

Siglo de caudillos

de Enrique Krauze

por

CHRISTOPHER

DOMÍNGUEZ MICHAEL



Biografía política de México (1810-1910).
Tusquets Editores, Barcelona, 349 pp., 1994.

Al paso de una obra ya significativa, que tiene su centro en las vidas paralelas de los caudillos políticos e intelectuales de la Revolución mexicana, pienso que Enrique Krauze se ha convertido en un historiador popular en varias de las mejores acepciones del término. De los *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana* (1977) a *Siglo de caudillos* (1994) Krauze pasó de cumplir sobradamente con su cuota académica a responder con pasión a las obligaciones que se ha impuesto como un historiador leído por miles de mexicanos. Krauze se volvió popular, cabe agregar, sosteniendo opiniones políticas que, si no heréticas, al menos resultaron impopulares en el seno de una clase política e intelectual adormecida por los dogmas marxistas o por las recetas burocráticas del régimen priista.

Hace doce años, cuando Krauze interrumpió el aplauso más prolongado del sexenio y puso en duda la naturaleza providencial de la nacionalización de la banca privada, el joven historiador decidió su futuro intelectual, al escoger una impopularidad entre los clérigos que le garantizaba esa audiencia popular entre los ciudadanos de la que ahora disfruta. Al temple moral se

sumó la evolución estilística: desde entonces Krauze escribe cada vez mejor, quizá porque sabe que escribe para un número creciente de lectores, quienes corresponden a la claridad de exposición y al vigor retórico que el historiador les ofrece. Krauze, desde luego, no está exento de los peligros que puede acarrear a su discurso el afán didáctico que lo impulsa, pero me parece que *Siglo de caudillos* es un libro que demuestra cómo su búsqueda del público lo ha perfeccionado como prosista, alejándolo tanto de la vulgarización mal entendida como de la premura por pontificar.

Biografía del poder (1987) fue una obra plena en hallazgos historiográficos justificados por el aliento de un historiador que captura las sombras de los héroes y las devuelve, humanizadas, al ámbito de los ciudadanos. Con *Siglo de caudillos* Krauze toma una tarea quizá más ingente y la resuelve mediante una notable capacidad de síntesis, obra de un historiador que insiste en buscar la sanción de sus contemporáneos. Ese es su riesgo y su apuesta, y con esa medida será juzgado por las academias y los cenáculos del futuro.

Fue Daniel Cosío Villegas quien ingresó al siglo XIX mexicano con la intención de cruzar una frontera hacia el más allá, decidido a saquear tumbas y fumigar telarañas, indiferente al aludido de las almas en pena, dueño de la candorosa temeridad de quien decide iluminar la faz del vampiro e interrumpir su siesta milenaria. Sus libros sobre la República Restaurada y el Porfiriato fueron decisivos para desprestigiar la conseja que sostenía que antes de la Revolución mexicana solo había tinieblas en nuestro pasado. Pero tras ese acto de justicia Cosío Villegas se limitó a inventariar lo encontrado en esa casa de espantos que él había abierto al público. Pero mientras limpiaba las estancias de nuestro siglo XIX, a Cosío

Villegas se le escapó el alma de la época por las ventanas recién abiertas. Es ese espíritu del tiempo el que Enrique Krauze, uno de sus discípulos, ha logrado atrapar en *Siglo de caudillos*.

El siglo XIX mexicano, de aprehensión tan confusa, oscila en la memoria entre la más alta de las tragedias y la más baja de las óperas bufas. En esa oscilación apenas alcanzamos a distinguir esas figuras que, como pocas, han sido víctimas del embalsamamiento con engrudo y cartón. Incluso entre los mexicanos cultos, personajes como Hidalgo, Morelos, Iturbide, Santa Anna, Juárez, Maximiliano y Díaz, significan esencias morales antes que realidades históricas: la gallardía, el martirio, el jolgorio, la vesania, la intransigencia, la ensoñación o el principio de autoridad. Y muchos de esos mexicanos ignoran la asombrosa riqueza de nuestro reparto decimonómico: Abad y Queipo, Guerrero, Mier y Terán, Victoria, Bravo, Gómez Farías, los hermanos Lerdo de Tejada, Santos Degollado, Ocampo... son nombres que dicen poco o nada a la mayoría de nosotros. *Siglo de caudillos* fascinará al curioso, sorprenderá al ignorante y ordenará la memoria parcial o equívoca de sus lectores, ofreciendo un panorama a partir del cual cada uno podrá hacer su siglo XIX siguiendo las indicaciones generosas y detalladas que Enrique Krauze proporciona.

¿Cuáles son los movimientos de Krauze en la casa que su maestro Cosío Villegas abrió? Para empezar Krauze opta por realizar plenamente esa historia de las ideas que Cosío Villegas no estaba preparado para emprender, partiendo de los móviles de esa extraña guerra de Independencia que ha fascinado a un cada vez más abundante grupo de historiadores en el último cuarto de siglo; acto seguido, Krauze pone orden en la vasta e inverosímil bibliografía que rodea al general Santa Anna, y al llegar a Juárez el historiador

precisa sus instrumentos, ofreciendo una biografía sucinta del presidente indio que recuerda a esas páginas "artísticas" que Lytton Strachey escribió, aunque sus victorinos ilustres desmerecen junto a la compleja arrogancia histórica de esos autócratas oaxaqueños que conforman los mejores capítulos de *Siglo de caudillos*.

Krauze no había resistido a la tentación de colocar una suerte de Arcadia republicana anterior a nuestra historia secular, idealizando la República Restaurada como ese espacio democrático que los mexicanos nos empeñamos en olvidar y perder. En *Siglo de caudillos* hay una autocrítica que devuelve a la década anterior a Díaz esa naturaleza fecunda no exenta de graves tensiones autoritarias. Y el examen del Porfiriato, finalmente, es una mesurada llamada a la reconciliación. Historiador atento al peso de los símbolos, Krauze sabe que mientras los restos de Porfirio Díaz continúen su destierro parisino seguirá faltando entereza y sosiego a la memoria mexicana.

Los personajes centrales de *Siglo de caudillos* son, empero, Lucas Alamán y José María Luis Mora; en el conflicto ideológico que los une y separa Krauze encuentra una y otra vez las claves que van descifrando al siglo XIX. Es esa pareja de pensadores, más hermanos que enemigos, la que va provocando una síntesis imaginaria que será la que intenten Iturbide y Santa Anna en el fracaso, y Juárez y Díaz en el éxito.

Estudioso conmovido de las raíces biográficas, Krauze ha decidido basar su *Siglo de caudillos* en la lógica de las opciones raciales, elección historiográfica consecuente con las maneras decimonónicas y que hace pocos años, cuando aún dominaban el horizonte las historias marxistas, habría resultado escandalosa. Para Krauze el siglo XIX es la centuria del fracaso criollo, del temple indígena y de la realización mestiza. Mediante esa progresión, Krauze vuelve a ser ese historiador popular para quien la biografía es el nudo que explica todas las historias de esos caudillos que lo fascinan desde que comenzó su tarea intelectual.

Taine imaginaba al historiador como un sacerdote laico al que cada generación busca en afán de comunión y confesión. *Siglo de caudillos*. *Biografía política de México (1810-1910)* de

Enrique Krauze es una obra que alienta a caminar con la alegría de quien busca reconciliación en un pasado cuyos hombres y batallas constituyen la más acogedora de las comunidades en la que podemos realizarnos. ✽

La nueva economía presidencial

de Gabriel Zaid

por

JOSÉ HOMERO

✽

Grijalbo, México, 162 pp., 1994.

En *El jardín de las dudas* de Fernando Savater, Voltaire compara las antagónicas actitudes del intelectual alemán y del francés. Aquél escribe para un círculo de profesionales; el segundo para el hombre de la calle. "Se dirige a un público volátil, que sólo presta atención a quien sabe seducirle dado que no tiene obligación ninguna de atender lo que le fastidia, que quiere ser convencido no sólo con buenas razones sino también con buenas maneras." El intelectual comprometido con las ideas y con el público, pero no prisionero de su aprobación, es figura poco frecuente en nuestros medios ilustrados. No sólo en nuestro país, tampoco en el mundo. Gabriel Zaid pertenece a esa rara estirpe de intelectuales empeñados en combatir la intolerancia y los varios rostros que la superstición asume, especialmente, las máscaras del progreso. Consciente de que el deber intrínseco del intelectual es intervenir en la sociedad con ideas, su táctica es compleja y ubicua, como corresponde a un inteligente interlocutor y a un hábil estratega. Recurre a la teoría pero sin someterse a sus asfixiantes construcciones, a la indispensable lógica argumentativa —disciplina en la que la mayoría de nuestros intelectuales reprobarían— para exhibir la deleznable

consistencia de la doxa, a las matemáticas, el álgebra y las estadísticas sin incurrir en ese culto grosero a los indispensables, pero no infalibles y por sí mismos faltos de significación, datos para exhibir entuertos. Desde hace tiempo se ha ocupado en desmontar los sofismas y falacias disfrazados de irrefutables razonamientos con que el gobierno justifica sus planes, medidas y programas. Pero Zaid no cree en edificios ni tampoco en canchas de tenis. Podría ser Ridley Scott en *Peligro en la noche* y pergeñar su discurso mediante el ascenso o el descenso por un edificio como metáfora de la sociedad (arriba/abajo) o también Alan Parker en *Corazón satánico*. Son oposiciones que revisten un imaginario arcaico. Como esa distinción de tenista entre poder y opositor, entre revés de zurda o golpe diestro. No exime de culpa a la sociedad y uno de sus principales méritos ha sido señalar los hábitos, manías, vicios e ideario con que la clase ilustrada se enfrenta a la realidad (*De los libros al poder*).

La nueva economía presidencial reúne artículos publicados entre 1988 y 1992 en periódicos y revistas. Agrupados en cuatro apartados: "Elecciones interminables", "La república simulada", "Adiós a la programación", "Gigantismo y platos rotos" se ocupan, dada su naturaleza inmediata, como corresponde a un buen artículo, más que de analizar, de impugnar y sopesar las medidas políticas, económicas, ecológicas y educativas impuestas durante el mandato salinista. Sin embargo, mediante el conjunto Zaid recapitula sobre el balance de la administración salinista. Reconoce los aciertos en la economía, la política y en la mentalidad que la ha efectuado pero no se ofusca. También indica los yerros del régimen. Entre los aspectos positivos reconoce el cambio de mentalidad expreso en el abandono de la retórica revolucionaria, jacobina y tercermundista para asumir una ideología primermundista; en el aspecto económico, la privatización y la apertura; en lo político, las alianzas con empresarios, financieros, eclesiásticos y países capitalistas.

Invocar el espíritu de Voltaire responde menos a la circunstancia editorial y más a una afinidad con el espíritu de Zaid, a quien imagino como un espíritu chocarrero que gusta de mostrar a los

universitarios su ambiciosa ignorancia. En "Los universitarios en el poder" (*De los libros al poder*) ensaya un elogio de la libre empresa intelectual:

La izquierda del siglo XVIII fue una izquierda de pequeños empresarios: Voltaire (*cultivons notre jardin*) tuvo ranchos, Beaumarchais navios; Diderot fue editor, Say industrial textil. No eran rentistas, herederos, funcionarios, profesores o investigadores empleados: producir por su cuenta era una forma de integrar su vida y sus ideas.

La alusión establece un modelo y una genealogía. Zaid aboga por la libertad y la independencia económica como una manera de asegurar la independencia tanto frente al poder como ante la masa. En "Mercado y capitalismo" nos recuerda que el libre mercado no es contemporáneo del capitalismo ni intrínseco a él sino "una novedad tan alarmante para la sociedad, que llevamos casi un milenio sin saber cómo encauzar esa explosión de libertad". Ese elogio de la libertad mercantil se une al elogio del intelectual independiente que para sobrevivir y respetarse debe entrar al mercado. Si la forma económica más progresista es el libre mercado, de igual modo los hombres de libros que se arriesguen a entrar al, a ojos de los intelectuales dependientes, "despreciable mercado libre del saber", "limitados a sostener su propia autonomía y la creación de un público, sin aspirar al gran poder, ni hacerse ilusiones platónicas de salvar al mundo como filósofos que reúnen el supremo saber y el supremo poder" serán los más progresistas.

