo

Hace algunos años y refiriéndose al autor de *Alicia...*, Guillermo Cabrera

Infante observaba: "Ese modesto clergymán inventó casi él solo toda la literatura de nuestro siglo [...]. Sin Lewis Carroll (y sin Swift ni Sterne, ni Mallarmé, pero más aún sin Carroll) no habría habido jamás un James Joyce y sin la lengua bífida del irlandés ni Nabokov ni Gadda ni Quenau ni Cortázar ni Donald Barthelme ni yo mismo". Árboles genealógicos a un lado, parece evidente que el diácono anglicano fue, en efecto, no sólo uno de los primeros en poner de cabeza los esquemas narrativos al esculcar en las zonas vedadas del relato infantil y extraer de ahí un sainete de figuras de la realidad absurdas sino, también, en poner a girar al lenguaje sobre sí mismo hasta el "nonsense", hasta el disparate lingüístico.

En este sentido, *Sombreros para Alicia* de Julián Ríos (Galicia, 1941) reclama también un lugar entre aquellos partícipes de la jugada carrolliana. Así, lo anómalo es siempre el punto de partida de cada uno de los 23 textos con los que el autor ha conformado este pequeño libro; lo extravagante personificado en El Sombrero Loco quien, Sherezade travestida, al colocarle sombrero tras sombrero a Alicia hace de ella un personaje ubicuo, la convierte en escucha y protagonista milynochesco de anécdotas por las que desfilan, por ejemplo, Guillermo Tell, Moby Dick, Gregorio Samsa, el "Capitán Araña", Fred Astaire y el perro de "La voz del amo", aquel logotipo añejo de la compañía RCA Victor.

Sin embargo, el genio narrativo de Julián Ríos radica no tanto en su vertiginosa capacidad para hilar situaciones y personajes aparentemente desemejantes sino, sobre todo, en que dicho aspecto condiciona su manera de poner a funcionar los mecanismos del lenguaje. Como su maestro Lewis Carroll, Julián Ríos ama la promiscuidad verbal: sus recurrentes y ocurrencias aliteraciones parnomásticas son, entre otros, uno de los caminos por los que nos lleva hacia un estado casi larvario de la escritura. Muchas veces, en sus textos las palabras se atraen o repelen según un principio de gravedad que equilibra el juego eufónico de las vocales. El sonido (ley natural tratándose de estas cuestiones) crea, por decirlo así, un aura magnética de la cual surgen eventuales pala-

bras—valija, ariscas sirenas o lúdicos centauros verbales cuyo bisabuelo fue aquel ya más que famoso Jabberwocky aliciano.

Este te hará tilin, cascabeleó alegre el Sombrero Loco al oído de Alicia, casi tanto como tu pintor pinturero de París. Sí, sí, silbó sibilino. Estabas posando de Eva desnuda en su gélido estudio de la calle des Grands-Augustins cuando la serpiente de las tentaciones vino sinuosa a enroscarse en tu testa para susurrarte cascabelbuceos o cascabelbuceos con mucho retintín: Con mi lengua bífida puedo referirte tus pasados y futuros, perfectos, imperfectos y pluscuamperfectos, las mil y una vidas que te esperan a la sombra de Eros y Tanatos...

La anterior alusión a cierto carácter larvario de esta escritura no es gratuita. Julián Ríos ha venido publicando desde comienzos de los años setenta su ciclo narrativo *Larva*, compuesto hasta el momento por *Babel de una noche de san Juan*, *Poundemonium*, *Belles lettres* y *Auto de Fénix* (los dos últimos aún inéditos). Incontinentes, los juegos de palabras de *Larva* se ramifican sedimentando una materia verbal proteica que, en múltiples ocasiones, parece destinada más a una lectura en voz alta (la cual daría cabal cumplimiento a su potencial oralidad) que a un tránsito pasivamente silencioso. Asimismo, aquel amor por las relaciones arbitrarias y sorprendentes que advertimos en *Sombreros de Alicia* se disparan hacia la desmesura y la hipérbolo, destacando sobre todo su carácter "verbal" antes que sus preferencias realistas.

En este sentido, *Sombreros de Alicia* tiene que ver más con el *Ulises ilustrado* (1993), volumen precedente de Julián Ríos escrito como "recreación" literaria y pictórica (a cargo ésta de Eduardo Arroyo) de la novela de Joyce. En ambos, Ríos ha partido de una obra conocida para propiciar, a su vez, una suerte de nigromancia de los signos culturales, lingüísticos o históricos; un conjuro en donde la parodia, los juegos y dislates verbales, la cita llana o el complejo palimpsesto imponen otra realidad, una dimensión abierta, eventualmente, hacia el absurdo calculado. ✽

## Placeres ficticios

de Lluís Maria Todó

por

JUAN ANTONIO  
MASOLIVER RÓDENAS

✽

Anagrama, Barcelona, 222 pp., 1993.

Nacido en Barcelona en 1950, Lluís Maria Todó ha sido profesor de literatura francesa y crítica literaria en la Universidad de Barcelona y en la actualidad enseña en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Pompeu Fabra de la misma ciudad. Autor del ensayo *El simbolismo* y traductor, entre otros, de Maupassant y Flaubert, *Los placeres ficticios (Els plaers ficticis, 1991)* es su primera novela. De estos datos conviene subrayar dos: el hecho de que, como tantos escritores españoles que vivieron el franquismo (José Luis Sampedro, Esther Tusquets, Javier Tomeo, Álvaro Pombo, Enrique Murillo), ha empezado a publicar a una edad ya madura y, sobre todo, su conocimiento de la literatura francesa y, muy especialmente, de Gustave Flaubert.

