

Del amor y otros demonios

de Gabriel García Márquez

por

FABIENNE BRADU

✽

Diana, México, 201 pp., 1994.

Hace unos meses, lamentaba que el autor de *El viejo que leía novelas de amor*, el chileno Luis Sepúlveda, maniatara su talento narrativo con previsibles referencias al mundo de García Márquez. Pero ahora hay que reconocer que el maestro rebasó a los discípulos en el arte y en el riesgo de la mimesis: García Márquez se ha convertido en el mejor imitador de sí mismo, en el más obstinado glosador de sus propios estereotipos prosísticos. *Del amor y otros demonios* es un sucinto compendio de figuras retóricas ya tan identificables que el lector sospecharía un plagio si no se tratara de su genuino inventor.

Del amor y otros demonios oscila entre el cuento de hadas, una versión maquiavélica de la Colonia, lo cual, acaso, acabe siendo lo mismo. Demonios de pacotilla juegan a las vencidas con las fuerzas fatalmente puras y triunfantes del amor. El combate entre el amor y la fe se diluye entre tantas cursilerías que uno no sabe si se trata de una versión yoruba de Blanca Nieves o de un *remake* del Exorcista, adaptado por un conjunto de cumbia. Sería inútil insistir sobre la trama, tan endeble que se vuelve insignificante. Pero su principal debilidad reside en la ausencia de una prosa que soporte el frágil edificio anecdótico.

La idea que tiene García Márquez de una prosa "histórica" es la de un barroco solemne y acartonado, con toque de erudición, que choca con la trivialidad de las imágenes y la edulcoración de las pasiones. Sin embargo, bajo esta envoltura formal, se congregan todos los tópicos de los trópicos a la García Márquez, entre los cuales, por supuesto, no podían faltar "las guacamayas cautivas" que hacían maromas de circo en jaulas de hierro oxidado.

El general en su laberinto denotaba una ambición superior: si el resultado no correspondió a la exigencia que le había dado origen, al menos, se alzaba el honorable rango de novela fallida. Después vinieron los *Doce cuentos peregrinos*, en los que resucitaba el aliento narrativo de García Márquez, más allá de la reiteración de ciertos tópicos recurrentes a lo largo de su obra. Quizá la ambientación europea de los cuentos salvara al conjunto del atosigo de los trópicos y aportara un aire fresco a las obsesiones del narrador. *Del amor y otros demonios* desfallece por asfixia doble: la primera se debe a un agotamiento del aliento narrativo de García Márquez que, esperemos, sólo sea momentáneo, y la segunda, a un enrarecimiento de su universo novelístico. Sería difícil precisar cuál de las dos asfixias provocó la otra: si un agotamiento del aliento narrativo obligó a García Márquez a recurrir a la autorreferencia para asegurarse la complacencia del reconocimiento, o bien si el enrarecimiento de su universo novelístico lo arrinconó en un *impasse* narrativo. En todo caso, creo que García Márquez debería desconfiar de las historias que calzan demasiado bien con el espíritu más publicitario de su obra.

Sería absurdo pedir a un novelista que cambiara de mundo en cada creación, sobre todo cuando se trata de un narrador de la talla de García Márquez. El problema no está en la diversificación del mundo narrativo, sino en

la renuncia a explorar las dudas que encierra dicho mundo. La diferencia, por ejemplo, entre un García Márquez y un Rulfo, cuyos mundos son inmediatamente reconocibles para cualquier lector, reside en la actitud de cada uno frente a su respectivo universo literario. Mientras Rulfo enrarece el aire de sus creaciones para ahondar en las ambigüedades de su prosa, García Márquez se aferra a unas cuantas certidumbres que empobrecen cada vez más una eventual complejidad que, de entrada, se funda en un acto de fe y, por lo tanto, no admite la duda como método de exploración de lo real maravilloso. La prosa de García Márquez es, bajo una apariencia barroca, esencialmente asertiva y apela a un acto de fe en el lector: este debe decidir *previamente* si cree o no en la magia de lo real maravilloso. Es un pacto anterior a la creación: si éste no sucede, se derrumba por completo la eficacia del ilusionismo. En cambio, bajo una apariencia asertiva, la prosa de Rulfo no cesa de provocar el desconcierto y la duda, de los cuales surge el misterio de un mundo multiplicado por la suma de sus ambigüedades. En el caso del mexicano, el misterio es el resultado final de la escritura, un misterio que la prosa se gana a pulso, sin necesidad de un previo acto de fe. Rulfo necesita lectores, García Márquez, tan sólo fieles.