Zaid comenzó recurriendo a las temáticas, las estadísticas, la parodia de códigos ajenos a la literatura como una vía distinta para impugnar la falsa moneda de las verdades instituidas. En una escritura donde no es infrecuente la repetición de ideas y aun párrafos no debe sorprendernos ni la vigencia de antiguos juicios de Zaid sobre las relaciones entre poder y cultura ni la recurrencia de ciertas figuras. En su personal panteón uno descubre las protectoras efigies de Voltaire y Sócrates. No las máscaras de la comedia y la tragedia, porque no estamos en un prosencio, sino la paradoja: la inteligencia como carcajada. Zaid elogia la libertad de circulación, prefiere la

conversación y las circunvoluciones del aromático café, metonímica imagen de la inteligencia pues parece sugerir las circunvoluciones cerebrales, al aprendizaje de recetas teóricas, denosta la separación entre la teoría y la práctica, denuncia la mistificada relación entre saber y poder y se ocupa de describir una comedia humana donde absurdo, presunción y tontería se enlazan de modo aberrante. Por eso su ensayística tiene mucho de rabelesiana y swiftiana. Sabe que precisa tanto del dato como de la parodia para mostrar la ignominia de una sociedad edificada sobre el error y la mentira. Es un moralista que recorre las salas de la sociedad describiendo los pecados capitales de nuestra modernidad. En *Cómo leer en bicicleta*, a través de las estadísticas podía mostrar la ambición de la maestra María del Carmen Millán en la elaboración del *Diccionario de escritores* o las curiosas coincidencias astrológicas entre los antólogos de *Poesía en movimiento*. Quien entra por la puerta trasera puede vislumbrar componendas poco accesibles para quienes se detienen en el frontispicio. Ese manejo de los datos y de la lógica le ha permitido a nuestro regiomontano Sócrates ubicar los sofismas y las pretensiones de nuestros intelectuales y gobernantes. La cultura como espectáculo de miserias. En este aspecto, la impugnación de Zaid está más cerca de la grotesca novelaria de Sergio Pitlor que de las disquisiciones de Michel Foucault. No sólo se propone mostrar las mentiras del gobierno sino situarnos como habitantes —cómplices— de ese enraizado mundo.

Los emblemas son metáforas del hado y asunto de genealogía. Zaid se ubica deliberadamente fuera del circuito del poder. Su elogio de los intelectuales empresarios es una confesión autobiográfica. Pero también un principio ético. Zaid sabe que el intelectual no sólo debe enfrentarse al poder sino también al público. Ambos son veleidosos y tiránicos. Las ideas no suelen gustar. Es preferible la doxa, esa anulación del sentido mediante la ostentación de lo obvio. El combate de Zaid es a favor de la inteligencia y contra la superstición, que enlaza a la mentira oficial con la mentira diaria. Dice Zaid que la técnica del sistema político mexicano es desanimar, también que el

fin del PRI, hasta hace poco, era impensable. Aquí nos situamos en el campo de la entelequias. Zaid, al confiar en la circulación, confía en el fortalecimiento de la sociedad. De ahí que no haya contradicción entre el intelectual que observa los problemas del poder en la cultura y el lector de las estrategias de la cultura en el poder. Para Zaid el capital curricular que sustenta las utopías del progreso es antidemocrático y en rigor un intelectual que no debe responder ante sus lectores sino ante un comité académico no es en esencia distinto de un presidente que no debe responder por sus actos ante nadie. El único correctivo para la injusticia, comprende Zaid, sigue siendo la riesgosa libertad que obliga al conflicto y por tanto a justificar con argumentos y razones las medidas económicas, las teorías, los criterios políticos:

Hay que desanimar a los desanimadores, con terquedad civil. Parece inútil, pero no lo es. En el sistema, hay personas inteligentes y razonables que no pueden cerrarse totalmente a la razón, por mucha disciplina que les impongan. La razón civil puede hacer tubear a la sinrazón de Estado.

Mercado, libertad, independencia, razón civil. Fichas intercambiables para una figura que llamamos vida pública. Al tiempo que ha denunciado la relación entre saber y poder, Zaid ha propuesto el correctivo: una saludable sociedad donde las ideas puedan debatirse. *La nueva economía presidencial* no propone ideas radicales porque descuajar árboles es tarea titánica pero infructuosa. Es un libro donde encontramos nuevos ejemplos de ese reino ubuista que Zaid aplicadamente se ha ocupado en describir. Como siempre las observaciones son puntillosas y a menudo irrefutables, aunque también haya momentos en que Zaid incurre en una escritura criptica, alusiva y monológica, más propia de un editorialista que del admirable ensayista de *Cómo leer en bicicleta*. La crítica al presidencialismo, institución que se juzga como el lastre de nuestro sistema político, es el epitome para discutir la democracia, medidas fiscales, la vigencia de sindicatos y políticas sociales. Son particularmente emotivos sus señalamientos y precisiones de las absurdas medidas

fiscales y económicas, como la creación de un nuevo peso, la incongruencia de que el desmoronamiento del Estado mexicano coincida con una mayor planeación; los peligros de privatizar monstruos sin antes despojarlos de sus garras, como PEMEX.

Pero Zaid no se limita a dar noticia de esta rara tierra. Aun cuando pertinazmente los gobernantes se han ocupado en recusar e ignorar sus tesis lo cierto es que las propuestas de Zaid, políticas y económicas, continúan siendo modelo de discreción. No le fascinan los extremos. No propone inversiones ni se solaza en la actitud contestataria *per se*. Está más preocupado por una transformación gradual. De ahí que sus ideas, siendo más radicales y libertarias que la de los oficiosos y oficiales impugnadores —cfr. Cárdenas y compañía. Frente al gesto histriónico de anular elecciones Zaid dice no, mejor que haya antes limpieza en las elecciones municipales o estatales. No porque abogue por el presidente priista sino porque sabe que eso evitará un estado de violencia y caos. Zaid es un abogado del progreso, no de la religión oficial, sino el de los avances justos y sabe que regresar a un estado en guerra sería un retroceso.

Zaid reconoce también que la situación presente es inédita. El contagio de las ideas modernas ha vuelto escéptica a la sociedad. La mayor quiebra del régimen salinista ha sido la pérdida de confianza en el régimen. "Que el poder absoluto dé marcha atrás no revela incompetencia para gobernar, como tanto se ha dicho, sino realismo ante una sociedad que ya le tomó la medida: que ya vio lo relativo del poder absoluto." Zaid aboga por el derogamiento del presidencialismo, por una política sometida al consenso público. Por ello sagazmente entiendo los debates entre los inconformes con las decisiones del PRI porque no los benefician pero que tampoco impugnan la institución del dedazo y las expectativas de los ciudadanos. Zaid no es ingenuo y no absuelve a la oposición de culpa. Su petición es que se abandone la idea del voto de arriba por la verdad del voto de abajo. Pero Zaid también sabe que a esa desconfianza interna se suma la necesaria apertura a causa de la deuda externa y el descrédito ante la opinión pública internacional de una democracia simulada.

Dentro de ese paisaje de insulas y

continentes, tribus y tribus, conglomerados y abadias, Zaid, un abogado de la libertad de empresa cuyas simpatías no están en los monopolios sino en el esfuerzo de los pequeños empresarios, de los artesanos, un hombre que ama el trabajo, es un hombre poderoso pues si el poder literario depende del asentimiento del otro y procura convencer nunca vencer, entonces ciertamente Zaid es sumamente poderoso. "El poder de un argumento está en el argumento, en la eficacia con que suscita el ¡claro!" Ciertamente. Ante sus elocuentes y no exentas de grotesca y aun gótica imaginación del horror cotidiano de nuestra vida mexicana con frecuencia me descubrí, asentando y no pocas veces exclamando: "¡Yo también he estado en San Blas!" ✽

Lituma en los Andes

de Mario Vargas Llosa

por

ADOLFO CASTAÑÓN

✽

Editorial Planeta, Premio Planeta 1993.
Barcelona, 312 pp., 1993.

Lituma en los Andes es el segundo libro y la primera novela publicada por Mario Vargas Llosa después de su arriesgada y mitológica experiencia como candidato a la presidencia del Perú. En *Lituma en los Andes* confluyen las dos vertientes más pronunciadas de su mundo narrador: la épica realista y la festiva tragicomedia. La relativa brevedad de la ficción no debe llamar a engaño pues se trata de una obra ambiciosa y acabada que condensa en algunos trazos zigzagueantes las diversas facetas de aquel país mineral. Los elementos ingredientes recuentan el plano de la guerrilla de Sendero Luminoso, el mundo de la imaginación y la sabiduría populares enraizado ya en las letras a partir de obras como las de Arguedas, el coro pintoresco y entrañable de los

personajes secundarios como Mercedes, el Mudio, Dionisio y Doña Adriana, para no hablar de las sombras silenciosas y depauperadas de los trabajadores y campesinos. Erotismo y canibalismo, crudeza y humor, humana generosidad e incisiva, implacable recapitulación de los expedidos, brutales métodos judiciales de Sendero, llaneza legible y virtuosismo fluido en la técnica de los diálogos paralelos y cruzados, corazón para entender a los idiotas y simples (el mencionado Mudio) tanto como a los vidriosos y enigmáticos, oído imparcial para las voces y ojo plástico para dibujar con letras los paisajes y los cuerpos, final feliz y vil final hacen de *Lituma en los Andes* una novela donde la carga carnavalesca y polifónica cristaliza en un recipiente narrativo compacto y elegante. Con *Lituma en los Andes* regresa, decantado y ya exento de selváticos desarrollos vanguardistas o tediosas proliferaciones doctrinales, el poderoso y templado narrador de algunas páginas de *La Casa Verde*, pero aquí ya contenido, circunspecto por una humorística escala de piedades que logra singularizar, hasta condesarlos en verdaderos personajes, a los protagonistas. Diríase que Vargas Llosa ha rescatado de su tormentosa odisea civil una virtud para su literatura. No sé si hablar de sensatez. Es la virtud inteligente que permite al artista respetar su materia viva o legendaria sin renunciar al resplandor del lenguaje. ✽

Estanquillo

de Salvador Elizondo

por

ADOLFO CASTAÑÓN

✽

Editorial Vuelta, México, 201 pp., 1993.

Estanquillo de Salvador Elizondo consta de 201 páginas —sin incluir índices— y recoge cincuenta ensayos breves

sobre temas, aunque diversos, siempre asociados a la preocupación constante del autor por el espíritu y la vida de la mente. La conquista de México vista por Prescott, la educación, las ferias del libro, las posibilidades del cine mexicano, la fotografía, la memoria, la película *Rojo amanecer*, Tamayo, Marie-José Paz y su creación, Manuel Álvarez Bravo, la fotografía de Victor Flores Olea, el Dr. Johnson y *last but first*, algunas digresiones sobre el título del libro. *Estanquillo* se refiere, desde luego, a aquellas tiendas misceláneas que en México expenden al menudeo vituallas de primera necesidad y diversos artículos imprescindibles en el orden doméstico: aguas gaseosas, huevos, aceite, especias, vendas adhesivas, lápices, focos y cigarrillos. El estanquillo al que se refiere Elizondo en su título tiene ya cierta prosapia literaria en México. Aflora por ahí en algún poema de Antonio Del Toro y ha sido consagrado por José de la Colina en "La cajetilla de Faros", uno de sus *Viajes narrados* (1993), libro nostálgico y voluptuoso que enriquece con *Estanquillo* de Elizondo el surtido del ensayo mexicano moderno. Las páginas dedicadas a esta noble institución comercial irradian un fulgor nostálgico y esa opalina fijeza que da a la literatura de Elizondo uno de sus relieves característicos. *Estanquillo* no sólo recoge páginas que alimentaron la sección homónima en un diario nacional de la capital mexicana, sino que permite al lector asomarse a los legendarios cuadernos de escritura del autor, representa, por así decirlo, una oportunidad poco frecuente de asistir a los preparativos y ensayos que rodean el teatro de la escritura.

Por esta misma razón el librito participa de la pedagogía y la conversación e induce a la hora de la lectura un divertido *Miscast*: el obediente y sumiso lector ha de estar en guardia para no caer en la ilusión de que lo llama una boba siesta didáctica ya que a la vuelta de cada línea puede estar acechándolo con una mirada sarcástica la traviesa gárgola, el chico malo de la clase, el inveterado réprobo que Elizondo ha cultivado como una de las figuras de su baraja. Este ir y venir del sótano al pizarrón infunde a las páginas de Elizondo no poco de su cómico sentido. Y aquí una cala editorial. Aunque me explico que el formato de las obras de

Salvador Elizondo que publica muy dignamente la Editorial Vuelta debe ser el que es, me gusta pensar que los textos que componen *Estanquillo* y desde luego otros de Elizondo han sido escritos, en realidad mental, como una sola página. Digamos una holandesa o, para ponerlo en mexicano, una hoja de tamaño oficio. La imagen no es fortuita. El tiempo de lectura de cada uno de los ensayos puede variar entre tres y cinco minutos (diez para los compuestos en partes) —el lapso de tiempo necesario, mínimo y máximo, en el comercio de la conversación para dar y tomar la palabra. Esta es la clave para disfrutar *Estanquillo*, uno de esos amenos libros capaces de amueblar el ocio de una tarde de invierno, y dejar ver por un momento el mundo con los ojos del escritor. Con los ojos, con la nariz y con los oídos. Elizondo, discípulo de Teste, sabe que la vida mental está hecha de formas y sanciones y así en su *Estanquillo* no sólo se expenderán opiniones heladas o al tiempo peculiar del escritor, imágenes en salmuera nostálgica o en jarabe literario, sino también ruidos, olores, la casual partitura acústica de una calle en Coyoacán o los olores peculiares del Metro de París. ✎

Caballeros de fortuna

de Luis Landero

por

JUAN ANTONIO
MASOLIVER

✎

Tusquets Editores, Barcelona, 322 pp. 1994.