Si Clarín tomó como modelo, para *La Regenta*, a *Madame Bovary*, Todó toma, menos fanáticamente, la *Education Sentimentale*, para apoderarse incluso del nombre del protagonista, Frédéric. La presencia de Flaubert es perceptible en su crítica de la burguesía, aquí la catalana, en el retrato de una sociedad cerrada, aquí un pueblo de veraneo de la provincia de Gerona, Camprodón, en la exactitud de una prosa que surge de la más impecable e imitable observación, en la capacidad de penetrar en los personajes acentuando sus rasgos exteriores, en la habilidad para el retrato, para la recreación de ambientes y para la pintura de amplios panoramas, siempre con una técnica cercana al impresionismo, en la ausencia de un mensaje moral que no oculta, sin embargo, la sordidez moral y, finalmente (finalmente aquí, no en la

novela), un talento narrativo (una disciplina, si se prefiere) que le permite presentar simultáneamente y con la misma convicción o verosimilitud a seres individuales y a toda una sociedad en un escenario vivo, visualmente atractivo.

*Placeres ficticios* es la novela de un individuo (Frederic Garriga), de una familia (los Falguera), de una amistad (Frederic y Eugeni Falguera), de una relación amorosa (Frederic y Helena Vilanova), de un grupo de jóvenes veraneantes y de una sociedad (Camprodón) integrada por la gente del pueblo, los forasteros de los pueblos vecinos, los veraneantes y los jóvenes punkies, que "solían ir siempre muy juntos, por calles poco frecuentadas, rozando las paredes, como los cristianos primitivos, y recibían las palizas de los hijos de los tenderos de Camprodón con resignación heroica". Del Frederic anterior a su estancia durante un mes de agosto en Camprodón cuando tiene dieciocho años sabemos muy poco aunque, para lo que nos importa, lo suficiente: que sus amigos son más ricos y más mundanos que él, que no pertenece a una familia de abolengo y que sus padres son muy convencionales. De este complejo de inferioridad nace su necesidad de conquistar, de seducir, de ganarse a amigos interesantes, con dinero y con un linaje distinguido. Camprodón va a ofrecerle esta oportunidad.

De este modo, Camprodón se convierte en centro y símbolo de sus inquietudes, espacio privilegiado de su educación sentimental: "aquel lugar también encerraba una incógnita, un enigma, algo que de repente quiso resolver", de modo que "decidió seguir investigando lo que en aquel momento llamó, sin pensarlo mucho, el espíritu de Camprodón". Con rigor de naturalista se nos describen los espacios que han de ir creando el perfil del pueblo: el Paseo Maristany, "aquel paseo sombrío y orgulloso", la Calle Valencia, "oscura y recta como el pasillo de una gran casa, oscura y gélida", la Plaza del Doctor Robert, con "aquella sensación reconfortante de un mundo pequeño y alcanzable, ordenado y pulcro". Dentro de Camprodón, los lugares más importantes o destacados, como el Bar La Perla, la discoteca o el Hotel Rigat y, fuera del pueblo, las magníficas y pictóricas descripciones del paisaje.

Pero Camprodón es también el símbolo negativo de Cataluña y de la burguesía catalana, ferozmente retratada por el impasible narrador y por sus personajes centrales, Frederic y Eugeni. Casi todo el sarcasmo del libro está centrado en el nacionalismo y en el mal gusto de los catalanes lo cual, viniendo de un catalán no deja de ser saludable. En los restaurantes de Camprodón se comen "porciones de esencia de Cataluña", destinadas "a un público numeroso y patriota y muy poco exigente", y los dos amigos se burlan de las "idioteces patrióticas y premiadas de escritores y periodistas y cambian las letras de las canciones catalanas más aplaudidas hasta convertirlas en astracanadas"; Setcases, *village catalan*, es un "pandemonium de chalés tiroleses y waldisneyanos", un "decorado delirante" y, finalmente, Frederic, en el momento algo de su decepción, decide que "se había fabricado un palacio llamado Camprodón, que lo había estado explotando poco a poco, y había ido localizando sus puertas de salida. Una daba a un absoluto sin aire, otra a un saloncito pequeñoburgués, otra a un comedor rural, lleno de butifarras patrióticas y naturales; y seguramente en cualquier dirección que siguiera indagando encontraría salidas igualmente decepcionantes".

Frederic analiza, observa, apenas si muestra otras emociones que no sean la inseguridad o la frustración, su capacidad de juicio está deformada por la ambición y, en todo caso, trata siempre de postergar sus decisiones y sus opiniones. Continuamente está cumpliendo rituales, actuando, escenificando, fingiendo, adoptando posturas: "el mimetismo es uno de mis fuertes", acepta. Y si se siente atraído por Helena Vilanova no es solamente por su belleza, ciertamente notable, sino porque es "descubierta de una de las familias fundadoras del veraneo en Camprodón", de ahí su "curiosidad, casi sociológica, hacia una muchacha llena de historia, un deseo de penetrar en la novela prestigiosa y algo triste que imaginaba que era la vida de Helena Vilanova. Gracias a Elena y a Camprodón el mundo empezaba a parecerle menos ridículo". Pero además, en su necesidad de integración, necesita poseerla y, cuando al final "la estrategia del conquistador" triunfa y consigue hacer el amor con ella, lo único

que consigue es oír "la explicación neutra de sus esfuerzos por resultar hábil, un informe de entomólogo sobre los resultados de su aplicación".

Frederic no es el único que necesita inventar una realidad a la medida de sus exigencias. Mientras observa a los muchachos de su misma edad, pertenecientes a la burguesía acomodada de Barcelona, detecta "ciertas características morales de su generación que parecían apuntar en dirección a una infantilización generalizada", "y era como si hubieran decidido pasarse la vida jugando, haciendo imitaciones y simulacros"; en cuanto a Helena, Frederic elabora "la fenomenología de sus gestos" y observa sus "posturas físicas y morales". Todo ello explica el interés del narrador por la forma de vestir de los personajes y el interés de su protagonista por la forma de hablar de los que le rodean. Por otro lado, más que el retrato de un individuo o de una generación lo que tenemos es el retrato de una clase social inmovilizada, mezquina, moralmente sórdida, anclada en un tiempo vacío y dueña de una realidad extinguida o que ella misma ha inventado y que sus hijos tratarán de perpetuar: "dentro de veinte años nosotros diremos a nuestros hijos lo mismo que nos ha dicho mi padre hace un rato".