Esta petición de principio no es privativa de García Márquez, sino que atañe a los fundamentos mismos de lo real maravilloso. Cuando el surrealismo se propuso explorar las dimensiones ocultas de la realidad para renovar, a un tiempo, la literatura y la vida, ensayó varios caminos, desde el trance hipnótico hasta la escritura automática, sin confundir los métodos con los resultados, ni conformarse con los hallazgos encontrados a fuerza de renunciar a la petición de una receta que, pronto, revelaba sus limitaciones. En cambio, lo real maravilloso latinoamericano parece haber

nacido con una conformidad que contradice su espíritu, a fin de cuentas, bastante próximo a la búsqueda surrealista. Lejos de arriesgar nuevas rutas, lo real maravilloso se ha instalado en una cómoda preceptiva que auspicia no sólo la repetición más o menos afortunada de sus hallazgos, sino también la caricatura de sí mismo, que es el signo más evidente y deplorable de la pereza o, mejor dicho, de una forma de cobardía intelectual.

Escribir sobre lo mismo, pero siempre mejor, podría ser el lema de los grandes escritores, de los contados inventores de un espacio, de un tiempo, de personajes, en suma, de un mundo literario en constante búsqueda de su más adecuado lenguaje. García Márquez cumple con la primera exigencia, pero no con la segunda. Del explorador que fue, se ha convertido en el guardián de un templo, que repite mecánicamente los ritos de una religión en la que se antoja ha dejado de creer. Por lo demás, cada nuevo libro refuerza la sospecha de que lo real maravilloso de García Márquez no es una cara oculta del Caribe colombiano, sino la reactualización de una nostalgia por un orden social premoderno, es decir, inmune al espíritu crítico y a las contradicciones.

A semejanza del obispo de *Del amor y otros demonios*, que "se tendió en el mecedor y naufragó en la nostalgia" antes de suspirar:

"¿Qué lejos estamos!"
 "¿De qué?"
 "De nosotros mismos"

podríamos susurrarle a García Márquez, después de la lectura de esta última novela:

"¿Qué lejos estamos!"
 "¿De qué?"
 "De la literatura". ✕



La casa del padre

de Justo Navarro

por

JUAN ANTONIO

MASOLIVER RÓDENAS

✕

Anagrama, Barcelona, 296 pp., 1994.

En contra de los que defendíamos y de los que siguen defendiendo la independencia absoluta de un texto literario (algo que, de todos modos, ha contribuido a estimular nuestra recepción del lenguaje escrito), cada vez me veo más obligado a aceptar la influencia determinante que la realidad política y social (lo que el tiempo convierte en historia) y las experiencias personales (Cervantes en Italia, en Argel, encarcelado en Sevilla, escribiendo el *Quijote* ya cincuentón) tienen en toda obra de creación, incluso en los escritores más "puros", donde el lenguaje decide el destino del texto. En la poesía de Sánchez Robayna, por poner ejemplos contemporáneos y cercanos a mi sensibilidad, hay una experiencia del paisaje canario, del mismo modo que en la poesía de Eduardo Milán hay una *experiencia* de lecturas y, desde su exilio, una negación de sus raíces uruguayas. Dos poetas, conviene señalarlo, a quienes esta textualidad (las formas o imágenes del lenguaje en el primero, las lenguas del lenguaje en el segundo) les ha servido de punto de partida para una poesía progresivamente más densa y personal. Una realidad no tiene por qué negar a la otra de la misma forma que, si puedo acudir a una extraña paradoja, la inexistencia de Dios no ha conseguido negar su existencia.

Son dos las razones que me obligan ahora a salirme de los habituales límites de la reseña. La primera se refiere a la excepcional calidad del libro que comento aquí, *La casa del padre* de Justo Navarro (Granada, 1953). Traductor, entre otros, de Pere Gimferrer, original poeta ajeno a "los afeites de la

actual cosmética" de sus coetáneos andaluces, Justo Navarro es, sobre todo, un excelente novelista, creador de un universo densamente lírico, de intensidad somática, de gran fuerza visual, en el que la realidad se disuelve, se fragmenta o se desdobra, en una extraña dinámica de asociaciones y rupturas, para mostrarnos el aspecto fantasmagórico de la sociedad contemporánea, donde la cultura de las imágenes contrasta con el silencio de los seres humanos. La diferencia fundamental de *La casa del padre* con respecto a sus novelas anteriores está en que ahora este universo se puebla de voces, aunque sean voces lejanas o que oímos a través de un tono monolante; la extrañeza adquiere ahora tonos goyescos que contrastan con la rica gama cromática del otro Goya, el admirador de Tiépolo, y la irrealidad de la civilización contemporánea está sustituida por un tema muy concreto: el de la España de los primeros años de la posguerra. Un tema que obliga a un compromiso moral, que Navarro plantea desde una perspectiva nueva y nada convencional. Ser categórico, es decir, escribir por convicción y con convicción, tiene sus peligros, pero como he acertado más en los juicios positivos (a propósito de Javier Marías, de Álvaro Pombo o de Enrique Vila-Matas, por ejemplo) que en los negativos, no me cuesta afirmar que *La casa del padre* es una de las novelas más ambiciosas de la narrativa española contemporánea.