Cuando en 1989 apareció *Juegos de la edad tardía*, primera novela de Luis Landero, la crítica más cauta y comedida elogió algunas de las cualidades más notables de una novela que representaba, en cierto modo, un audaz retroceso narrativo con respecto a lo que se ha venido escribiendo en España desde

mediados de la década de los setenta y, al mismo tiempo, un audaz y original tratamiento de un material narrativo que en un escritor con menos sentido de la libertad creadora hubiese resultado burdo, ingenio y convencional. Que Landero, dotado de imaginación y de la suficiente ironía como para darle cierto distanciamiento a los excesos de la imaginación, no siempre lograrse dar coherencia al absurdo ni la necesaria naturalidad a la fusión de desbordamiento imaginativo y una realidad casi costumbrista, es lo que invitaba a la cautela.

A los críticos, con la notable excepción del entonces crítico del suplemento literario de *El País*, Rafael Conte, el libro se nos escapó claramente de las manos. Una hábil (y honesta) manipulación editorial y la necesidad de muchos lectores de volver a formas narrativas más tradicionales, explican un éxito desconcertante y, me parece, desmesurado. También Landero es, sin duda, un hábil y honesto manipulador. En *Juegos de la edad tardía*, la curiosa mezcla de elementos quijotescos (uno de los quijotescos personajes dice, a propósito de Don Quijote, que "hace de su fracaso una leyenda y en su continua derrota llega a ser invencible"), kálfianos (el protagonista se llama, naturalmente, Gregorio) y barojianos es sorprendentemente eficaz, en una novela que además, cosa que encuentra el agradecimiento inmediato del lector, pese al mencionado parentesco literario no es nada literaria y, pese a las insensateces de los personajes, apela más bien al sentido común. Pero, de la misma forma que las limosnas, las genuflexiones y las oraciones ante la imagen de un mártir no alteran la realidad de cartón piedra o yeso, los elogios de los lectores y del crítico y los halagos del narrador no alteran la realidad literaria: ni el fracaso, ni el absurdo, ni la dimensión realista apuntan a una verdad, como pide Cervantes a toda novela, sino, simplemente, a entretener. Desprovistos de esta verdad, es decir, desprovistos de alma, unos personajes que deberían ser patéticos e inspirar ternura, son intrascendentes y poco verosímiles.

Amena intrascendencia e inverosimilitud son las virtudes más aparatosas de la segunda novela de Landero, *Caballeros de fortuna*, con una cubierta que nada tiene que ver con el libro y

que remite, en todo caso, al desdoblamiento de personalidades de *Juegos de la edad tardía*. Si Conte, en su momento, escribió que "Luis Landero podría muy bien ser un gigante de nuestra literatura" (¿estamos en Lilliput o en Broddingnag?), ahora el editor lo presenta como "indiscutiblemente uno de los grandes escritores de la literatura española de este siglo", una afirmación que dice muy poco en favor de la narrativa de nuestro siglo y que, además, explica el tono marcadamente escéptico y sarcástico de este comentario mío. Con un claro agravante para los que somos alérgicos a las funestas consecuencias del realismo mágico: los anteriores parentescos están sustituidos aquí por un modelo único cuyo nombre no quiero ni es necesario mencionar. Basten algunos ejemplos de lo que, más que influencia, es escandaloso mimetismo.

Entre los ingredientes típicos del realismo mágico están los fenómenos, los portentos, lo inverosímil, el engrandecimiento o la exageración, lo fabuloso, lo quimérico y lo maravilloso, el presagio, el laberinto, el espejismo y la alucinación. Si en *Cien años de soledad* Aureliano tiene una "masculinidad inconcebible", aquí Luciano Obispo tiene "una herencia sobrecogedora", sus amigos miran "arrobados aquel grande prodigio" y la madre, "cuando lo bañaba, miraba también su envergurada con una especie de doloroso asombro, sin atreverse a enjabonarla"; Belmiro "un amanecer abrió los ojos sobrecogido por la sospecha de que no había soñado que estaba rodeado por la lluvia, como creyó al principio, sino que toda la noche había permanecido despierto y oyendo en efecto llover dentro de la casa"; "a veces Esteban soñaba con el mar. Al despertar se le notaba porque conservaba todavía en los ojos el alcance alucinado de las distancias infinitas, y ya en todo el día no lograba restablecer la perspectiva real de las cosas". Y lo portentoso no solamente ocurre sino que se nombra, es decir, se nos insiste con una prosa efectista en la naturaleza mágica de la realidad; una prosa, diría yo, que como Manuel, aparece "fatigada por los trabajos inclementes de la ilusión", "como si habitase efectivamente dentro de un espejismo"; y, así, amanece "un día alto y luminoso, y de perfiles tan nítidos e ingenios que parecía como sacado de una

viñeta infantil"; Belmiro "salía de la realidad con el alma ensopada por una tristeza ilusa" y las incursiones clandestinas de Esteban son "un juego inocente e inútil de una mente enajenada por la esperanza y rendida incondicionalmente a los desafueros de la ilusión".

Si *Cien años de soledad* es una crónica, la de los pergaminos de Melquiades descifrados por Aureliano Buendía (como el *Quijote* es, sobre todo, la crónica de Cide Hamete Benengeli "traducida" por Cervantes), *Caballeros de fortuna* es el testimonio de un grupo de "observadores imparciales" que se pasan el día alineados en un banco de piedra y con los pies mecidos en el aire; si los pies se mueven, es que algo está ocurriendo: "La historia de este pueblo, como la de tantos, la han ido escribiendo las generaciones al ritmo de los pies. De tanto golpear, el banco tiene abajo una franja erosionada y sucia, y allí a su modo está esculpida como en un bajo relieve, la crónica ilegible de nuestro pasado cotidiano". El narrador o "transcriptor" es, "o era, porque nunca ejercí, maestro de escuela" y casi todos los demás, con excepción de un tal Gil y un tal Gregorio (los protagonistas de *Juegos de la edad tardía*: un tipo de guño o complicidad que aparece también en García Márquez), carecen de otro oficio que "el de haber nacido y crecido y estar aquí sentados, observando". Los hechos que se narran ocurrieron hace unos quince años, entre 1976 y 1978, aunque hay frecuentes desplazamientos temporales, con referencias a Franco y a la guerra civil.

En el primer capítulo conocemos ya a los personajes centrales de la novela: se anuncia el regreso de Belmiro Ventura y Vega, llamado el Chileno por descender de Quintín de Vargas y Ventura, héroe de la Conquista de Chile, cuya estatua ecuestre preside la Plaza de España. Don Julio Martín Aguado, dueño de una tienda de tejidos y poseedor del "don supremo de la elocuencia carismática", redacta sus crónicas quincenales en *La voz de Gévoira* mientras Amalia Guzmán, la maestra, inicia su concierto diario de piano que quizá Luciano Obispo, muchacho de doce años condenado al seminario y a la santidad por ser hijo de un encuentro místico-erótico de su madre con San Luciano Obispo, escucha "escondido y abrasado de amor tras el castaño

solitario de la placita de Ultramar". En cuanto a los Tejedores, parientes pobres de Belmiro Ventura, andarán "reivindicando junto a la lumbre un porvenir espléndido, autorizado por cuatro siglos de miseria y aprobio".

Dominado cada uno de ellos por una obsesión (ansia de paz, estéril erudición retórica, sueños de riqueza, pasión amorosa, etc.) se inicia un animado contrapunto que culmina, al final de la primera parte, con la relación erótica de la maestra con Luciano y, en la segunda, de la más serena relación con Belmiro: esta atracción simultánea hacia un niño y un hombre de edad desencadenará una serie de malentendidos sabiamente manejados por Luis Landero que muestra en esta novela, más que en la anterior, el don de la invención, la habilidad para crear tensiones, la facilidad para el humor y la eficacia de la parodia. Sin embargo, los personajes son víctimas del ingenio del narrador y sus sinsabores, por absurdos, no nos conmueven sino que se limitan a divertirnos... Razón suficiente, entre otras razones, para confirmarnos que no nos encontramos ante "uno de los grandes escritores de la literatura de este siglo", siglo, por otra parte, tan poco generoso con nuestros narradores. ✽

La razón del mal

de Rafael Argullol

por

ROSA BELTRÁN

✽

Ediciones Destino, Barcelona, 1993,
(Premio Nadal 1993).

Quizá una característica común a los premios literarios es su preocupación por ser oportunos. El contexto y las expectativas de lectura del pequeño grupo que compra y lee a los autores premiados es, sin duda, un factor determinante en la valoración de la obra, aun cuando el premio se otorgue a sus

méritos literarios. No es mera casualidad que los años de censura franquista en España encontraran en la "novela social" a sus mejores exponentes. ni que una vez declarada la "ineficacia" de la literatura como arma social la crítica se inclinara en favor de obras centradas en el lenguaje y la técnica. Al margen de sus cualidades literarias, es innegable que el tono intimista y el tratamiento moral implícitos en *Nada*, de Carmen Martín Gaité, favorecieron la entrega del premio Nadal, del mismo modo en que la urgencia de un cambio y la necesidad de un "riego vivificador" en el gastado filón de la literatura española posfranquista determinaron la preferencia del jurado de los premios Biblioteca Breve, Nadal y el premio de la crítica, concedidos invariablemente a novelistas hispanoamericanos durante casi una década.

Hoy el canon literario (cuando menos en Europa y Estados Unidos) parece tener una marcada preferencia por la novela histórica, de un lado, y por la narrativa vinculada al objetivismo realista típico de cierta literatura norteamericana, de otro. Esta segunda tendencia se caracteriza por un manejo de la prosa que diluye la identidad de los personajes en favor de un neutro registro de los hechos, cuyo propósito es dotar a la historia de una sensación de irrealidad. Dos de las novelas premiadas en España con dos de los más prestigiosos reconocimientos otorgados durante 1993 pueden ser adscritas a esta corriente. Tanto *Aves de paso*, de José María Riera de Leyva (Premio Herralde de novela), como *La razón del mal*, de Rafael Argullol (Premio Nadal) construyen realidades que pueden no ser más que un producto de la imaginación de quien las narra sin otro sentido que el de bordar en torno a la relación entre un hombre y una imagen. En ambas, sus autores recurren a un narrador-observador cuyo propósito es mostrar la naturaleza escurridiza de los acontecimientos y la fragilidad de la experiencia como medio de conocimiento.

La razón del mal cuenta una historia que toma muchos de sus elementos de la ciencia ficción. En buena medida, el protagonista es la ciudad, una ciudad cosmopolita y próspera del mundo occidental sobre la que se ciñe una extrema amenaza: lenta pero inexorablemente, sus habitantes se vuelven presa fácil del

silencio y la inmovilidad. Cuando el mal se vuelve epidemia, la primera reacción del gobierno es presentar lo desconocido de tal forma que los ciudadanos "tuvieran, desde el inicio, la esperanza de que ya empezaba a ser conocido o que pronto lo sería." Se prohíbe terminantemente alarmar a la población con muestras de ignorancia. Se prohíbe efectuar operaciones demasiado ostensibles. Se prohíbe referirse a los enfermos con nombres que alteren la paz y provoquen desasosiego. Los medios de comunicación activan la bomba de la novedad informativa; los médicos y las instituciones de salud la desactivan con seguridades y promesas. Los sistemas de vigilancia y control se ocupan de enterar a los ciudadanos con posterioridad, que han sido vigilados, y la censura se ocupa de negar que las fallas se deban a la voluntad deliberada, al descuido o a la negligencia. A fin de cuentas, las conclusiones son varias, como corresponde a la ficción de fin de siglo: o bien los "exánimes" (nombre con que decide referirse a los enfermos) son "la fase terminal" de lo que los habitantes de esa ciudad "ya llevaban dentro despreocupadamente cuando creían que todo era saludable", o bien dejaron que la enfermedad actuara como un imán, seguros de no tener el menor deseo de escapar a sus efectos. Una última y más segura posibilidad es que la historia de la extensión del mal y sus consecuencias no sea sino la ficción de un narrador encubierto tras la máscara de un fotógrafo metido a detective.