La relación de amistad entre Frederic y Eugeni es la más ambigua y la más interesante. Las conversaciones sobre arte son demasiado sofisticadas para muchachos de dieciocho años, pero juegan un papel decisivo en la novela: como una defensa "teórica" de las posibilidades del realismo de raíz flaubertiana ("la consigna flaubertiana: *vivre comme un bourgeois, penser comme un semi-dieu*") frente a ciertas actitudes vanguardistas, pero asimismo como una puesta en práctica narrativa de estos principios: la calidad plástica de la prosa, con eficacísimos efectos de luz, el control y el dinamismo de la estructura, la fidelidad a los principios de la observación y el análisis que no impiden crear un efecto de percepción psicológica ni niegan una reacción emocional, el carácter progresivamente simbólico de algunos centros narrativos (el cuadro, la decadencia del Hotel Rigat, la misma naturaleza), la capacidad de incorporar elementos de la sociedad contemporánea (la discoteca, la cultura de las drogas, la música pop)

sin alterar lo que podríamos llamar la "ideología de la decadencia", todo contribuye a confirmar la vigencia de unos principios estéticos cuando son utilizados y recreados por un artista de talento, en este caso Lluís Maria Todó. ✽

## Favorables Cancún poema

de José-Miguel Ullán

por

EDUARDO MILÁN

✽

Madrid, Ave del Paraíso Ediciones, 1993.  
Edición al cuidado de Manuel Ferro.

Ullán (1944) representa el puente, en la poesía española contemporánea, entre una idea de la tradición como *aquí*, la única válida a la que puede aspirar esa poesía, y las vanguardias históricas de los años veinte. Como cultor de una idea de la tradición, José-Miguel Ullán ha sabido rebelarse contra el concepto de tradición que ha estado siempre a punto de convertirse en canónico: la tradición de la reivindicación del margen. Si por ejemplo en un momento Góngora corresponde con el modelo martiroológico del poeta (a los ojos, está claro, de la generación del 27), luego pasa a convertirse en el redentor de su propio martirio, para jugar con la propuesta de René Girard sobre el chivo expiatorio. La posición de Ullán ha sido incómoda siempre por eso: por estar en alerta constante y escapar de la vigilancia de la mirada de un pasado que, arruinado, busca petrificar. Son muy pocos los poetas que logran, en el entrópico panorama lírico actual, salvar la valla de una tradición inmóvil. Respecto del propio Góngora, Andrés Sánchez Robayna ha conseguido resituarse al poeta cordobés en un presente activo sin convertirlo en estatua, que es la manera por donde la tradición se autoaniquila como funcional.

La poesía de Ullán ha querido estar

siempre en el límite, al borde de la no poesía primero (*Manchas nombradas* es un ejemplo) y luego al escribir desde un lugar, simplemente, no poético. Al atacar a la poesía desde afuera, un afuera difícil de conseguir para quien había prácticamente tocado las entrañas de lo experimental en cuanto a la forma se refiere, Ullán logra sorprender a la poesía como extrañamiento, como algo no de lo que se parte sino algo a lo que se llega.

*Favorables Cancún poema* es un itinerario irónico-formal que pasa por la crítica del eco vanguardista actual ("Austeridad de la abundancia cierta"), sigue por el poema no verbal, magistralmente figurativo en criaturas como notas sobre un pentagrama, que sólo difieren por un mínimo matiz formal ("Cancún, a oscuras") y llega a la asunción del signo trágico del hablante poético como entidad, en el poema, real ("Todas las preocupaciones son pocas") que desde el principio expresa esto: "Hay poemas culpables ya de entrada."

No se trata de estancias, de detenciones en un camino difícil, de paradas para descansar (descansar de qué habría que preguntarse) en un espacio tan canonizado como Cancún, donde la belleza como manifestación límite de la imagen está por estallar o ya estalló. El poeta —digámoslo de una vez: Ullán— se plantea un viaje por ese espacio hiper-estético, hiperestético, hiper-histórico de la belleza cancioniana que, de paso, coincide con la naturaleza y deja al poeta o bien completamente desvalido frente a la imagen o bien con las ya poco corrosivas armas de la ironía. Cae, entonces, y atestigua la caída. Cancún no es tan sólo el espacio idílico capaz de ser recuperado por quien puede y quiere: es el lugar donde el concepto de paraíso se extrema porque se ha convertido, esto es, se ha profanado, por la estetización de lo natural. Ullán mantiene todo el tiempo una tensión difícil, fragmentaria, entre el deseo de demolición descriptiva del paisaje y la aceptación del paisaje mismo (paisaje con personajes, memoria de Ninón Sevilla, por ejemplo) y sostiene al yo poético confidencialmente cerca del yo autor (digámoslo otra vez: Ullán). Mantiene la piedra en el aire y no esconde la mano. Ullán sigue siendo, junto a Valente y a Robayna, la luz difícil de la poesía española contemporánea.

Pero es una luz que abre paso. ✽

**Diario (1900-1944)**

de José Juan Tablada

por

CHRISTOPHER  
DOMÍNGUEZ MICHAEL

Obras IV. Prólogo y edición de Guillermo Sheridan, UNAM, México, 358 pp., 1992.

La publicación del *Diario* (1900-1944). de José Juan Tablada es una ocasión excepcional para paliar la recurrente ansiedad del curioso ante la avaricia de los escritores mexicanos y de sus herederos, siempre rejesos a la hora de abrir sus arcones. Guillermo Sheridan ha compuesto este libro ordenando un archivo que sobrevivió a un penoso trasiego que incluyó la destrucción de varios cuadernos, tarea realizada por el propio Tablada. Con todo y estos avatares narrados por Sheridan en su prólogo, este diario íntimo de Tablada llega a nosotros como una auténtica y jugosa novedad, pues se trata de un libro cuya unidad es útil y legible, y no en pocas de sus páginas, apasionante. Las entradas van de 1900 a 1944, a través de periodos decisivos, como el de la bohemia porfirianesca (el afortunado neologismo es de Sheridan), los años políticos desgarradores de 1912-1914, toda esa década de los años veinte en la que Tablada legisla desde Nueva York sobre el arte mexicano, y los años finales que rodean su fallido regreso a México en 1937.