La segunda razón que me obliga a salirme de los límites de la reseña, para regresar de este modo al principio de este comentario, es que *La casa del padre* confirma que la novela española se ha visto en la necesidad de replantearse sus planteamientos y sus propuestas. Esta necesidad coincide con la necesidad de replantearse la realidad política y social. La muerte de Franco y la integración plena de la economía española a la europea trajo, como consecuencia negativa, la amoralidad del consumismo y del triunfalismo, perfectamente reflejado en la frivolidad de buena parte de la narrativa. Se creyó también que era posible empezar de cero, borrar totalmente el pasado para vivir intensamente un presente sin futuro; que era posible, por lo tanto, olvidar los sórdidos años del franquismo y los siniestros años de la guerra civil y de la

inmediata posguerra. La recesión, el desempleo, el agotamiento de un partido que había sido modelo de juventud y de renovación y una corrupción que ha acabado por pringar a todo el aparato político, han servido para abrir los ojos a la realidad y comprobar que es imposible construir un nuevo orden negando la realidad de un pasado, sobre todo de un pasado tan cercano a nosotros. No deja de ser sintomático que uno de los libros más vendidos en estos momentos sea la biografía de Franco del historiador inglés Paul Preston.

Lo interesante de esta nueva dirección de la narrativa española que coincide con la crisis política y socioeconómica por la que atraviesa el país, es que regresa al pasado desde nuestro presente y lo interpreta desde este presente, es decir, sin los prejuicios y los lugares comunes habituales. Hay, por un lado, una presencia decisiva de la memoria, que borra todo carácter de crónica, y al mismo tiempo no se juzga tanto la bondad o la maldad identificada con uno de los bandos, sino la experiencia individual o, por lo menos, lo personal y lo colectivo tienen un mismo peso: de ahí que más que de verdad o de razón se hable de vencedores y perdedores. *El asesinato del perdedor* (1994) es precisamente el título de la última novela de Cela, para quien "en la confusión también puede adivinarse la verdad", una verdad que es necesario descubrir porque "hay unos condicionamientos históricos que llevan al hombre a negar lo evidente y poco habitual". Y si Cela ha tratado siempre de ir más lejos para encontrar la raíz de los males de España, la guerra civil "con sus utopistas, sus ideólogos y sus asesinos" ha sido, en sus mejores novelas, un tema central y obsesivo.

Para los escritores que vivieron la guerra civil, hay un desplazamiento para centrarse, sobre todo, en los primeros años de la posguerra, aunque la guerra no desaparece del todo, ni siquiera en *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994) de Javier Marías, novela ambientada en la España actual pero poblada asimismo por los fantasmas del pasado, con el siniestro Ruibérriz con su abrigo nazi o aquellas bombas que cayeron "en la desolada Madrid hace medio siglo y más tiempo". *Los disparos del cazador* (1994) de Rafael Chirbes está narrada desde el presente

para centrarse, a través del recuerdo, en la primera década del franquismo y denunciar la hipocresía y la corrupción de los que, amparados en el sistema, se enriquecieron ilegalmente. De nuevo, Chirbes no necesita denunciar ni proponer una nueva moral: le basta con retratar fielmente al protagonista y preguntarse e invitar a preguntarnos si en esta sordidez humana es posible un drama individual y si es posible sentir compasión por un ser moral y físicamente degradado. Para explicar implícitamente las contradicciones del presente, Félix de Azúa ambienta *Demasiadas preguntas* (1994) en la década de los ochenta, en pleno proceso de transición a la democracia. Novela de nuevo de perdedores, para el escritor catalán esta transición no se ha cumplido y el país sigue viviendo en la ilegalidad del franquismo. La burda presentación literaria no disminuye la contundencia de la denuncia.