Todos los ingredientes de la novela posmoderna están ahí: realismo alegórico, incertidumbre, predilección del espacio sobre el tiempo, ambigüedad en la descripción de los hechos, sensación de distanciamiento. Con todo, a diferencia de sus pares europeos y norteamericanos, Argullol sí plantea una propuesta de índole moral: no hay condena en mirar atrás, como Orfeo tras rescatar a Euridice. La memoria es para este autor la única posibilidad de enfrentar, hoy, la locura y la irracionalidad. Así que la crítica que normalmente se hace a este tipo de novelas, a las que se acusa de haber sustituido la posibilidad de contar una historia planteada en términos morales por la mera adición a las imágenes y a un estilo que se ha vuelto un estereotipo universal es aplicable a la novela de Argullol sólo en parte. Aquí

las fantasías de la catástrofe no son —no pretenden ser— más que eso, y el sentido de la historia se recupera a través del acto de recordar. Sin embargo, hay una distancia infranqueable entre la historia y el lector. El texto se vuelve, con frecuencia, esquemático, y la evolución de los acontecimientos se percibe más como el resultado de un proyecto estilístico concebido a priori que como el desarrollo natural de la historia. Lo que no habla de una falta de habilidad narrativa, sino de las limitaciones de un estilo.

La paradoja con que termina esta historia es que *La razón del mal* puede no ser la mejor novela de Argullol, aunque sí la más oportuna, en muchos sentidos. El premio otorgado a esta novela no le añade méritos, pero tampoco se los resta a su autor. De hecho, no hace sino apuntalar la trayectoria de un escritor reconocido, quien además de las novelas *El asalto al cielo*, *Lampedusa y Desciende*, *rio invisible*, cuenta con varios libros de ensayos (*La atracción del abismo*, *Tres miradas sobre el arte*, *El Héroe y el Único*, *El fin del mundo como obra de arte* y, junto con Eugenio Trias, *El cansancio de Occidente*). Lo que hace sospechar, una vez más, que los motivos —y los límites— de un texto premiado son mucho más amplios que el espacio que encierran sus páginas. ✽

Hoteles literarios, viaje alrededor de la tierra

de Nathalie de Saint Phalle

por
FABIENNE BRADU

✽

Traducción de Esther Benítez, Madrid.
Alfaguara, 428 pp., 1993.

Georges Pérec murió antes de concluir otro de sus inventarios predilectos: el de todos los lugares donde había dormido, con excepción de los de

su primera infancia. "Sin duda, —precisaba el escrito— porque el espacio de la habitación funciona en mí como una magdalena proustiana (bajo cuya advocación todo este proyecto está evidentemente puesto), emprendí, desde hace varios años, la confección del inventario, lo más exhaustivo posible, de todos los lugares donde he dormido. Hay más o menos doscientos (ya no se añaden más de una docena al año; me he vuelto más bien casero). No tengo aún definitivamente clara la manera de clasificarlos. No en orden cronológico, desde luego. Tampoco en orden alfabético, sin duda (aunque ese sea el único orden cuya pertinencia no hay que justificar). Quizás con arreglo a su situación geográfica, lo cual acentuaría el aspecto de "guía" de esta obra. O acaso, más bien, con arreglo a una perspectiva temática que podría desembocar en una especie de tipología de los dormitorios". Nathalie de Saint Phalle habrá reflexionado sobre la metodología sugerida por Georges Pérec, a la hora de clasificar sus miles de fichas que entrecruzan la literatura sobre los hoteles y los hoteles en la vida de los escritores. Se inclinó por una clasificación geográfica, es decir, por una forma de guía, que lo mismo invite al viaje y a la lectura, dejando así, a sus propios lectores, la tentación y el riesgo de una improbable tipología.

Como todos los libros que no sirven sino a la curiosidad más desinteresada, *Hoteles literarios* es un delicioso paseo para los *flâneurs* de la literatura. No tiene más ambición que la de empujar las puertas de los cuartos donde, por periodos más o menos prolongados, habitaron "los escritores viajeros, aventureros, errantes, vagabundos o sin domicilio fijo..." Es impresionante la cantidad de cosas que suceden en un cuarto de hotel; la cantidad de dramas, sentimientos y experiencias que quedan, como hubiera dicho Rulfo, *untados* en sus paredes, para el deleite o el escalofrío de futuros visitantes. Un solo acontecimiento está ausente del libro de Nathalie de Saint Phalle: "Durante mucho tiempo he buscado un escritor que haya nacido, y no muerto como tantos de ellos, en un hotel..." No encontró a ninguno; a lo sumo, uno fue concebido en el hotel Crillon de París, el escritor inglés Dirk Bogarde.

Hay hoteles que dan estatus a los

escritores y hay escritores que dan estatus a los hoteles. Entre los más "literarios", dos hoteles parisinos se disputan la gloria de sus registros: el Lutétia, en el boulevard Raspail, y el Pont-Royal, en la rue Montalembert. Sus bares tienen la más alta concentración de escritores por metro cuadrado del mundo entero. El Pont-Royal, más conocido como el bar Gallimard, puede ufanarse de que "la lista de los Nobel, en el Grand Hotel de Estocolmo, se limita a un nombre al año, aquí lo que habría que reproducir es el índice de autores del catálogo de los libros". El Lutétia, el único hotel de lujo de la ribera izquierda, no se queda atrás en un repaso histórico: Rainer Maria Rilke, André Gide, Albert Cohen, James Joyce, Antoine de Saint-Exupéry, François Sagan, fueron algunos de sus huéspedes más constantes.

Sin embargo, se antoja que los hoteles más *literarios* no son tanto éstos, donde se hospeda la nomenclatura de las bellas letras, como aquellos donde viven o más bien, vivían los escritores que, actualmente, parecen preferir la comodidad de sus hogares. ¿Quién detenta, hoy, el récord de años vividos entre las cuatro, estrechas, desnudas paredes de un hotel? Porque *vivir* en un hotel es mucho más que una simple circunstancia: es la elección de un estilo de vida, como Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir o Jean Genêt nos lo hicieron saber, cada quien a su manera, en el apogeo del existencialismo. Parecería que el récord le corresponde a un escritor egipcio de ascendencia francesa. Albert Cossery, creador de novelas que son una apología del desprendimiento y de la holgazanería. Lleva más de cuarenta años viviendo en el hotel de La Louisiane, rue de Seine, y sólo ha cambiado una vez de habitación. "Cossery se acuesta tarde, pasea, se detiene en el Flore, regresa con una jovencita, le regala los libros o la ropa que le sobra", comenta la autora, sin dejar de registrar el orgullo de Cossery: "¡Yo soy el único que vive en un hotel! Incluso Matzneff, que vive enfrente, tiene un piso en otro sitio y no utiliza el hotel más que para el placer... ¡Sí, quizá sea yo el único escritor que vive en un hotel! ¿Quién más?"

Sería imposible mencionar aquí todos los hoteles donde se escribió buena parte de la vida literaria del mundo

entero; ni siquiera Nathalie de Saint Phalle pudo pretender la exhaustividad en su grueso y tan ligero volumen. Algunos nombres reunidos por el azar de los pasillos, han dado un aura de leyenda a hoteles que quizá no aparezcan en ninguna guía turística. Los escritores que en ellos vivieron fueron las estrellas negadas por los jueces de las guías azules de Michelin. Entre 1923 y 1929, por ejemplo, el Hotel Iстриa de París fue invadido por Man Ray y su inseparable Kiki de Montparnasse, Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Francis Picabia, Erik Satie, Raymond Radiguet, Elsa Triolet. Maiakowski y su anónimo ladrón, que vivía en la habitación de enfrente, le robó los 25 000 francos con los que el poeta ruso proyectaba darle la vuelta al mundo. El Hotel des Grands Hommes, que debe su nombre a los héroes nacionales enterrados en el Panthéon, cobijo el nacimiento de otra gloria, revolucionaria y surrealista; la célebre revista *Littérature*, fundada por André Breton, Philippe Soupault y Louis Aragon. Durante la primavera de 1919, el cuarto que ocupaba André Breton se transformó en la sala de redacción de la revista y el cenáculo de las primeras escrituras automáticas. Giuseppe Ungaretti que, a partir de 1921, subía a diario la escalera de los "Grandes Hombres", una vez descubrió a Breton de rodillas en su habitación, en medio de un desorden total, tratando de unir unos trocitos de papel: "Una amiga celosa, en un ataque de furia, había roto los dibujos de Modigliani que, cuidadosamente clavados en la pared, le habían hecho compañía durante mucho tiempo".

Del otro lado del Atlántico, el más europeo de los hoteles neoyorkinos, el Chelsea Hotel, "albergó las pesadillas de todas las locuras, la muerte, dulce y violenta, las ilusiones y desilusiones de los extravagantes de su tiempo. El hotel es un monumento a la gloria de la decadencia, sin otra razón que el genio de los lugares, sin otra organización que unos cuantos principios libertarios y cierta idea de la armonía. El Chelsea ha sido colonizada por el ingenio, no por la razón. Es un hotel de psicosis, un hotel psiquiátrico, el hotel de la más delirante imaginación, un santuario de creación, con sus víctimas consentidoras". Bob Dylan, Leonard Cohen y Janis Joplin cantaron la leyenda negra

del Chelsea Hotel, diversamente elaborada por Dylan Thomas, Mark Twain, Thomas Wolfe, Vladimir Nabokov, Arthur Miller, Tennessee Williams, Allen Ginsberg, Sam Shepard o William Burroughs, entre otros.

No menos escalofriante que el Chelsea, resulta el Don Cesar Hotel en St. Petersburg Beach, que no mira hacia la Perspectiva Nevski, sino hacia las aguas verde turquesa de Florida. Los fantasmas de Scott y Zelda Fitzgerald han cedido su lugar a millonarios moribundos que acaban sus días en una chaise-longue, bajo la brisa rápida de las palmeras. Julien Green escribe: "Saint Petersburg es una de las ciudades de Estados Unidos donde llueve menos y donde muere más gente. Cuanto de viejo y rico existe viene a languidecer aquí, bajo el más hermoso cielo del mundo. Ciertos hoteles son elegantes morideros. Son, en cierto sentido, hospitales disfrazados para millonarios: por las habitaciones donde la gente se distingue se difunde una dulce música, sin duda para imprimir discreción a los molestos ruidos de la muerte".

México, y más precisamente el Hotel Juárez de la calle Tacuba, es el escenario del *amour fou* que vivió y expió Arthur Cravan por Mina Loy en 1917. Cravan, el poeta precursor del movimiento Dadá, que se presentaba a sí mismo como "caballero de industria, marinero en el Pacífico, mulero, recolector de naranjas en California, encantador de serpientes, rata de hotel, sobrino de Oscar Wilde, leñador en bosques gigantes, ex campeón de Francia de boxeo, nieto del canciller de la reina, conductor de automóviles en Berlín, atracador, etc. etc.", esperó noticias de Mina Loy, durante largos días con sus desesperadas noches, recluso en el hotel Juárez. Aunque en cada carta amenazaba a Mina Loy con suicidarse si ella no se reunía con él, Cravan se escogió otra muerte: ya casado con la asombrosa e inasible Mina, construyó un barco que echó al mar, en el otoño de 1918, y desapareció para siempre frente a las costas mexicanas.

Escribe Nathalie de Saint Phalle en su introducción: "Que un escritor haya dormido en un hotel, no es nada en sí, los hoteles están para alojarse en ellos; pero, a diferencia del resto de la humanidad, los autores han dejado por escrito rastros de su paso, llegando

incluso a hacerlos entrar en la leyenda: Grand Hotel de Cabourg, Raffles de Singapur, Danieli en Venecia, Chelsea en Nueva York, Beat Hotel en París..." Entonces, para los que nunca podrán alojarse en ellos, porque ya no existen, porque los viajes cansan o cuestan, queda este encantador "Viaje alrededor de la tierra" que propone Nathalie de Saint Phalle. ✽

30 años de Poesía de vanguardia 1963/1993. Memoria

de Haroldo de Campos, *et al.*

por

EDUARDO MILÁN

✽

Secretaría Municipal de Cultura, Belo Horizonte, Brasil, 1993.