Este *Diario* de Tablada confirma generosamente esa imagen que del poeta teníamos como una de las personalidades más originales y ricas del siglo mexicano. Del modernismo hispanoamericano a la decadencia internacional de las vanguardias, la vida de Tablada (1871-1945) es una manifestación permanente y festiva de una imaginación literaria abierta a todos los estímulos visuales y las experiencias lingüísticas. Tablada siempre se adelanta: el fundador de la *Revista Moderna* en 1898 se convierte en el más radical de

los poetas modernistas; no le basta la importación exótica del japonismo y viaja al Extremo Oriente en 1900; sigue a los futuristas en 1912, lee a Freud en 1920, al mismo tiempo que exalta a Rivera y Orozco; colabora con Edgar Varèse en 1926 y jamás abdica en sus ocupaciones de poeta goethiano encandilado con los insectos, las aves y los hongos. Como W.B. Yeats, a quien tanto se parece, Tablada no sólo es un poeta en el que caben las experiencias estéticas de dos siglos, sino un hombre de tempestuosas afirmaciones políticas, y un moderno que anheló la reconciliación final en la teosofía.

El *Diario* empieza ofreciéndonos una decepción casi novelesca. Tablada parte en mayo de 1900 al Japón pero abandona de inmediato la intención de llevar un diario de viaje. Sabemos que estuvo en San Francisco hasta el 15 de junio cuando logró embarcarse hacia Yokohama. Hoy se cree con certidumbre que Tablada estuvo en Japón, pero la ausencia de páginas de viaje en el *Diario* parece destinada a eternizar aquella conseja que habla de que el poeta no salió del Chinatown de San Francisco.

Las páginas del *Diario* que abarcan la primera década del siglo son un registro fragmentario pero eficaz de la vida elegante y despreocupada de un poeta del Porfiriato otoñal que lee a Oscar Wilde, afina su inglés, corteja a las autoridades, y desprecia en privado a don Federico Gamboa y su naturalismo.

Y como si la Historia tuviera prisa en presentarnos la más dramática de las horas de Tablada, el *Diario* —cuya secuencia se había interrumpido desde 1905— recomienza nada menos que en febrero de 1913. En esa fecha Tablada había renunciado públicamente a la poesía, era un comerciante bastante próspero y un feroz periodista político que alquilaba su pluma a los enemigos de Madero.

Lo que sigue es un retrato tan contundente del conflicto entre la torre de marfil y la marea histórica que cualquier metáfora sale sobrando. Tablada vive en una casa de campo en Coyoacán, curando su portentosa colección japonesa mientras la guerra civil toca literalmente a las puertas de sus dominios, aislándolo de la entonces lejana capital y poniendo en peligro su vida y hacienda. Tablada anota: "En estos instantes, 11:40 p.m., se apaga la luz

eléctrica en mi estudio. Ha transcurrido media hora, la luz no vuelve, los tranvías eléctricos no pasan; hay, sin duda, algún grave trastorno en la planta eléctrica. Tras esperar en vano una hora la vuelta de la luz, subo a acostarme con una vela en la mano, pensando en algún posible atentado zapatista, seguido de motines en la ciudad en tinieblas..." (pp. 74-75).

Durante los primeros veinte días de febrero de 1913, Tablada sigue con angustia los partes militares de la capital; recibe noticias intermitentes y contradictorias sobre los sucesos políticos, ahuyenta a los zapatistas que pretenden llevarse en leva a sus vecinos, "y en contraste con esa barbarie, miro enfrente el jardín lleno de cosas delicadas y frágiles (...) es la santidad de las plantas y la inocencia de los animales en medio de la abyecta barbarie de los hombres. (...) Cansado del bombardeo, me voy a viajar con el pintor Hiroshigú, por el Tokaido, abriendo su álbum famoso..." (pp. 83 y 89).

A partir de la entrada del 20 de febrero, Guillermo Sheridan tomó la atinada decisión de ofrecer la versión del *Diario* íntimo junto a la que Tablada publicó entre 1926 y 1930 en *Las sombras largas*, memorias que aparecieron en la prensa y que aún esperan edición. Sheridan se explica: "Tablada tuvo relaciones muy incómodas con su pasado, y acaso ésa sea la única instancia en que sí volvía atrás la cabeza. Involucrado en una ascesis purificativa que desde su temprana edad se valió de la teosofía, Tablada hizo de sus memorias escritas un escenario en el que figura apenas como un partiquín que equivocaba los diálogos en espera del apuntador teosófico. Dudo que se haya avergonzado jamás de sus errores políticos y morales. Quizá, más que errores, él se hubiera referido a ellos como resultado de la ignorancia espiritual o, acaso, como inversiones mal calculadas. El lector observará el impermeable cinismo con el que Tablada se arroja en materia de política, por ejemplo. Era un hombre convencido de que el único propósito verdadero era escribir y de que no había manera inmorla *a priori* de financiar ese propósito. Acomodaticio y convenenciero, se dejó utilizar por los postores de la política con la misma liviandad con la que él se aprovechó de ellos, amante de la buena vida que su pluma

sola no podía garantizarle. Esto será particularmente claro en las entradas que corresponden a los días de la 'deceña trágica'. Las versiones que da de la misma situación en el *Diario* y en las memorias, desfiguradas por lo que algunos considerarán su vergüenza (y que yo prefiero llamar su cinismo), no dejan de asombrar. Después de cotejarlas, decidí incluir ambas a doble columna, para dejar al lector, y a Tablada mismo, en libertad, justificándome en el hecho de que, en la versión de las memorias, él aduce echar mano en su diario al que alega, con falsía, estar sólo reproduciendo" (pp. 12-13).