La novela más cercana a *La casa del padre* es, por varios motivos, *Aparición del eterno femenino contada por S.M. el Rey* (1993) de Álvaro Pombo. En ambas hay una eficaz recreación del lenguaje y del ambiente de la época, un énfasis en la teatralidad y la invención y, sobre todo, una visión heroica de los absurdos rituales de la Falange y de los primeros años de la posguerra. En el caso de Pombo, es la visión heroica a través de la imaginación de un niño y, en el caso de Navarro, a través de un muchacho que al descubrir la gran mentira, "que era hijo de un héroe", decide alistarse en la División Azul y combatir en Rusia. Pero antes de entrar en este mundo de mentiras heroicas o de heroísmo inventados, conviene señalar otro aspecto de esta dirección narrativa que estoy comentando aquí: del mismo modo que los escritores han rechazado todo prejuicio histórico a la hora de hablar de la guerra y la posguerra, eliminando la división entre dos bandos ("rojos" y "blancos", "republicanos" y "nacionales" o "nacionalistas") para centrarse en las consecuencias, es decir, en la arrogancia y corrupción de los vencedores y la humillación de los perdedores, han rechazado asimismo todo prejuicio histórico al hablar de la monarquía, puesto que en el contexto del presente español el más insensato está obligado a reconocer que no necesariamente la monarquía pero sí esta monar-

quia concreta ha contribuido a borrar las asperezas ideológicas en el proceso de transición a la democracia. Aceptar esto no nos hace monárquicos (no a mí, desde luego), pero sí realistas.

Monarquía sin corte aristocrática, con un monarca que compartía, al subir al trono, no sólo la juventud de la nueva clase dirigente española, sino no pocos de los traumas (padre en el exilio y rígida educación franquista), la figura del Rey aparece en un contexto "familiar" o de normalidad. Para el narrador, en la novela de Pombo, "lo que tiene de peor pensar es eso: que de lo que no sales es de dudas. Yo preferiría no pensar. Preferiría ser el Chino, que tiene sentimientos sin pensarlos. Por eso es un soldado nato, comandante en jefe de los tres ejércitos. Yo sólo soy el rey, en cambio, y sólo tengo el poder de hablar y de pensar (...). No creo que acabemos bien ni el rey ni yo". Aunque comentaré la novela en estas mismas páginas, me conviene adelantar que en *Mañana en la batalla piensa en mí* Javier Marías desarrolla esta sugerencia de Pombo para dedicar un capítulo entero a la figura del Rey, un rey que carece del destino grandioso y trágico de los héroes de Shakespeare y que sin embargo está condenado a pensar y a dudar, un hombre "con su drama a cuestas" y que "por dudar, yo dudo hasta de la justicia de la institución que represento". En cuanto al protagonista de *La casa del padre*, perfectamente adaptado a los distintos procesos de la realidad nacional en su obstinada persecución de la felicidad, "porque hay que olvidar, la memoria feliz y limpia está hecha de olvidos", ahora tiene muchos y excelentes amigos y "como buen compañero de armas, el mejor, el Rey, ha palpado bromeando los restos de metralla que todavía me quedan entre la piel y la carne; como buenas samaritanas las mujeres de ministros y presidentes me han llenado de café la taza", pues todos, naturalmente, están igualmente empeñados en borrar o tergiversar el pasado en nombre de la felicidad del presente, la misma felicidad que los narradores, al igual que el resto de los ciudadanos, empiezan a cuestionarse.

Regresamos al pasado, que en la narración se transforma en el presente. Del protagonista y narrador sabemos lo imposible: que le quedan sólo seis me-

ses de vida y que no le han dado de alta porque "no estaba curado ni tenía cura". Por las heridas recibidas, le conceden la Cruz de Hierro de Segunda Clase, aunque cómo la ha ganado no lo sabe nadie, "ni siquiera quienes me habían concedido la Cruz de Hierro, ni siquiera yo", aunque sí sabemos, como ya hemos visto, que se alistó como voluntario en la División Azul cuando el nombre de su padre en la lápida en homenaje a los caídos por la patria muestra a sus compañeros de colegio que fue realmente un héroe, aunque el propio narrador sabe que murió borracho en el retrete de un bar. Más tarde aludirá a "la historia que me inventé mientras veía bailar a Portugal y la hija del farmacéutico", la historia de que el rojo Portugal se hacía pasar por su hermano muerto, falangista, para poder salvarse; mentiras que cuenta porque "era agradable mentir, mentía por comodidad, por hablar lo menos posible".

De este modo, la novela se convierte en una indagación y al mismo tiempo en una confirmación de los límites imprecisos de la realidad y en la naturaleza de la mentira, algo que se refleja en la misma estructura: la división en (siete) capítulos señala el proceso de indagación, siguiendo una línea más o menos cronológica en la que se van acumulando las revelaciones y los nuevos planteamientos narrativos, y la subdivisión de los capítulos en escenas con sus frecuentes desplazamientos señalan la dificultad de aferrarse a una realidad estable. Esta tensión se expresa a todos los niveles: la frecuencia de las paradojas ("ahora el médico cree que tengo azúcar en la sangre, ahora que no me queda azúcar en la despensa"), de las asociaciones verbales, de la ambigüedad, de lo fantasmagórico, de lo monstruoso, de lo extraño, de los desdoblamientos de personalidad, de los gemelos o de los huérfanos.