A treinta años de la Semana de Poesía de Vanguardia en Brasil, nuevas preguntas están en el aire, contestadas por tres de los fundadores de la poesía concreta: Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos, además de otros críticos y realizadores no tan conocidos para nosotros como Benedito Nunes, Affonso Ávila, Luis Costa Lima. Las preguntas son válidas no sólo para el lector brasileño sino también para el latinoamericano, o para cualquiera que aunque ya sepa todas las respuestas no haya todavía descartado todas las preguntas. La ironía queda fuera de lugar ante interrogantes como estas: ¿Cuál es la situación de los poetas contemporáneos ante la vanguardia? ¿Es posible crear todavía dentro del marco teórico de la vanguardia? ¿Tiene sentido el concepto de *lo nuevo* todavía? ¿Se puede hablar con propiedad aún de vanguardia o ya es cosa del pasado? Si los que respondieran no fueran poetas y teóricos, gente directamente involucrada en la creación de vanguardia en un momento histórico estricto (*Noigandres*: 1950-

1970), las preguntas no dejarían de tener valor pero sí un interés de involucramiento personal menos ostentoso, primaría la cautela donde se puede ver la primacía de una actitud combativa. Para Haroldo de Campos, la vanguardia histórica, especialmente la síntesis que resultó la poesía concreta, se reafilia a una historicidad permanente, a una trans-historicidad, por medio de su ligazón con el barroco, no con el barroco histórico solamente sino con el barroco como una poética transhistórica, como un devenir barroco de la forma, del mismo modo que hay un devenir espacio del tiempo. En términos paródicos, para Haroldo de Campos, el barroco sería una especie de "revolución permanente" o una "permanente metamorfosis", para conjuntar a dos difícilmente conjuntables: Trotsky y Ovidio. La propuesta de Haroldo de Campos es interesante porque legitima históricamente, en un sentido de tradición, a la vanguardia: la vanguardia entra en la actualidad por medio de una forma, el barroco, que está fechada pero que también es arquetípica. Esta concepción de la vanguardia como no exclusivamente deudora de la modernidad es también sostenida por Joseph Beuys en el conjunto de su planteamiento del "arte antropológico". La vanguardia no tendría que debatirse con lo nuevo en relación a la velocidad y a la rapidez de la sustitución: el gesto, la actitud ante el arte es lo que cuenta, un modo de ser fáustico sin necesidad de vender el alma. Por el mismo rumbo, no hay pasado para la vanguardia: la vanguardia siempre está. Parodiando a Paz (muy citado por los participantes de esta memoria), no el presente: la vanguardia es perpetua.

Nunes y Ávila defienden la cuestión de la vanguardia desde un punto de vista histórico más hegeliano: vanguardia como fin del arte, como un sorprendente efecto de duración, un renacimiento sin aviso, lo que debía terminar y no terminó. Aquí hay que precisar algo: si bien la vanguardia no terminó (en un sentido estricto no ha terminado ya que ahí está el repertorio de formas que la vanguardia legó y que puede ser utilizado por quien quiera), lo que sí terminó, desde esta perspectiva finalista, es justamente el espíritu de la vanguardia, el espíritu de sacrificio alegre pero sacrificio al fin. Lo otro es *remake*, *revival* o mezcla de repertorios para

devolver a la impureza el señalamiento de un triunfo sobre cualquier intento poético-cosmológico. Visto así, lo que no termina todavía es la parodia de la vanguardia.

Después de leer este debate que es memorable por lo que logra sintetizar en este momento histórico y sugerir para el futuro —no sólo a través de otros lenguajes, más allá de lo verbal, como propone Augusto de Campos—, algo está claro: si de la vanguardia quedara solamente el afán, la terquedad, el empecinamiento (contra todos los reparos que se le quiera hacer) en la búsqueda, la concepción del arte como una permanente zona de riesgo donde el hombre se juega su imposibilidad sin ocultarla bajo la falsa bandera del *todo sirve*, la vanguardia ganó la batalla. ✱

La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos

de Ignacio Osorio Romero

por
JULIO HUBARD

✱

UNAM, México, 181 pp., 1993.

La teoría indiciaria de Carlo Ginzburg surge de una observación brillante en torno del trabajo de Freud, Sherlock Holmes (Doyle) y Giovanni Morelli: los tres descubren verdades como casas a partir de pequeños detalles, de indicios apenas. Poner especial atención en aparentes minucias —los lapsus de cualquiera, el lodo en las suelas del sospechoso, el trazo de la oreja en la pintura— no es necesariamente un desperdicio de tiempo. Algo por el estilo es lo que ha sucedido con los estudios sobre sor Juana. De un par de menciones a Kircher (*Quirquerio*, según latiniza la poeta) y un raro verbo, *kircherizar*, se

ha destapado una vena fructífera y sabrosa que va a dar hasta el corazón de las exégesis sorjuanianas y a no poca parte de los estudios novohispanos. Paz, Trubense, Alatorre, Pascual Buxó y, ahora, Ignacio Osorio Romero, entre otros, han ido demarcando, con sus buenas y sus malas, con exactitudes, pasiones, obsesiones o desdenes, la trascendental influencia del jesuita alemán en la obra de sor Juana, primero, y de varios otros novohispanos. Lo más probable es que, sin estos importantes aportes —que, por cierto, no tienen que ver con el descubrimiento sino con el relieve y la profundidad—, muchos estudios sorjuanianos estarían todavía hurgando ediciones y noticias keplerianas y cartesianas para sustentar con paranoia sus huecos e intrincar sus laberintos, cada vez con más paredes y menos aire. Desde luego, se trata de un asunto inclusivo y no exclusivo: Kircher y Kepler y Descartes y muchos otros (entre ellos, por supuesto, Suárez, que influyó en sor Juana y en Descartes y Malebranche y en tantos, pero de quien ya pocos se ocupan gran cosa, a pesar de que acaso esa sea una buena liga a tender entre la jerónima y el señor del *cogito*), al igual que los estudiosos contemporáneos: entre más, mejor. Sor Juana no se agota, se enriquece; con ella, como lo hace patente Paz, toda su época, la mentalidad, la intelectualidad, la historia de las ideas.

La presencia de Kircher en Nueva España, si bien nunca fue desconocida, si había sido poco atendida en sus implicaciones teóricas y sus influencias. En primer lugar, como lo señaló la misma sor Juana, se trata de un sacerdote que pudo incursionar en las grandes zonas teóricas que la Iglesia católica tradicionalmente consideraba aberrantes y diabólicas. No deja de ser impactante que, por atender asuntos semejantes, Bruno ardiera y Kircher brillara ante las mismas censuras institucionales. La diferencia, un poco más de sesenta años y la condición clerical del jesuita. Pero el objetivo era idéntico, igualmente deseable para todas las épocas de la humanidad e igualmente loco: el develamiento del saber absoluto y la intelección de las razones ocultas de la existencia. Basten como muestra dos botones tomados de los frontispicios del *Ars magna sciendi* y del *Magnes sive de magnetica arte* (justo

el que sor Juana refería como *De magnetete*): "Nada más hermoso que saber todas las cosas", y "Todas las cosas descansan conectadas con nudos arcanos". Así, bruscamente, podríamos situar el tamaño de la apuesta y del hermoso optimismo que ha impulsado a no pocos ni, mucho menos, de poca monta. De Platón a Plotino, a los dos grupos neoplatónicos, a Lulio, a los fantásticos renacentistas italianos y, en grados ascendentes y descendentes, muchos otros, hasta Fourier e incluso a Pound, con quien Kircher comparte no sólo la mitad invención, mitad encuentro de una escritura (los ideogramas chinos o los jeroglíficos egipcios) sino un desmedido afán de saberlo todo, de entenderlo todo. La más impecable de las *hybris*. Y lo más notable no es la urgencia contemplativa (aunque siempre contradictorio, aunque lo fuera) sino sus pasos a la práctica: Kircher fue, además, un inventor y un adorador de los objetos, las herramientas, las máquinas. Al igual que su coetáneo, vivía tocado no sólo por la fascinación del descubrimiento sino por la producción del saber. Comparte con Leibniz y Pascal, sobre todo, los intentos por reconstruir y echar a andar la gran máquina luliana que habría de producir todos los conocimientos sobre el mundo, sobre el hombre y hacia Dios.

En 1650 sitúa Osorio la primera noticia de Kircher en Nueva España, con la llegada de un ejemplar de la *Misurgia universalis*, pero no fue sino hasta 1655, con un ejemplar del *Magnes*, que el éxito y la popularidad acompañaron a la sombra del gran maestro, ducho en develar misterios sin caer en tentaciones. El encargado de darlo a conocer fue otro jesuita, Francisco Guillot (que latinizó y luego castellanizó su apellido hasta convertirlo en Ximénez), que había sido alumno de Kircher en Lyon. De Ximénez salen dos ramas de influencia: la que lleva, a través de Leonor Carreto, hacia sor Juana, de la cual Osorio se ocupa en la introducción, pero que no incide en la correspondencia compilada, y aquella otra rama poblana que llega hasta Alexandro Favián (en otras obras aparece como Fabián), personaje desmedido y trágico, una suerte de *alter ego*, pero sin atributos, del dotado maestro. La trama que se teje entre Kircher y sus corresponsales novohispanos pasa por varios momentos

e intensidades: de la amistad sencilla y hasta parca de Ximénez a la enorme admiración y necesidad de reconocimiento expresada por Favián. Las cartas del primero son sobrias, breves, concisas; las del segundo son ansiosas cascadas del deseo. Más allá de la utilidad y el placer que los especialistas e investigadores puedan encontrar en las buenas facturas de *La luz imaginaria*, el lector común puede darse un banquete imaginando la enorme juguetería del saber que se adivina entre Kircher y Favián. Además de todos sus libros, impresos y por imprimir, las peticiones de Favián incluyen libros sobre matemáticas y sobre relojes, cajas musicales, un clavicémbalo, un reloj con astrolabio y un zodiaco; anteojos de larga vista, espejos de diversas formas y aparatos de magia para efectuar proyecciones (*i. e.* la linterna mágica diseñada por el sabio) y casi cuanto aparato describiera Kircher en sus obras. Al contrario, los envíos de Nueva España a Europa —unas cuantas artesanías con motivos mitológicos autóctonos, un armadillo disecado, plumas... y dinero— resultaban mucho más modestos que las peticiones y, por otro lado, el mismo Kircher tal vez no supo aprovecharlos en todo lo que valían, cosa que por cierto le reclama Ximénez, no sin antes poner al maestro en guardia ante el pedigüño Favián, cuya demanda fue en aumento: unos libros, unos juguetes sabios, el saber del maestro *in toto* y, finalmente, un obispo que nunca llegó y, en la espera, la locura, abandono y caída del novohispano. En resumen, espléndido material en busca de su novela.

Más allá de la real y potencial literatura incluida en *La luz imaginaria*, la obra tiene dos aportaciones importantes: el valor documental de las cartas, que permiten ampliar los atisbos del mundo novohispano y la comprensión de su cada vez menos frágil ni despreciable cultura, por un lado; por el otro, la lectura que hace Osorio del *Primero sueño*. En efecto, como ya había señalado Paz y subraya Osorio, en el *Sueño* se pasea Kircher, pero no es un poema kircheriano sino, al contrario, un corte respecto de aquella impecable locura que pretende el saber absoluto. En opinión de Osorio, "hasta ahora críticos como Elías Trabulse y, especialmente Octavio Paz, han insistido en la presen-

cia de Kircher y de la influencia hermética en este poema de sor Juana; pero lo han hecho apoyados, fundamentalmente, en la influencia del *Iter extaticum*; es decir, han puesto énfasis en el tema del sueño y del viaje. También se ha insistido en los tópicos de la luz y de la sombra (Pascual Buxó) y de su raíz aristotélica (Gaos). Todas estas influencias ciertamente están presentes; pero me parece que el *Primero sueño* expresa mucho más que todo esto: como aventura del alma en busca de la clave del conocimiento expresó la conjugación de todas estas tradiciones, a partir de la síntesis luliana y su más inmediata formulación en el *Ars combinatoria* de Kircher". De hecho, aquel raro verbo, *kircherizar*, adquiere cabal sentido, como hace ver Osorio, si se lee como el acto de efectuar la combinatoria, primero luliana (*Art abrevjada de trobar veritat* y *Ars magna generalis*) y específicamente en su puntual versión kircheriana. El *Primero sueño* es, además de un poema portentoso, la constatación de las vanidades e impotencias de perseguir el absoluto saber y una afilada y cadenciosa confirmación de la *docta ignorantia*. Con ello, evidentemente, se incluye la tradición hermética, la filosofía oculta, pero no la locura a la que suelen convocar estos saberes en manos destempladas. La toma de distancia, el corte racional que hace sor Juana respecto del viaje místico y la ensoñación combinatoria, la coloca como un espíritu más afín a Pascal o al Leibniz que a su compatriota Favián. "Por mirarlo todo, nada veía", es la razón que, en palabras de sor Juana, separa los afanes de uno y otra respecto del saber y su absoluto. Para la jerónima, el saber no es una posesión, una herencia, sino una actividad de la razón y del alma, un *conocimiento* ya en el sentido plenamente moderno y, como tal, con sus límites, sus humildes límites. Pound loaba en Eliot el hecho de que se hubiera modernizado a sí mismo. En este sentido, la proeza de sor Juana es aún mayor. *Primero sueño*, dice Osorio, "es por tanto, un alegato contra Kircher, contra su *Ars combinatoria* y contra la tradición en ella resumida". No sé si sea un alegato. Lo importante, en todo caso, es la impronta y el sentido: sí, ahí está Kircher y, sí, el *Primero sueño* se deshace del saber absoluto para acceder a una notabilísima

humildad intelectual profundamente crítica e incisiva o, como dijo Paz: no es el poema del conocimiento sino del acto de conocer.