¿Cuál es el veredicto del lector tras el cotejo que brinda Sheridan? Coincidiríamos en que Tablada fue un hombre esencialmente cínico, y tras verlo genuinamente perturbado por los asesinatos de Madero y Pino Suárez, lo encontramos acomodándose de inmediato en el régimen de Huerta. Como tantos intelectuales de nuestro siglo, Tablada tuvo conocimiento de primera mano de los crímenes del poder, callando y aplaudiendo en público lo que reprobaba en privado. Lo curioso del caso Tablada es que su desvergüenza no se sustenta en una creencia ideológica, sino en algo quizá más ordinario, pero más humano: la defensa de la propiedad. Tablada es el esteta que llega hasta la ignominia en el cuidado de su torre de marfil, un poeta del siglo XIX mexicano que no encuentra en la Revolución social otra cosa que la barbarie teocrática. Digamos que el esteta Tablada comienza donde el revolucionario Vasconcelos acaba. Es significativo, finalmente, que el poeta no haya destruido los cuadernos de 1913. Tampoco queda constancia en este *Diario* del saqueo de su casa coyoacacense por las tropas zapatistas, que presumiblemente ocurrió después... El sábado 13 de septiembre de 1914 Tablada se paseaba con su criado japonés por el tianguis de Xochimilco.

No hay diarios entre 1914 y 1919. Tablada, diputado huertista, parte exilado a La Habana en el mismo 1914 y se deshace de sus colecciones japonesas, que vendidas o perdidas se hundieron como otras de las torres de marfil del Porfiriato. Tablada se establece en Nueva York, consigue el perdón de Carranza en 1917 y se convierte, paradoja que Sheridan no deja de advertir, en difusor de un renacimiento artístico

propiciado por esa Revolución que él combatió con saña.

Todo estudioso de la vanguardia artística internacional hallará provecho en las ricas y variadas anotaciones de Tablada durante los años veinte. Son los días de su amistad con Varèse, de la exaltación mundial del muralismo y de la cruzada iberoamericana de Vasconcelos, y sobre todo, las fechas en que el poeta adquiere su segunda juventud, publicando sus poemarios más ricos y sorprendentes, como *Un día* (1919), *Li-Po y otros poemas* (1920), *El jarro de flores* (1922) o *La feria* de 1928. No pocos de esos poemas aparecen bosquejados en el *Diario*.

A partir de 1927 el *Diario* va menguando en frecuencia e intensidad, convirtiéndose en mera bitácora administrativa o en sumario, a fuerza hermético, de sus convicciones teosóficas. En agosto de 1944 abandona su retiro en Cuernavaca y regresa para morir en Nueva York justo un año después.

Con esta edición del *Diario* de José Juan Tablada, Guillermo Sheridan ratifica su prestancia como el más cuidadoso y agudo de los historiadores contemporáneos de la literatura mexicana. En casos como éste, es la labor del editor la que convierte en obra perdurable ese puñado de apuntes que un autor no dispuso para su publicación. Biógrafo, editor o comentarista, Sheridan —como lo ha hecho previamente con los Contemporáneos y Ramón López Velarde— pertenece a esa familia de espíritus que dan orden y dirección a nuestro itinerario por las ciudades literarias, guiándonos hacia la novedad de la tradición antes que a la admiración arqueológica.

La modestia del puntilloso curador que es Guillermo Sheridan no logra ocultar al ensayista literario que amplía el horizonte de nuestra sensibilidad crítica, como en este *Diario (1900-1944)*, que "Tablada nos legó, sin quererlo (como) un diario sin ardidés. Este hombre afectado de celebridad y tan cuidadoso de su imagen, paga, con su *Diario*, protección al gánster del destino. En el *Diario* no estaba escribiendo sino anotando una eferescencia que nada tenía que ver con la tiranía de la posteridad a la que aspiraba. La libertad operante en él asume todos los riesgos, pues nada espera de practicarla o de defenderla. Esa libertad se percibe en la economía acumulativa y

poco discriminadora del diario. Desde el primer cuaderno hasta el último, el tono es invariablemente el mismo: siempre es una caja fuerte para guardar sus activos en materia de imágenes y visiones; una celda de seguridad para ventilar sus odios, un pañuelo para anudar una palabra que, llave de la memoria, ofrezca acceso a dones probados. Todo cabe en él, con la condición de que lo que entre lo haga por la puerta del día irrepetible" (p. 11). ✽

## Victoria Ocampo

de Laura Ayerza de Castilho  
y Odile Felgine

por

FABIENNE BRADU

✽

Circe, Barcelona, 340 pp., 1993.

Creo que no le hubiera disgustado a Victoria Ocampo que la mejor de sus biografías se escribiera y se publicara en Francia (Criterion, París, 1991) y llegara al continente americano via Barcelona, gracias al tesón aventurero de la editorial Circe. Este itinerario singular es, a un tiempo, una justicia poética para Victoria Ocampo cuyos lazos con Francia se anudaron en la literatura, la amistad, la política y el amor, y una señal de la incomodidad que todavía despierta en su Argentina natal. Aparte de algunos homenajes póstumos y de la sentimental evocación de María Esther Vázquez (Planeta, 1991), no ha salido de Argentina ninguna gran biografía de la directora de *Sur* y hay que recordar que el estudio pionero de la revista, *Sur y la cultura argentina 1931-1970*, estuvo a cargo del inglés John King (Cambridge University Press, 1986). La norteamericana Doris Meyer es la autora de la primera biografía de Victoria Ocampo (Sudamericana, 1981), y su principal falla se debe a la sombra tutelar de la biografiada que, todavía en vida cuando se realizó la investigación, no pudo

evitar la tentación de transformar sus confesiones en una memoria interesada. Sin llegar a las complicaciones sarcásticas de un Gombrowicz que rondaba la casa de San Isidro sin resolverse a empujar sus puertas, los mismos escritores que colaboraron y cumularon con las empresas capitaneadas por Victoria Ocampo no esconden un dejo de impaciencia hacia esa mujer tan atareada en sembrar los tributos de la admiración y de la gratitud.