Pese a los desplazamientos temporales y geográficos, la línea argumental es clara, como lo son las fechas en las que se enmarca el relato: el 29 de junio de 1941 el narrador se dirige con los otros hijos de los héroes a los locales de Falange Española y regresa del hospital el 18 de julio de 1942. Finalmente, "el día de mi muerte, el 29 de diciembre de 1942, no me había muerto" y ya sólo queda, para el lector, la sorpresa final y la promesa de que "mañana le seguiré

contando", aunque en realidad hay ya muy poco que contar. Algunos de los acontecimientos más importantes (la muerte del Duque de Elvira, el matrimonio del narrador con la viuda del Duque, Ángeles) se nos anuncian ya en las primeras páginas de la novela. Ya que aquí no importa tanto la clásica tensión narrativa como el desconcierto ante la realidad y, en cierto modo, el carácter inmóvil o de instantánea de dicha realidad: la consistencia y la inconsistencia.

Se explica así la presencia constante de las fotografías y la calidad fotográfica y pictórica del texto, "como una película o un sueño". Son frecuentes los colores, especialmente el blanco y el negro, para resaltar no sólo lo que tiene de película en blanco y negro, fiel a la época en que se desarrolla la acción, sino también la presencia constante y simbólica de la nieve y la muerte. Es importante asimismo la presencia de la oscuridad y de la luz o de los dramáticos claroscuros. Los símiles y la intensidad poética de la prosa acentúan la naturaleza gráfica de la escritura. Y finalmente están los retratos de los personajes, que en general suelen reflejar la degradación, la monstruosidad y el deterioro físico o anímico.

La casa del padre es una novela somática: la intensidad de los olores, la putrefacción, la deformación física son expresiones de una época enferma. Pero expresa asimismo una extraña, morbosa y, en ocasiones, delicada sensualidad. Curiosamente, pese a que hay una mágica tensión en la relación entre Ángeles y el narrador, existe apenas una narración de dicha relación. De nuevo, lo que dominan son las imágenes ("y Ángeles me acariciaba, me limpiaba las lágrimas con la punta de los dedos") o las impresiones somáticas: "Y en el cuarto de baño oriné en el retrete que usaba Ángeles y me lavé las manos con el jabón de glicerina (...) y me peiné con el cepillo, y tanta intimidad me hacía feliz".

Sin necesidad de recurrir a precisos datos históricos, Justo Navarro ha recreado con prodigiosa eficacia el ambiente de una época (los bailes, los entierros, los trajes, los paisajes, el colegio jesuita de Miraflores, las relaciones familiares, un viaje en coche, la desaparición de una maleta, las figuras misteriosas apenas entrevistadas, los inte-

riores sórdidos de las casas) y la degradación moral en un mundo de delaciones, traiciones, amenazas, asesinatos y mentiras, de orin, de sangre, de vejez y de muerte. Ha escrito, en una palabra, la novela que alguna vez se había propuesto escribir Portugal: "Voy a escribir una novela donde saldremos todos nosotros, decía algunas veces. Y el Duque de Elvira decía: Apuesto esta casa a que sería la mejor novela de la literatura contemporánea hispánica si la escribieras". Si no es la mejor está, desde luego, entre las mejores. ✽

Rasero

de Francisco Rebolledo

por

ROSA BELTRÁN

✽

México, Joaquín Mortiz, 1993.

La conspiración imaginada por Rouseau en su contra y su desencanto por la imposibilidad de unir mediante la escritura lo que en la vida se presentaba como fragmentario son, en buena medida, un augurio de los problemas a que se enfrenta una novela como *Rasero*, de Francisco Rebolledo. Desde la primera página, el autor juega con la posibilidad de dar carta de legitimidad a su protagonista (Fausto Rasero, "un andaluz calvo del todo, con los ojos situados muy aparte en el rostro", metido a embajador de la corona española ante la corte de Luis XV) haciéndonos creer que existió del modo en que existieron Diderot, D'Alembert, Robespierre o Madame Pompadour. El epígrafe con que abre la novela constata este propósito. Está firmado por el propio Rasero y pertenece a un supuesto libro suyo titulado *Por qué os desprecio*. La historia que se cuenta en la novela consiste en una suerte de recorrido de este personaje por los sitios donde vivieron los protagonistas de lo que se conoce como el Siglo de las

Luces, sus conversaciones con ellos y las visiones alucinadas que lo asaltan durante el climax sexual, por medio de las cuales Rasero puede conocer el futuro para así evaluar el presente.