Y así también, frente al monumento (en sentido quevediano) de sor Juana, la figura trágica e igualmente humana del enorme fracaso encarnado por Alejandro Favián cobra aún más fuerza: jesuita cultivado, acomodado socialmente, dedicatorio incluso del *Magnificae naturae regnum*, que perdió la vida y la cabeza persiguiendo la posesión del saber absoluto (y un obispado). El juego de cartas entre el sabio Kircher, el sobrio Ximénez y el insaciable Favián —con otras cartas y documentos incidentales— tejen una urdimbre compleja en la que se alcanzan a mirar instantes privilegiados para la comprensión de la época y sus conflictos intelectuales, religiosos, sociales. La importancia de la compilación, las aportaciones de la investigación y el cuidado que Ignacio Osorio puso en *La luz imaginaria*, convierten a este libro en una buena herencia y convocan a capitalizarla en sus muchas vertientes. ✽

Silva gongorina

de Andrés Sánchez Robayna

por

VÍCTOR SOSA

✽

Cátedra, Madrid, 1993.

Que un poeta hable de otro poeta puede resultar interesante; ahora bien, que un poeta como Andrés Sánchez Robayna —de reconocida raigambre gongorina— hable de Góngora, resulta, sin duda, mucho más que interesante: se trata aquí de una toma de partido —que también es una praxis escritural— por la rigurosa tradición que el cordobés inaugura. En efecto, la palabra es *rigor*; sin embargo, desde la introducción a su *Silva gongorina*, Sánchez Robayna

evita reducir la radicalidad de la lírica española a la única figura de Góngora; admite —con Valente y Lezama— la necesaria complementariedad del cordobés —quien funda el “esplendor del sentido”— y el carmelita Juan de la Cruz —quien “destruye el sentido”—; dos figuras que, muchas veces, se presentaron como opuestas para justificar, por parte de la crítica, posibles afanes interpretativos.

Lo que intenta Robayna no es atizar las cenizas de la discordia sino repensar la figura de Góngora bajo una luz contemporánea; es decir ahora: *después* de la “recuperación” realizada por la generación del 27: “Pues se trata, en rigor, tanto de situar esta poesía en nuestro presente de percepción como de *situarnos* ante ella. He aquí lo que podría entenderse de algún modo como el ensayo de una modesta, limitada *poética de la lectura*, en este caso reducida y aplicada a un autor único.” Y Sánchez Robayna arranca revisando los vínculos de Góngora con la tradición petrarquista, vínculos básicamente paródicos ya que “la parodia es uno de los eslabones de esta tradición”. Aquí aclaremos: cuando habla de parodia habla de una modificación o desviación del canon literario —en este caso petrarquista— pero también habla (siguiendo a Bajtin) de un lector que reconoce, intertextualmente, la norma transgredida. Sólo a partir de este reconocimiento podemos hablar, en términos operativos, de recurso paródico; es decir, en la medida en que el lenguaje se desdobra para leerse a sí mismo y para reconstruirse con esa lectura, porque —como dice Sánchez Robayna por boca de Julia Kristeva—: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*”. En esta bitextualidad navega Góngora —sobre todo en el soneto analizado por el autor—, dinamizando el lenguaje recibido de la tradición gracias a un giro de timón “que introduce la posición irónico-crítica como factor de cambio”.

Por otra parte, esa bitextualidad aludida, involucra al mundo como “un vasto cuerpo inteligente que nos habla con palabras reales” (Vico). Ahora bien, la

antigua metáfora del mundo como texto que los hombres deben descifrar, ha sufrido, con el paso del tiempo, numerosas modificaciones. Y es a partir de Góngora —específicamente de las *Soleidades*— cuando texto y mundo, realidad y lenguaje, devienen figuras isomórficas, metáfora reflejada en metáfora o, en otros términos, “metáfora absoluta” cuyos componentes son intercambiables *ad infinitum*. Sánchez Robayna se detiene en el juego analógico —fuertemente *urdido* en las *Soleidades*— de *texto* y *tejido*, y propone una lectura metalingüística donde “el texto es ‘tejido’ enmarañado: un texto tejido (el poema) acerca de otro texto tejido (el mundo)”. Reversibilidad de la representación, pero también ciframiento, ocultamiento del mundo en ese “esplendor del sentido” que las palabras procrean y proclaman. La realidad, entonces, como metáfora de la escritura: inmanencia de los signos y signos entramados ella misma.

Es aquí entonces —en Góngora, pero también en la espiritualidad barroca de su época— donde encarna, por primera vez, la moderna necesidad de invención: el objeto artístico se desliga de los cánones estéticos tradicionales y deviene figura a perseguir y re-encuentra constantemente (estela espiritual que, siglos después, hará decir a Dario: *Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo*); esa persecución, esa fuga hacia el abismo del enigma —de espaldas al modelo mimético del mundo— funda un proyecto estético autónomo y radical que ha llegado hasta nuestros días: la modernidad. Sánchez Robayna recurre a Octavio Paz para ejemplificar: “un paisaje de Góngora no es lo mismo que un paisaje natural, pero ambos poseen realidad y consistencia, aunque vivan en esferas distintas. Son dos órdenes de realidades paralelas y autónomas. En este caso, el poeta hace algo más que decir la verdad; crea realidades dueñas de una verdad: las de su propia existencia”.

Capítulo aparte merece para el autor el paralelismo entre Góngora y Mallarmé. Este paralelismo —defendido por Alfonso Reyes, invalidado por Dámaso Alonso y muy discutido por otros— coincide con la recuperación crítica del cordobés iniciada en los albores del siglo. Entre las divergencias y las convergencias aquí señaladas, subrayemos el

comentario —tan esencial como de matiz— que hace Paz: “El hermetismo de Góngora no implica una crítica del sentido; el de Mallarmé o el de Joyce es, ante todo, una crítica y, a veces, una anulación del significado”. Sin embargo, aún quedan sin tocarse aquellas “analogías técnicas” —agrega Sánchez Robayna— donde comulgan las mismas preocupaciones y concepciones del lenguaje como *arquitectura* radical, como deliberada geometría abstracta: George Steiner toca esas analogías pero de manera insuficiente: “Góngora, con su subversión de la tradicional linealidad sintáctica y con su substantivación de formas adjetivales y adverbiales, parece prefigurar a Mallarmé”. Pero la importancia del polémico paralelismo recae —si seguimos a Sánchez Robayna— en el momento histórico —en la carga voltaica que ese momento representa. Es decir, sólo es posible leer y valorar la obra de Góngora *después* de Mallarmé ya que sólo “A la luz de Mallarmé y el lenguaje simbolista, Góngora era un poeta ‘absolutamente moderno’”. Convergencia y contextualización de una escritura *architectural et prémédité*, más allá del tiempo (siglo XVII o XIX) y de los virtuales espacios lingüísticos (español o francés).

El trabajo se cierra con un acercamiento al concepto de “neobarroco”: “que ha ido ganando —dice el autor— una progresiva aceptación en muy diversos terrenos de la crítica cultural”. Neobarroco como revaloración del Barroco histórico, por un lado, y como estrategia formal de algunas propuestas estéticas contemporáneas, por otro. Existe, sin duda, un decisivo rasgo común: tanto en el Barroco como en la llamada postmodernidad (término que, púdicamente, el autor evita) prevalece el carácter de lo inestable, de lo revisado y revisitado, de lo reciclado y recuperado en términos culturales; pero también se dibuja “una meta-literatura que revierte en sí misma una y otra vez su objeto y vuelve transparentes sus propios mecanismos constructivos en una suerte de irrefrenable furor autorreferencial”. Ahora bien, si el Barroco histórico se define por una *gravidad* finalista del objeto artístico (siguiendo a Barthes), Sánchez Robayna viene a establecer la diferencia al proponer el valor de *levedad* como característica neobarroca. Confirmación de esa “pérdida

de la integridad" (des-integración) del objeto artístico que, en consecuencia directa del acelerado proceso de información-consumo-olvido en el que todos estamos inmersos.

Si la realidad se adelgaza hasta la transparencia (recordemos, con una sonrisa, la *sociedad transparente* de Vaticano), el arte, entonces, se vuelve volátil, se *aligera* (esa cosa *ligera, alada y sagrada* de la que nos habla Platón) y, sobre todo, se desdramatiza. Lo que aquí sucede no es la tan mentada muerte del arte sino —simplemente— la pérdida de *gravidad* finalista y totalitaria del objeto estético; lo dice Sánchez Robayna: "la levedad no es inconcreción, sino más bien lo contrario: es un alzarse sobre la materia para llegar, desde la suspensión, a otra comprensión de la materia". Y lo que resta, como siempre, es una forma; el ardiente cuerpo de una forma (poema o pájaro) suspendido en su fugaz consumación. ✽

Todo Valle-Inclán

de Luis Mario Schneider

por

JOSÉ RICARDO CHAVES

✽

Cátedra, Madrid, 1993.

Ramón del Valle-Inclán estuvo dos veces en México. La primera fue en 1892, a los veinticinco años, deseo de aventuras, trabajando como periodista. Estuvo menos de un año. Publicó cortos ensayos, crónicas, crítica literaria. Esta primera experiencia mexicana asoma en su *Sonata de estío*, en donde el ambiente exótico está dado por Veracruz y Yucatán, y el ambiente erótico por la Niña Chole, criolla y tropical encarnación de la *femme fatale* finisecular. Valle-Inclán vuelve a México 28 años después, en 1921, invitado por el gobierno al Centenario de la Independencia Mexicana y en calidad de "huésped de honor". Esta segunda estancia le brindará

material para su *Tirano Banderas*, más dirigido a la crítica social. De los juegos galantes y refinados en jardines, laberintos y conventos, Valle-Inclán pasó a los galanteos no menos artificiosos del poderoso y el subyugado.

Muchas cosas cambiaron en esos 28 años. Por una parte, el país ya no era el mismo. El afrancesado México de Don Porfirio ha quedado atrás y ahora se encuentra en un México revolucionario, con Alvaro Obregón como presidente. Por otra parte, el propio Valle-Inclán también ha cambiado: ya no es un autor desconocido, ahora es uno célebre; ya no es el monárquico poeta modernista sino un vanguardista del esperpento, y además, filosocialista. Aunque quizás este asunto podría verse como un mismo Valle-Inclán, sólo que en dos momentos diferentes. Después de todo, permanece la misma vocación de estilo, la misma insurgencia literaria.

Pues bien, los textos de Valle-Inclán en estos dos momentos privilegiados han sido recogidos y ordenados por Luis Mario Schneider, acucioso investigador y crítico que con esta publicación permite al lector tener acceso a textos menudos, aunque no por ello menos importantes, del insigne don Ramón. Hay prosa y poesía, entrevistas y correspondencia. Como elemento adicional y que amplía las perspectivas de la publicación, está la antología de crítica —a prosa literaria, otras, más informativa— sobre Valle-Inclán en México, donde se reúnen ensayos de José Emilio Pacheco, Leopoldo Zea, Francisco Monterde y Ramón Xirau, entre muchos más.

Precisamente fue a raíz de una observación de Pacheco que Schneider se lanzó a esta investigación. El primero había señalado la necesidad de un estudio sobre la "vida oculta" de Valle-Inclán, sobre sus años en México, hasta entonces tan poco o nada estudiados. La necesidad de llenar esa laguna era evidente sobre todo si se tenían en cuenta las palabras del propio Valle-Inclán a Alfonso Reyes: "México me abrió los ojos y me hizo poeta. Hasta entonces, yo no sabía qué rumbo tomar".