Victoria Ocampo encarna prácticamente todas las ambigüedades que suelen provocar los mecenas entre los intelectuales. Tal vez, sólo el Siglo de las Luces vivió con inteligencia el trato con esas damas cultas, astutas, ricas, ambiciosas y maternas, cuyos salones eran un refugio material y espiritual para los filósofos, escritores y científicos maltratados por la vida y el poder. La principal incomodidad de un mecenazgo reside, para sus beneficiarios, en la duda sobre las motivaciones del mecenas. Cuando el Estado moderno sustituyó a los reyes, a los nobles y a la Iglesia en sus funciones de mecenazgo cultural, los intelectuales se vieron como aliviados de un sentimiento difícilmente negociable: el de la gratitud personal. Muchos siguen pensando que el mecenazgo de Estado, bajo sus tan diversas formas de expresión, no es sino una justa redistribución de las riquezas "anónimas" de la nación. El Estado eliminó así el antiguo protocolo de reverencias, besamanos y palabrería que, por otro lado, revivió en un nuevo protocolo disfrazado de sometimientos razonados por la mala fe y el autoengaño. Los mecenazgos particulares se antojan, a primera vista, más arbitrarios, humillantes o exigentes que el estatal pero, con otras dificultades, tal vez resulten más transparentes y menos costosos en términos intelectuales. El mecenas particular suele ayudar a un artista porque cree en su proyecto: en cambio, el Estado subvenciona a sus intelectuales porque suele desconfiar de ellos.

En el caso de Victoria Ocampo, son innegables los beneficios y los resultados de su mecenazgo frente a la despreocupación o la franca hostilidad del Estado (peronista) hacia los intelectuales. Huelga recordar la lista de colabo-

radores de *Sur* que son hoy las glorias de la literatura argentina y universal. A esta certeza, la biografía de Laura Ayerza de Castilho y Odile Felgine suma las interrogantes que, inevitablemente, se particularizan en la personalidad de Victoria Ocampo. Ningún mecenas se parece a otro. Victoria Ocampo no se limitó a sufragar una revista, una editorial, a conferencistas del mundo entero, conciertos, películas, y hasta la sobrevivencia de algunos intelectuales afectados por las penurias de la Segunda Guerra Mundial: Victoria Ocampo fue, al mismo tiempo, mecenas y participante activa de todas esas empresas culturales. Las mismas cualidades que contribuían a hacerla admirable parecían revertirse en su contra para volverla sospechosa: si era loable que gastara su fortuna en la cultura, su fortuna misma era motivo de suspicacia entre ciertos intelectuales; si se reconocía que sin su aplomo y valentía muchos proyectos se hubieran quedado en letra muerta, se calificaba su arrojo como desplantes de autoritarismo; si se le admiraba por ser una mujer que había rechazado la previsible y tediosa condición femenina de su época y de su clase social, por otro lado, se murmuraba que por qué no se dedicaba a organizar tes y torneos de bridge en su casa. Victoria Ocampo se cosechó el simultáneo reconocimiento y repudio, tanto de su clase social como del mundo cultural. En sendos ámbitos, soportó esa ambigua mezcla de sentimientos, a sabiendas de que lo que perdía de un lado no significaba una ganancia en el otro, y viceversa. Victoria Ocampo es un curioso caso de desclasamiento: la sociedad en su conjunto y el mundo intelectual en particular tienden a aceptar con más benevolencia a un pobre que accede al estatus de intelectual, hasta se le considera meritorio y ejemplar, mientras el rico que demuestre una vocación similar, estará condenado a vivir en un limbo de incómoda suspicacia. Victoria Ocampo remataba esta regla general con dos atributos que algunos calificarán como cualidades y otros, como agravantes: era mujer y era guapa.

El otro enigma que se cifra en Victoria Ocampo es su peculiar manera de vivir su pasión por la literatura, que la llevó más de una vez a confundir la obra y la figura de un escritor en un

mismo incendio. En una mujer menos inteligente que ella, este impulso releva la del esnobismo o de una patología rayana en el fetichismo, que no son los "pecados" de Victoria Ocampo. El episodio Keyserling fue, entre todos, el revelador de esa actitud que ya había perturbado a Ortega y Gasset, a Tagore, y que no dejaría de inquietar, para bien o para mal, a otros escritores y escritoras (Virginia Woolf, por ejemplo). Después de su encuentro con el filósofo libidinoso y alentado en su libido por una previa correspondencia llena de devociones ambiguas, Victoria Ocampo cobró conciencia de los riesgos de sus entusiasmos intelectuales, se odió por "no haber sabido moderar el tono exaltado de las cartas". Pero la amarga experiencia no la curó de la confusión entre obra y figura. ¿Qué buscaba realmente Victoria Ocampo en los escritores? ¿Qué secreta ilusión depositaba en ellos? Es una pregunta que las autoras de esta biografía no responden cabalmente y que es, sin duda, una clave para entender la personalidad de Victoria Ocampo, así como el sentido de su vida entera. En otras palabras, la pasión según Victoria Ocampo.