Que un andaluz "calvo como un huevo cocido", "que oía como huele una floresta al amanecer" y "dotado con un aura irresistible" tenga como misión y destino "conocer el pensamiento de su época y lograr descifrar esas visiones" es una licencia poética difícil de justificar en una narración que se alimenta del discurso y la imagen convencional con que aludimos al Iluminismo francés. Está claro que el autor necesitaba un ser ajeno a la mentalidad racionalista para cuestionarla desde dentro, y tanto la extranjería como la excentricidad (que en cierto sentido son lo mismo) del protagonista debían hacer posible que este andaluz fungiera como contrapunto del pensamiento ilustrado. Con todo, algo hay en la presentación de Rasero que lo hace, a ratos, sentirse precisamente como un recurso, como un *deus ex machina*. La "fascinación", que le granjea los favores de cuanta mujer se cruza en su camino y volteea a mirarle la calva monda y lironda, igual que la admiración y la incondicionalidad que, apenas lo ven, le brindan figurones como Voltaire, D'Alembert, Lavoisier o Diderot —quien le pide escribir el prólogo de la *Enciclopedia*— resultan poco convincentes. Algo parecido ocurre con las visiones de futuro que se le presentan durante el orgasmo. En una novela de tono realista, donde los diálogos entre filósofos y las escenas dieciochescas —en bailes de máscaras, en una bañera, durante espléndidos festines— responden a la representación exacta de lo que nos han dicho que es el siglo XVIII, la participación de Rasero como un personaje cuyo objeto es enjuiciar el presente y evaluar los males históricos por venir lo hacen sentirse, a menudo, como una función. Es decir, como un personaje cuyo objeto, más que vivir en la historia que se cuenta, sirve a su autor para emitir juicios acerca de la actuación histórica de sus figuras consagradas. Tanto en los momentos en que Rasero "ve" las catástrofes por venir mientras tiene un orgasmo como en aquéllos en que hace un examen de conciencia —a través del diálogo en segunda persona, del

modo como ocurre en *La muerte de Artemio Cruz*— el lector siente que no es Rasero sino el autor quien habla desde el futuro y nos recuerda lo que vendrá.

Es cierto que, sin la presencia de Rasero, no podía cuestionarse la participación de los protagonistas de la Ilustración desde el futuro sin que el texto se sintiera exclusivamente como un ensayo moral. Pero una de las dificultades de introducir a un auténtico personaje de ficción (Rasero) con otros (los enciclopedistas) que no logran desprenderse del todo de la imagen que tenemos de ellos se refleja, por ejemplo, en el hecho de que la historia sea presentada a partir de cuadros. En el primero, Diderot se encuentra sumergido en una bañera, haciendo "acopio de fuerzas para olvidar las terribles noches que había vivido en el torreón de Vincennes". Más tarde lo visita su amigo Jean D'Alembert. La conversación gira en torno a Newton, a Descartes, al prólogo de la *Enciclopedia*. La escena, casi completa, se desarrollará en la bañera (lo que puede traer al lector alguna resonancia de Marat), salvo al final, hasta el momento en que aparece el andaluz Fausto Rasero y la bañera es sustituida por la mesa, donde continúa la conversación.

Lo interesante de *Rasero* es que, de un lado, pone de manifiesto los problemas que enfrenta una novela de ideas donde el objetivo es cuestionar al pensamiento moderno —y no tanto a sus protagonistas—. De otro, es capaz de ofrecer al lector un recorrido muy disfrutable por la Ilustración vista como un montaje construido en nueve cuadros. El desfile de situaciones y el viaje al interior de la vida privada y secreta de los personajes públicos de la sociedad francesa del siglo XVIII están vividamente trazados y garantizan, por sí mismos, una lectura informativa y placentera. La historia, es decir, el "viaje" de Rasero al encuentro de Goya, Robespierre, Voltaire, Damiens y algunos otros protagonistas del siglo XVIII fluye sin tropiezos y la prosa muestra un buen dominio de la exposición. *Rasero* es una extraña mezcla de novela de costumbres, ensayo novelesco y ficción donde el título y el epígrafe funcionan como una ironía porque el verdadero personaje es el juicio sumario que se hace al sueño de la razón. ✽

Jardín secreto

de Francisco Tario

por

CHRISTOPHER

DOMÍNGUEZ MICHAEL



Joaquín Mortiz, México, 277 pp., 1993.

Con la publicación póstuma de *Jardín secreto*, la obra de Francisco Tario acabará de usufructuar su enigmática reputación en la narrativa mexicana del siglo XX. Francisco Tario, nombre de pluma de Francisco Peláez (Ciudad de México, 1911-Madrid, 1977), fue un escritor aficionado que acabó por ocupar un lugar entre nuestros raros, situado entre Carlos Díaz Dufío hijo y Pedro F. Miret, entre la agudeza impar del afirismo y la locura con método del narrador intemporal.