Schneider cumplió cabalmente su objetivo de investigador. No se limitó a antologar textos de Valle-Inclán o sobre él, en una actitud meramente rescata, sino que su trabajo abre nuevas vías en el estudio biográfico del autor, por ejemplo, sus vínculos con el poder,

sus tratos con Obregón y Calles. Su investigación echa luz a una parte poco conocida de la vida del autor gracias a documentación de México. Se trata de los años de 1932 en adelante, marcados hasta ahora por oscuridades y suposiciones, o más o menos reducidos —en lo que a México se refiere— a una correspondencia con Reyes, y que hoy quedan más y mejor delineados.

Pasando de la biografía a la obra literaria, el trabajo de Schneider permite conocer algunos poemas primerizos de Valle-Inclán (incluso uno inédito) y otro para nada primerizo, publicado en 1922, de extraño tono prometeico (extraño en Valle-Inclán) y que podría compartir alguno de los insurrectos zapatistas de ayer y hoy. La última estrofa dice: "Indio Mexicano,/mano en la mano/ mi fe te digo./ Lo primero/ es colgar el encomendero,/ y después, segar el trigo./ Indio mexicano,/ mano en la mano, Dios por testigo." Si esto no es realismo socialista, convendrán en que al menos es realismo esperpéntico. ¡Ah, qué don Ramón!, siempre tan polifacético: tan moderno, tan modernista, tan moderno. ✽

Visto y no visto

de José-Miguel Ullán

por

DAVID MEDINA PORTILLO

✽

Ave del paraíso Ediciones, Madrid,
181 pp., 1994.

Parece que en general la crítica latinoamericana comparte la idea de que, después del ultraísmo, los poetas españoles jamás se han interesado en otro de los múltiples *ismos* que, desde los años veinte y hasta la década de los setenta, saturaron de experimentos a casi todas las esferas del arte. De acuerdo con esta apreciación, la poesía peninsular de este siglo ofrece más de un blanco para quien, tozudamente, insista en destacar

solo su aspecto conservador en demérito de una tradición renovada por la autocrítica constante. Y aun cuando, en efecto, algo hay de verdad en el hecho de que España tiene puestos los ojos todavía en los siglos de oro, lo cierto es que generalizar sobre este *pathos* tradicional para, a partir de él, deducir un inmovilismo poético es un razonamiento que cae por su propio peso, entre otras cosas porque ningún *ismo* garantizó, por sí, esa "renovación permanente" tan alardeada por los decálogos del programa vanguardista.

Por otro lado, entre Julio Campal de Problemática-63 (nombre de un grupo de artistas fundado en 1963) y Fernando Millán, creador del grupo N.O y editor de la revista madrileña *Metaphora* (cuya primera entrega es de 1981), se extiende un número amplio de poetas que han estado atentos a la evolución del fenómeno poético fuera de los cauces convencionales dictados por la memoria histórica de las formas tradicionales. Autores como Ignacio Gómez de Liaño, Edmundo de Ory, Francisco Pino, Felipe Boso, Joan Brossa, J.W. Cirlot, etc., poseen más de un vínculo con la rama experimental del arte contemporáneo; y, para bien o para mal, algunos de ellos han contado, en su momento, con *ismos* particulares cuyos nombres obviaremos aquí.

José-Miguel Ullán proviene de esta última experiencia de la poesía española. Y no es extraño así que muchos de los poemas de *Visto y no visto* estén dedicados a casi todos los autores que mencionamos anteriormente. De esa vena experimental compartida (su primer libro —*El jornal*, 1965— coincide temporalmente con Problemática-63), Ullán ganó toda una riqueza formal que, a lo largo de los años, ha logrado conjuntar los ecos clásicos de la poesía de nuestra lengua con los réditos de su trabajo en aras de la novedad poética. *Visto y no visto* constituye de esa manera un momento poético fundamental: es una enmienda más que necesaria tanto a los mecanismos legalizados y heredados de la poesía autorreferencial-vanguardista, como a las pautas siempre discutibles de una tradición que se presume inamovible, intemporal.

Lo anterior está lejos de una simple afirmación retórica. Basta leer los largos poemas bajo los títulos de "Pájaros raíces", "Contratiempos", "Terrones y

guijarros", o los textos dedicados a Chlida y José Manuel Broto, para ingresar en una realidad verbal iluminada por momentos de ascenso o descenso, develadores de un orden abismal o trascendente:

La obediencia más ciega: quehacer del tacto.

(ahondar.

Desecar el manantial del *pathos*. Cubrirlo con colores palpables: no como mediadores de las metáforas, sino como alabanza ajustada —fundamento de la contemplación.)

Asomarse al lado oscuro del relámpago/ visto y no visto: la vastedad borrada por la expresión.

Aceptar el temor por sólo hallar espacio en lo indeterminado, franja de entendimiento (no hay culpa) entre la pesadilla y la serenidad.

Así, Ullán consigue una temperatura poética y una tensión verbal poco usuales gracias a su virtuosismo en el manejo de la forma, entendida ésta como un ejercicio o proceso verbal de auto-desentrañamiento en donde el poema se desdobra a sí mismo. La máxima de Creeley, "forma es lo que sucede", cumple un doble papel en este caso: pone en tela de juicio la idea que identifica a las formas tradicionales con lo poético *per se* y, asimismo, orienta el cauce del poema hacia el encuentro con lo inesperado.

La participación del principio de indeterminación propiciada por Ullán permite, de igual modo, que varios poemas de *Visto y no visto* concilien en un mismo plano al lenguaje verbal con la expresión pictográfica. El resultado es una yuxtaposición de elementos regulados por un juego de parataxis (no de sintaxis), y que adquieren el mismo grado de importancia en el "texto" proporcionando una imagen (una sensación) global. Así por ejemplo, en el poema "Torre de Felipe Boso" hay únicamente un verso, "la fe sólo se ve cuando se inclina", colocado al pie de una serie de trazos que dibujan un rectángulo inclinado. O el "Soneto de la amistad: a José Antonio Llardent", hecho con los signos del zodiaco dispuestos en catorce "versos" de metro alejandrino, etcétera. Ambos ejemplos son una muestra del deseo de José-Miguel Ullán, anhelo compartido por

gran parte de la mejor poesía contemporánea, de reencontrar el *origen material* de la poesía. ✽

Variaciones sobre un tema

de Stéphane Mallarmé

por

ALFREDO GARCÍA VALDEZ

✽

Vuelta/Heliópolis, México, 1993.

Poco conocida en nuestro ambiente literario, la prosa de Stéphane Mallarmé es un sistema sintáctico cerrado y al igual que su poesía, sólo una suma de borradores o aproximaciones al Libro propiamente dicho —esa extraña obsesión nunca realizada. A pesar de su carácter privado y hasta esotérico, Mallarmé publicó sus prosas en revistas de moda como *Vogue*, además de otras revistas literarias como el *Mercure de France* y la *Revue Blanche*. En 1897 reunió y reescribió sus impresiones, crónicas y artículos diversos en un libro titulado *Divagaciones*, del cual *Variaciones sobre un tema* viene a ser una sección. Jaime Moreno Villarreal, su traductor, toma el texto de las *Obras completas* de Mallarmé (ed. 1945) y lo trae al español afrontando todos los riesgos sintácticos, conceptuales y de puntuación.

El autor denominó *crónicas* a estas prosas, en un sentido muy amplio que abarca la crítica de música, la reflexión suelta y el poema en prosa (como haría después en sus *Carnets* Paul Valéry). La *prosa fragmentaria*, ese nuevo género literario que inventaron los románticos, evolucionó de muchas formas en las manos de Nietzsche, Rimbaud, Baudelaire y ha seguido fructificando todavía en nuestro siglo. Las *Variaciones sobre un tema* son otra etapa en esa línea estilística en continua transformación. Acaso con la nostalgia del Tratado escolástico, Mallarmé concibió el Libro y

empezó a levantarlo con las piedras sueltas de sus poemas y con estos arcos periodísticos de ardua factura.

Estas *Variaciones* acerca del verso alejandrino, el libro como instrumento espiritual, el misterio en las letras, el oro y la soledad, tiene un solo tema: la Poesía como una entidad gráfemica y un rito ontológico. En Mallarmé, la Música es otro nombre de la poesía, e inclusive los signos de puntuación son concebidos como pausas y claves melódicas. El autor imagina una página en blanco sembrada de signos de puntuación, sin una sola palabra, y levantada ante los ojos como una partitura silenciosa. Con una sintaxis nerviosa, llena de retenciones y premoniciones, de meandros, rupturas y saltos paralizados, Mallarmé ronda su asunto y lo asedia hasta los márgenes del Silencio, el tercer nombre que contiene a música y poesía. En realidad, estas divagaciones fragmentarias son como golpes de humo de tabaco en la penumbra de un departamento otoñal —tal como las escuchaban los jóvenes de la *Revue Blanche* congregados en torno al viejo fauno. El peso blanco del humo nos muestra la respiración espiritual de Mallarmé, así como Lezama Lima revela su asma y su cigarro puro en la textura de su prosa ingente.

Los críticos de la época fueron hostiles a esta propuesta estilística. El autor les responde en "El misterio en las letras": "Prefiero, ante la agresión, replicar que algunos contemporáneos no saben leer". Para Mallarmé no existía diferencia entre la poesía y la prosa, y acaso tampoco el poema en prosa como un híbrido. Por ello, su prosa tiene todas las libertades que él mismo consiguió para la poesía, y que se concretan finalmente en la página blanca como una dispersión de signos tipográficos que termina por abolir los formatos tradicionales del verso y la prosa. El autor lo asienta de esta manera:

"El verso existe por doquier en la lengua ahí donde hay ritmo, por doquier excepto en los carteles y en la página cuarta de los diarios. En el género llamado prosa hay versos, admirables a veces, con todos los ritmos. Pero, en verdad, la prosa no existe: existe el alfabeto, y luego versos más o menos estrictos, más o menos difusos. Cada vez que hay búsqueda de estilo, hay versificación."

En las *Variaciones sobre un tema*, sin llegar al leticismo o a la palabra atomizada y aislada sintácticamente, Mallarmé usa frases rítmicas y las entrelaza de un modo sutil y raro. Lo que consiguen las *Iluminaciones* de Rimbaud en términos visuales, se logra aquí en el campo de la Música. Igual que Debussy, el poeta percibe y concatena las impresiones más deletéreas, y mediante una alquimia del oído las condensa sin quitarles su calor y vivacidad. Quedan como resultado estos fragmentos, este "poema crítico" que es una hazaña de la escritura y de la lectura, un ejemplo neto del arte de la composición. Al trasladar este libro, Jaime Moreno Villarreal pone también el oficio de traductor en una alta dignidad. ✽

Liberalismo viejo y nuevo

de José Guilherme Merquior

por
ERNESTO HERNÁNDEZ
BUSTO

✽

F. C. E., México, 1993.

En abril de 1989, José Guilherme Merquior publicó en *Vuelta* un artículo sobre "El logocidio occidental", crítica de la estetización posmoderna del pensamiento y su deriva, por medio de un relativismo narcisista, hacia los dominios del mito. En aquel artículo podía leerse: "Si hay tres cosas, más allá de los bienes materiales, que el hombre moderno considera de gran valor, esas son la vigencia del derecho, el reconocimiento de la libertad humana, y el uso del pensamiento crítico".

Según esta tesis, el liberalismo (que asimila en un mismo cuerpo de Derecho al individualismo y a la crítica) vendría a ser el resumen de toda la tradición axiológica del Occidente, y de su triada histórica: *logos* griego,

derecho romano, e individualismo cristiano.

Justamente en México, y en 1989, Merquior comienza a escribir su *Liberalism. Old and New*, que ahora puede leerse en una traducción autorizada al español. El autor ha decidido recoger en una misma visión histórica las contribuciones liberales a la teoría política, para demostrar así la pluralidad inter e intranacional de la línea que va desde Locke y Rousseau hasta Rawls y Nozick, pasando por Tocqueville, Stuart Mill, Sarmiento, Ortega... y muchos otros (como Montesquieu o Bobbio) que aunque desconocen o eluden el calificativo de "liberales" han hecho contribuciones definitivas a su establecimiento.

El enfoque *histórico* —nos advierte el autor— prima aquí sobre el *analítico*. Sólo se entiende esta "limitación" confesa como un exceso de modestia: este libro es analítico, ya desde su Introducción.