Posiblemente a causa de sus circunstancias, la biografía dedica una especial atención a los "amores" franceses de Victoria Ocampo, a veces en detrimento de algunas figuras esenciales de *Sur* y de su entorno argentino. Las relaciones de la escritora con Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, José Bianco o su propia hermana Silvina, se ven opacadas por las presencias estelares de Drieu La Rochelle y Roger Caillois. Sin embargo, el libro arroja una luz inédita sobre la lección de amistad que demostró Victoria Ocampo con estos dos hombres. Acerca de Drieu, de quien la separaba no sólo un amor imposible sino también insalvables desacuerdos ideológicos, Victoria Ocampo escribió: "No hay experiencia más cruel que encontrar en el amigo que estimamos ideas que no estimamos", y siguió mandándole señales de amistad hasta donde le fue posible. Roger Caillois fue el último amor de Victoria Ocampo. Le aventajaba unos veinte años cuando el joven sociólogo desembarcó en Buenos Aires, durante la Segunda Guerra Mundial, y se cobijó bajo su protección material y amorosa. El matrimonio de Caillois con una

novia francesa (Yvette Billod) que reapareció en 1941 y cuya existencia había sido silenciada por el escritor, hundió a Victoria Ocampo en una terrible depresión, acentuada por la conciencia de que, a sus años —entraba a los cincuenta— ese había sido su último amor. Después de conocer el pormenor de esta relación ausente o apenas sugerida en los otros estudios, no se puede leer con los mismos ojos el testimonio que, en 1962, escribió Roger Caillois sobre su amiga. La dureza de ciertas observaciones sobre el carácter de Victoria Ocampo se explica tanto por el punto de vista del que las escribe como por el conocimiento íntimo del personaje. Roger Caillois está seguramente muy cerca de la verdad de lo que fue Victoria Ocampo, aunque la verdad tenga como precio cierta falta de delicadeza humana. Tanto en el momento de la ruptura como en la ocasión de las críticas públicas, Victoria Ocampo mantuvo incólume su amistad por Roger Caillois. Etienne, que fue testigo de esta lección de amistad y de tantos otros episodios, escribió: "Cuando llegaba a su casa, sólo podía estimarla. Al dejarla, la amaba y la admiraba. Esta bellísima mujer es un gran señor". ❧

## Federico Sánchez vous salue bien

de Jorge Semprún

por

DANUBIO  
TORRES FIERRO

❧

Grasset, Paris, 1993.

Tengo que comenzar —concedáseme la mínima licencia— por una historia personal. A mediados de 1989, pocos meses después de que Jorge Semprún asumiera su cargo de Ministro de Cultura del gobierno de Felipe González,

lo visité en sus oficinas de la plaza del Rey, en Madrid, en una entrevista que concertó el difunto Carlos Barral en su condición de senador socialista, y que tenía como propósito —un propósito vago, lo aclaro, puesto que a mí me interesaba, acaso más que cualquier asunto oficial, observar al personaje en esa su reciente investidura— allanar el camino a algunos acuerdos bilaterales entre España y el Uruguay. (Yo fui enviado, a tales efectos, por la cancillería de mi país; y, por cierto, el hecho de que fuera recibido por el Ministro sin mayores trámites causó malestar a mi Embajador, un hombre bueno ahora lamentablemente muerto, que se resentió conmigo por haber ladeado el protocolo de su misión diplomática. ¿Cómo explicarle, sin caer en malentendidos sin fin, que mi visita obedecía más a la curiosidad intelectual que a los resultados burocráticos que de ella se derivarían? ¿Cómo confesarle, sin alimentar su suspicacia, que al actuar así contaba yo con la complicidad tácita de mi canciller?) Pues bien, en ese encuentro con Semprún —al que había conocido en Valencia, dos años atrás, y con el que habíamos conversado sobre la casa de León Trotsky en Coyoacán— entramos rápidamente en confianza; sin preámbulos, y diría que con cierta urgencia psicológica, él me habló de tres cuestiones que le resultaban, en ese momento, prioritarias. La primera era que, al llegar a vivir otra vez en Madrid después de tanto tiempo de exilio, le habían encontrado un alojamiento que estaba situado justo enfrente del edificio, en la calle Alfonso XI, en el que había transcurrido su infancia y en el que había muerto su madre. "Ya ves, dijo, el azar me ha deparado, también ahora, una de sus sorpresas, de esas que en mi vida se han sucedido una y otra vez. Eso me ha disparado la memoria... Ten la seguridad de que, algún día, esta coincidencia asombrosa se convertirá en literatura." La segunda cuestión, que ya entonces, a tan sólo unos meses de acceder a su cargo lo inquietaba de más en más, era que formaba parte de un gobierno del Partido Socialista Obrero Español sin militar en él y sin acatar todos sus lineamientos doctrinales o, al menos, y como iría descubriéndolo en su experiencia por venir, sin compartir los principios y las actitudes de su corriente mayoritaria, la de

rasgos ideológicos más reaccionarios y populistas, la que provenía de, y encarnaba en, el vicepresidente Alfonso Guerra. Y, por fin, y en tercera instancia, abundó en que su tarea tendría un objetivo absorbente, obsesivo, porque así lo había pactado con Felipe González: contribuir a que su país entrara en la modernidad y en la razón democrática y encauzara en los caminos de Europa. "No creas que es faena fácil: aquí las mentalidades están muy lastradas por hábitos y costumbres del pasado. Hay mucha gente que no quiere saber nada de estas cosas." Recuerdo que, ante esos dichos, atiné a sugerirle que él, como hombre ducho en política y como Ministro de Cultura, no debía olvidarse de América Latina, que era no sólo parte de la herencia y la tradición españolas sino que, a su vez, estaba empeñada en un trabajoso regreso a la democracia. Recuerdo, también, que añadí mi convencimiento de que, en su caso, y por fortuna, el funcionario no desbancaría al intelectual.

Hasta aquí mi modesta intervención. Era pertinente traerla a cuento porque los tres puntos principales de esa temprana confidencia (temprana con respecto al desarrollo de los hechos) son los dominantes en este *Federico Sánchez vous salue bien* cuya traducción al español, en edición de Tusquets con el título de *Federico Sánchez se despide de ustedes*, acaba de publicarse. El libro es, en efecto, una reflexión autobiográfica centrada en la transición democrática española y en el desempeño del autor al frente del Ministerio de Cultura en la que se funden y confunden la rememoración del pasado, el testimonio sobre el presente y el debate de ideas y el cuestionamiento de actitudes. Así, y en la misma cuerda de la *Autobiografía de Federico Sánchez (1977)* y de *Quel beau dimanche* (1980) —el primero acerca de la experiencia de Semprún como militante comunista clandestino hasta que en 1964 es excluido del Partido Comunista Español por Santiago Carrillo, y el segundo sobre un domingo de invierno en el campo de concentración de Buchenwald en el que estuvo cautivo hasta 1945—, aquí se intenta abarcar un arco de historia personal y, en el trámite, trasmutarlo en una cifra de los avatares sociales, en una síntesis de la vida comunitaria y en un *tranche de vie* de medio siglo en el que la