Francisco Tario publicó varios libros de desigual factura durante una década: *La noche* (1943), *Aquí abajo* (1943), *Equinoccio* (1946), *La puerta en el muro* (1946), *Yo de amores qué sabía* (1950), *Breve diario de un amor perdido* (1951), *Acapulco en el sueño* (1951) y *Tapioca Inn: mansión para fantasmas* en 1953. Su prolongado silencio se rompió hasta 1968 con *Una violeta de más*, volumen donde pueden leerse algunos cuentos fantásticos. Y partiendo de esa colección, Esther Seligson y Alejandro Toledo antologaron *Entre tus helados dedos y otros cuentos* (INBA-UAM, 1988), José María Espinosa rescató tres obras teatrales inéditas (*El caballo asesinado*, UAM, 1988), y en San Miguel Allende los Cuadernos del Nigromante reeditaron *Equinoccio*, prologado por Salvador Espejo Solís. Y *Jardín secreto*, la novela que Tario nunca publicó, es la novedad editorial cuya aparición cierra la recuperación de una obra cuya evaluación es una tarea grata y necesaria. En 1946 José Luis Martínez puso a prueba su suspicacia crítica y anunció que "las

obras de Tario prefieren, antes que continuar una tradición, crearla por sí misma aunque el atrevimiento implique múltiples tanteos y no pocas dificultades." Medio siglo después la imaginación fantástica ocupa una franja estrecha pero visible en el dominio de nuestra narrativa.

Salvador Espejo Solís, el misterioso prologuista que firma la reedición de *Equinoccio* —libro que Cioran leyó con gusto, dice Esther Seligson—, sugiere que Tario fue uno más de los escritores hispanoamericanos que sucumbieron al embrujo didáctico de la *Antología de la literatura fantástica* (1940) que Silvina Ocampo, Bioy Casares y Borges publicaron en Buenos Aires. A esta intuición cabe añadir que fue en esos años cuando un Xavier Villaurrutia, tras leer a Borges, lamentó la ausencia de la ficción fantástica en México. Muy pronto apareció Juan José Arreola para calmar un apetito que no acaba de saciarse.

Francisco Tario comienza en el medio siglo la escritura de una obra solitaria, firme en el cumplimiento de sus riesgos, pero plagada de esas inconsistencias que comete quien escribe por gusto, tan ajeno a la dictadura del vulgo como a los refinamientos del artifice del estilo. En los mejores cuentos de Tario, por fuerza sujetos de antología, lo fantástico aparece con esa naturalidad distintiva del autor bien arropado en una tradición literaria universal. El mundo de Francisco Tario, cuando se sublima, es el de Horace Walpole y Charles Maturin, Arthur Machen o el Henry James de *Otra vuelta de tuerca*. Esas afinidades electivas son la garantía de su obra, y al mismo tiempo, la fuente inevitable de sus limitaciones.

Jardín secreto no es, desgraciadamente, esa esperada novela con la que Tario se habría convertido, al fin y desde ultratumba, en uno de nuestros grandes y excéntricos narradores. El libro póstumo de Tario es una novela bien narrada y mejor escrita que explota con escasa gracia los trucos de esa *story* anglosajona, pseudogótica y romántica que todos conocemos de memoria (y Tario mejor que nosotros). El elenco de *Jardín secreto* involucra a dos hermanos que destruyen al hijo de su probable incesto. La trama ocurre en una finca campirana,

feérica y neblinosa. Es una historia de locura familiar, convenientemente oculta, en la que no falta ni esa amistosa aya que trafica con los connubios fantasmales. El talento de Tario para la pieza fantástica no le fue suficiente para sostener el ritmo que la novela exige. *Jardín secreto* se lee con facilidad e interés creciente pero defrauda al carecer de un desenlace dramático digno de una prosa como la de Tario. Pareciese que el autor conocía tan bien las reglas del género que fue incapaz de escapar a esa solución tan predecible que le imponía una tradición añosa y elocuente.

Francisco Tario fracasó al escribir una novela que hubiera sido el centro de una obra dispersa cuya agudeza y originalidad ha sido reconocida por la inmediata posteridad. Y si algunas páginas de *Jardín secreto* encandilan por la cadencia reiterativa y soñadora de su prosa, no encontramos jamás esas explosiones de humor negro e ingenio metafísico que Tario logró en sus cuentos y aforismos. No es tan escasa, empero, la lección que Tario dejó a la literatura mexicana. Fue ese afortunado y extraño lector de cuentos fantásticos que logró escribir algunos tan notables como las grandes piezas del género que leyó con felicidad. ✦

Tres libros

de Lorenzo García Vega

por

JOSÉ HOMERO

✦

- Collages de un notario*, La torre de papel, Coral Gables, Estados Unidos, 128 pp., 1993.
Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas, La torre de papel, Coral Gables, Estados Unidos, 46 pp., 1993.
Espacios para lo huyuyo, La torre de papel, Coral Gables, Estados Unidos, 154 pp., 1993.