En la primera parte, por ejemplo, se restituye el vínculo entre el "protoliberalismo" y las teorías de la libertad, además de concebir la "programática" liberal a partir del ascenso del individualismo moderno. Utilizando la definición de un gran antiliberal, el jurista y teórico político alemán Carl Schmitt, Merquior concibe la constitución liberal marcada por dos principios fundamentales: uno distributivo y el otro asociativo: "El principio distributivo significa que la esfera de la libertad individual es, en principio ilimitada, mientras que la capacidad de intervenir del Estado es en principio limitado. En otras palabras, todo lo que no está prohibido por la ley está permitido, de manera que lo que necesita justificación es la intervención estatal, no la acción individual. En cuanto al principio organizativo de la constitución liberal (...) establece una división de poder(es), una demarcación de la autoridad estatal en esferas de competencia —clásicamente asociadas con las ramas legislativa, ejecutiva y judicial— a fin de contener el poder a través del juego de 'frenos y contrapesos'. La autoridad se divide para mantener limitado el poder."

Otra interesante tipología nos muestra las diferencias entre la llamada *libertad como derecho* (respaldo que cualquier ciudadano espera por su pertenencia al cuerpo social, y por desempeñar un papel dentro de éste), la *liber-*

tad política (carencia de impedimentos para participar en la gestión de la *polis*) y la *libertad de conciencia y de creencia*.

El origen de este último punto es asunto polémico, ya sea desde la historiografía o desde una analítica escindida entre conceptos "positivos" o "negativos" de la libertad humana.

Merquior utiliza de nuevo (¿método liberal para historizar al liberalismo?) la opinión de críticos confesos de la *polity* liberal (Maistre y Bonald), los cuales vinculaban los males de la Gran Revolución con la Reforma protestante del siglo XVI. Atravesando la Ilustración, el individualismo político habría tenido su origen en el luteranismo, que propició el "desorden" socavando los principios de autoridad y jerarquía.

Es conocida la tesis de Albrecht Ritschl, luego utilizada por Weber, según la cual la Reforma y la secularización asociada provocaron una afirmación de la conciencia individual y prepararon el terreno al moderno individualismo liberal. Lutero salvó a la cristiandad de la evasión mística y canalizó la energía religiosa hacia un "servicio mundano" que incluía los deberes para con la familia, el trabajo y el Estado.

Recientemente, Octavio Paz ha seguido a Weber para explicar la ausencia de una cultura demoliberal en América Latina, donde los ecos de la Reforma llegaron apagados y donde en lugar del protestantismo se dejó sentir la influencia monárquica española, con la herencia nada deseable del caudillismo.

Pero Merquior no está muy convencido en lo que respecta al origen Reformado del individualismo liberal. Siguiendo a otro gran teórico de la secularización, Ernst Troeltsch, que entendía la Reforma como un fenómeno esencialmente no moderno, el autor insiste en el teocratismo reformista y revisa el vínculo entre el protestantismo moderno y el "escrituralismo autoritario de la Reforma".

Desde un punto de vista histórico (y teniendo en cuenta los propios análisis de Merquior sobre el "liberalismo conservador" de Sarmiento/Alberdi en la Argentina), la tesis de Paz explica con bastante coherencia la historia de un antiliberalismo latinoamericano. Quizás habría que encontrar los cortes operados en una tradición individualista que el Modernismo hispanoamericano ejemplifica perfectamente.

La línea de la Contrarreforma —que tanto influyó en nuestra sociabilidad política— fue publicitada por el jesuita Francisco Suárez, quien buscó una solución teórica en el Derecho Natural, subordinando el individualismo a un marco holista o, como dice Merquior, "a un todo moral-social definido por una visión tradicional de la ley natural". Resulta bastante obvio que con esta doctrina (que rechazaba por igual el "antinaturalismo" de Lutero y el "pragmatismo" de Maquiavelo) no se requiere de las formulaciones contractuales. El holismo del Derecho Natural jesuita no preguntaba por el contrato social puesto que ya lo suponía establecido entre un cierto orden de la Naturaleza y la voluntad divina. Es en el jesuitismo político de la Contrarreforma donde puede localizarse el origen de algunas malformaciones congénitas en la historia de la política latinoamericana. Hasta hoy, científicos políticos como Guillermo O'Donnell se dedican a hacer notar que en América Latina las facciones sociales han "colonizado" la acción del Estado en lugar de permitir el funcionamiento de un mínimo de contrato social.

Ya sea que tenga su origen en el cristianismo medieval, o en el legado de la Reforma, el individualismo es sin duda uno de los principales vectores de la doctrina y la pragmática liberales.

El tercer capítulo del libro de Merquior está dedicado al "liberalismo clásico", capitaneado por Tocqueville y Stuart Mill, y secundado peculiarmente por Mazzini y Herzen. "Con esos discursos el liberalismo clásico avanzó desde el whiguismo —el simple reclamo de libertad religiosa y gobierno constitucional— hasta la democracia, o el autogobierno con una base social amplia.

Luego de atravesar un lúcido análisis de lo que el autor denomina los "liberalismos conservadores" (un término perfecto para definir el pensamiento de Ortega y Gasset, por ejemplo), llegamos a la última parte: "De los nuevos liberalismos a los neoliberalismos", donde cualquier estudiante de teoría política puede encontrar el mapa de nuestro siglo.

Hay que agradecer a la cartografía de Merquior su concisión y amenidad. Extraña empatía entre un autor y un tema; "este es un libro liberal sobre el liberalismo, escrito por alguien convencido de que el liberalismo, correctamente

entendido, resiste todas las difamaciones". Y es, quizás, un manual de sentido común, en estos tiempos en que nuestras políticas parecen necesitarlo. ✽

Límites de la mirada

de Joel-Peter Witkin

por

JAVIER ARANDA LUNA

✽

Joel-Peter Witkin, Photo Poche, Paris, 1991.

Joel-Peter Witkin, Centro Cultural de Arte Reina Sofía, 1988.

Joel-Peter Witkin, 40 fotografías, San Francisco Museum of Modern Art, 1985.

Por más de veinte años un hombre ha dedicado sus noches y sus días a buscar lo monstruoso. Deambula por las calles, asiste a circos, tugurios, frecuencia morgues para encontrar los modelos que aprovechará en su arte fotográfico. No le causa repulsión el olor que despiden los cadáveres, los líquidos que expulsan, o el olor de la sangre. Escoge fetos, pálidas cabezas de decapitados, momias que el azar hizo posibles, cuerpos sin extremidades, miembros desprendidos. Su obsesión por el cuerpo fragmentado y monstruoso no se limita a la materia inerte: en un santiamén hace migas con tullidos, mutilados, tuertos. Incluso inserta anuncios en los periódicos pidiendo modelos poco convencionales: mujeres de busto descomunales, ancianos mancos, enanos obesos, hombres de delgadez excesiva. Su predilección por lo anormal, lo excéntrico, lo extraño tampoco se limita a lo que se puede distinguir a simple vista. Por ello ha acudido con frecuencia al submundo de los masoquistas profesionales para tomarlos en acción con la fría lente de su cámara RolleiFlex.

Joel Peter Witkin nació en Brooklyn, Nueva York, en 1939. Algunos críticos explican la predilección de Witkin por fotografiar el dolor, la violencia y la muerte en el cuerpo humano como con-

secuencia de un hecho de su infancia. Muy niño presenció un terrible accidente automovilístico del que salió literalmente rodando la cabeza de una niña. Witkin, lejos de hacerse a un lado, se acercó a tocarla. Su primera serie de fotografías la hizo con un grupo de "freaks" de Coney Island, a mediados de los cincuenta. Uno era un hombre con tres piernas, otro el enano "Chicken Lady", otro un hermafrodita. Años después tuvo tiempo para perfeccionarse en la áspera profesión de retratar a los muertos: cuando la guerra de Vietnam se enlistó en el ejército como fotógrafo. En esa época imprimió en sus rollos decenas de suicidas y de hombres que habían muerto en accidentes.

Casi todo el material de Witkin es en blanco y negro. A diferencia de las fotografías de la medicina forense, las de Witkin no retratan sólo el golpe del acero que desprendió la cabeza ni el sitio en el que ocurrió el hecho. Saca hombres y miembros de su contexto para darles otro: la cabeza del decapitado aparece en los brazos de una mujer de prominentes senos desnudos, en los brazos de una especie de diosa madre que parece arrullarlo; y un feto, colgado de una pared cerca del techo, con una sonda que lo comunica de boca a boca con una mujer gorda que con placer parece aspirarlo. Los montajes de Witkin no son sólo obra de su imaginación. Ha tomado de algunos cuadros famosos ideas para armar sus escenarios. Cuenta con su versión de *Las Meninas*, cuyo centro es una mujer que carece de extremidades montada en una armazón metálica, y con su *The little Fur*, en el que el papel de la mujer de Rubens, es representado por un andrógino. No podía faltarle a Witkin un crucifijo. Cristo agoniza, desnudo, en el madero. Su rostro es oscuro y su mirada no existe. Pero a diferencia de los grabados antiguos y de las pinturas de los altares no lo acompañan ni la plebe azuzada, ni

soldados, ni su madre. La cruz de esa fotografía impresa en plomo remata en cada uno de sus extremos con otras cuatro fotografías. La superior es la de un hermafrodita desnudo que para Witkin representa "nuestra confusa ambición de entender la fe"; la del extremo derecho corresponde a una mujer enana con sombrero y antifaz cuya anatomía deforme intenta simbolizar "lo que hemos hecho con el mundo y con nosotros"; la del izquierdo, de una sadomasoquista y su "esclavo", representan "todas las aberraciones del amor", y la que sirve de base a la cruz es el retrato de un cráneo de perfil con las mandíbulas abiertas, un elemento *trino* conformado por el odio, la guerra y la muerte de acuerdo al fotógrafo. La violencia del collage Witkin la justifica así: necesitamos aprender que la tortura y la muerte de Cristo debieran ser el último acto violento sobre la tierra. Como no es así, para sobrevivir necesitamos recordarlo.

¿Qué busca este fotógrafo con sus imágenes? Saber, nos dice, si realmente está vivo, hacer visible lo invisible, intentar que descienda Dios a la tierra. Quiere que sus fotografías posean tanta fuerza "como la última cosa que se ve antes de morir". ¿Lo logra? ¿De veras nuestras últimas imágenes del mundo serán —como sugiere— una pesadilla? ¿De veras nuestra sociedad se reduce a violencia, erotismo enfermo, dolor y muerte? Vista en su conjunto, la obra de Witkin podría mirarse como una crítica a la alienación de las sociedades. No es fortuito que la mayoría de sus modelos oculten el rostro con un antifaz, que aparezcan en ambientes sórdidos e inverosímiles creados por el flujo y reflujo de la tradición y la modernidad de las grandes ciudades.

Prolongación de la mirada y la memoria, la fotografía recupera un instante. Encierra en las formas que fija lo que ya no es. Trasciende la memoria y el olvido del fotógrafo y de quienes

fueron blanco de su lente. Toda fotografía está hecha para el que vendrá: es un guiño, una huella, una ventana por la que alguien, tal vez, podrá asomarse. En 20 años ¿qué mirará quien se asome a las fotos de Witkin? ¿Resultarán tan violentas como ahora? Ignoro la respuesta. Lo claro es que cada vez cuentan con mayor presencia pública los seres y objetos fotografiados por él. Basta detenerse en cualquier puesto de periódicos para encontrar fotografías de fenómenos y decapitados, o asomarse a un museo de "Aunque usted no lo crea", a una feria o a un circo. El cine y la televisión, por su parte, cada vez recurren más al género de lo monstruoso. Quizá la diferencia entre la estética de Witkin y la de los medios de difusión en el tratamiento de lo anormal sea lo que salta a simple vista: una cuestión de forma. Witkin crea y recrea sus esperpentos como un acto religioso, su ritual es un culto a la forma, al cómo de las cosas. Por eso recurre a clásicos de la pintura, al símbolo universal del madero, a las formas que a veces adquiere la pesadilla. En cambio los medios, los circos, los museos, al adoptar lo monstruoso buscan sólo el espectáculo, ganar audiencias, multiplicar el rating. Quizá el libro más completo sobre el trabajo de Witkin sea: *Joel-Peter Witkin*, publicado por Photo Poche. En ese volumen es muy claro que sus fotografías invocan con sus luces y sombras al horror. Son un culto silencioso al estremecimiento y a la sensación de irrealidad: no permiten más certidumbre que la duda; impiden vislumbrar otro signo que no sea el de la constante interrogación. Tal vez por eso fascinen, sorprendan, atrapen. No es cualquier cosa, después de todo, que Witkin escudriñe en las certezas mínimas de quien se asoma a sus collages para decirle que no conviene atravesar el mundo aferrado a la racionalidad como a un amuleto. ✦