propia interioridad sirve de caja de resonancia de lo que ocurre afuera. De ahí que, por la vía de lo que se sobreentiende como un raro privilegio histórico, la mitología personal y la mitología colectiva se intercomunican y se acuerden. El resorte que se aprieta es, en todos los casos, uno solo: la decisión de nada olvidar y de todo registrar que encuentra su piedra de toque en el trabajo de una memoria activa, participante, hegemónica. "La ventaja de una vida aventurera, de una vida llena del ruido y la furia del siglo, es que ella te regala —gracia y desgracia, dicha y desdicha— una memoria inagotable. Siempre habrá algo que contar más allá de cuanto haya sido ya contado." La frase no miente. Existe, en Semprún, la conciencia de que su itinerario es a la vez consecuencia y resultado de las vueltas y revueltas de las cinco décadas últimas y existe, claro que sí, no sólo adueñamiento responsable de esa trayectoria sino satisfacción por haberla vivido. Y algo más: hay la certidumbre de que haberla puesto por escrito es lo que importa. A cierta altura de *Federico Sánchez vous salue bien*, y luego de describir una conversación con Felipe González en los jardines de la Moncloa, se formula una precisión que es —en este sentido— reveladora: "No doy este detalle para aportar una prueba de la veracidad de mi relato. La veracidad de un relato se juega, por supuesto en otro nivel. Se juega en el nivel de la coherencia interna, que pertenece al orden de la escritura, y por lo tanto al de la moral, y en el de la historia, que es distinto al de la exactitud fáctica, externa." Esta advertencia es una cura en salud y una petición de principios. Lo es porque implica, en primera instancia, que la única obligación del escritor —así se ponga alternativa o simultáneamente los ropajes del historiador o los del cronista y más allá o más acá de que observe hacia ellos un criterio inteligente— es con su escritura, con la verdad que ella misma funda. Y lo es, en segunda instancia, porque a Semprún la vida se

le vuelve, fatalmente, novela; o, mejor dicho, porque la indole novelística de esa vida acaban por ser monopolíticas, por meterse en este y en aquel resquicio y por generar y alimentar una ávida capacidad de fabulación. Por eso el testimonio, el debate y la versión de los hechos se someten a la argamasa de la narración y ésta, por su parte, no sigue un orden cronológico sino que los diversos episodios que entretiene sirven de trampolín para rememorar recuerdos personales y para plantear problemas de ayer y de hoy. De ahí que el presente del relato, que es el presente desde el que habla el autor, sea hegemónico y habilite y marque tanto el tono como la voz de la obra. No siempre ese tono y esa voz son literariamente seductores y/ convincentes. La apuesta a la memoria se torna, en ocasiones, un comodín que se emplea en esta y también en aquella página de manera indiscriminada, en lo que importa y en lo que no importa, en lo que es sustantivo y en lo que es adjetivo. Así se corre el riesgo (un riesgo que llega a degradarse en el infortunio estilístico) de que la muletilla se convierta en retórica y en que ésta sobrenade y contamine para mal a una andadura indecisa —por la propia naturaleza del relato— entre la crónica y la autobiografía. El daño que se sigue de esa hibridación hiera, aquí y allá, y por desgracia, a muchos tramos del conjunto; hay momentos, por ejemplo, en los que se desearía que Semprún contara más hechos concretos y más episodios sabrosos, y hay otros en los que el recurso memorialístico, abusado, estorba y entorpece la eficacia narrativa.

*Federico Sánchez vous salue bien* es el libro de un hombre de estirpe española, hijo de progenitores republicanos (su padre fue Encargado de Negocios del gobierno de Azaña en La Haya, su madre desplegó una bandera republicana en los balcones de la calle Alfonso XI), nieto de Antonio Maura (que fue Primer Ministro del rey Alfonso XII) y sobrino de Miguel Maura

(uno de los fundadores de la República). Es el libro, también, de un hombre que aprendió a ser europeo, que renunció a sus ideas stalinistas y que, leal a su consigna de todo registrarlos, lo puso por escrito. Estos temas (el de Europa, el de España, el de la obediencia partidista, el de la doctrina ideológica) vuelven una y otra vez como alegatos, como cuestionamientos, como obsesiones y, una y otra vez, se intenta a través de ellos iluminar un periodo histórico determinado. Ya lejano de aquel Pimpinela Escarlata —el apodo es, por supuesto, del Carlos Barral memorialístico— sorprendente y sorpresivo, eternamente intermitente, ahora irónico y sereno, incluso hasta buen cortesano, hostigado por el paso del tiempo, Semprún quiere aquí reivindicar su posición de francotirador y, al mismo tiempo, avalar su compromiso con la acción y con el poder. Sabe que la razón del intelectual coincide en pocas ocasiones con la razón del político, pero que una y otra pueden, en determinados casos, ayudarse mutuamente (y esta argumentación es la que fundamenta su apego a Felipe González, por ejemplo, aun cuando tal alianza acaba por estrellarse contra la razón no de Estado sino de Partido). El resultado es, entonces, una cartografía hecha de pliegues y repliegues, acercamientos y distanciamientos, premios y castigos, defensas y condenas: un mapa, en fin, en el que se apuntalan las propias convicciones y desilusiones. La verdad es que Semprún camina por estos dominios con soltura, muy confiado en sus artes histriónicas y dueño ya de su persona y su personaje. Ha dejado atrás sus viejos avatares (Sánchez, Larrea, los pasaportes falsos e incluso —o acaso sobre todo— al burgués horrorizado de sus orígenes sociales) para encarnar —un verbo que se reitera aquí y allá— definitivamente en Jorge Semprún. Es una conversión que, como casi siempre, quiere encontrar su tabla de salvación en la literatura, esa *ultima ratio*. ✱