Casi simultáneamente aparecieron tres volúmenes de Lorenzo García Vega, po-

eta, ensayista y narrador, nacido en Jagüey Grande, Cuba, en 1926, miembro del consejo de redacción de la revista *Orígenes*, más conocido por su memorioso ensayo *Los años de Orígenes* (Monte Ávila, 1979) que por sus libros de poemas, novelas o relatos. Cada uno de estos libros recientes corresponde a géneros distintos; al menos así lo marcan las notas editoriales: *Collages de un notario* se nos anuncia como un libro de ensayos; *Espacios para lo huyuyo*, como conjunto de relatos; y *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas*, como poesía. La distinción muestra, más que el desempeño ubicuo del autor, la erección de su obra con material procedente de lenguajes y géneros diversos.

Sería difícil calificar estos textos como poemas, ensayos o relatos; al menos en un sentido habitual. García Vega gusta componer desde diversas perspectivas al tiempo que acata edificar dentro de una zona circundada. Anima sus ensayos, entrevistas y pensamientos con evocaciones autobiográficas y guiños de relatos; castiga sus relatos con indecisos comienzos e inexistentes tramas, y posterga el lirismo de su largo poema con reiteraciones, con la reiterada, obsesiva reflexión de la escritura sobre la escritura y las persistentes acotaciones que presagian que más que a una obra nos enfrentamos a un esbozo, a un plano desquiciado. Mejor aún: que es la tentativa, esa hija de fortuna y por naturaleza veleidosa, el maestro de obras de esta construcción. Una aventura donde la experiencia busca confundirse con el producto y la producción no cesa de interrogarse por su indole: la de la persona, la de la obra que esa persona constituye.

Nos enfrentamos a un escéptico que dialoga fervorosa e irónicamente con la tradición moderna, en especial con la óptica de Lezama Lima, que, en este sistema, funge como un eje al que irremisiblemente se vuelve mientras se lucha por escapar a su atracción. Hondamente influido por la arquitectura, el cine y las artes plásticas, pero por un cine, una plástica y una arquitectura de vanguardia inconfundible, García Vega es familiar tanto de Mallarmé como del constructivismo, el arte objeto, el surrealismo, William Burroughs, la *nouveau roman*, el cine de

Andy Warhol y de otras vanguardias neoyorkinas, por citar las tradiciones más frecuentes y visibles.

El collage es la herramienta favorita de García Vega para cumplir su propuesta construcción de un espacio. La edificación permitiría disponer de un espacio mental que refleje el mundo externo descubriendo —y no describiendo— el polimorfo rostro de la realidad. El texto no como un espejo metafísico sino como un ingenio físico que nos permita develar la secreta imagen del mundo. El mundo carece de continuidad. Ante sus significantes múltiples y coloridos, García Vega busca oponer un hipotético control. Y digo hipotético porque esta obra se asienta en una encrucijada. Muestra el impulso y la vanidad modernistas de someter la realidad al cедazo y el plano, al tiempo que, dada la ambición de sus premisas, descubre la inconsistencia, la esterilidad y el fracaso de su estética oclusiva. García Vega no consigue reducir el mundo sino mostrar su abigarramiento mediante el fragmento, el amasijo textual, logrado no sólo por el discontinuo —pero continuo— salto fronterizo, la oscilación entre los marcos genéricos (del relato a la premisa, del silogismo a la confesión) sino también por la incrustación en el tejido de materiales procedentes de otros libros o aun periódicos.

El resultado no conduce a una forma más del barroco sino de la contención. A García Vega le interesa una literatura solipsista, nunca épica. Concibe su labor cercana a la arquitectónica en cuanto el espacio mental construido mostraría la identidad entre el espacio ficticio y el espacio externo. La obra como doble del universo, aprehensión de lo inestable, cala en la esencia de la realidad. Lo fragmentario permite "ofrecer lo huido de una circunstancia que hemos calificado como circunstancia de jirones". La atención a las indicaciones, a los puntos que han de acompañar la gestión del relato o del escrito, la busca de un contexto ideal y abstracto en el que, proscritas incidencias, la irrupción del movimiento, del cotidiano caos humano, tendría la enigmática violencia de una estridencia en sonatina, soliviantan una intención: crear una antivisión a través de la cual se dé una "forma

efímera a las perspectivas desunidas que envuelven una determinada obra de arte." Sin embargo, como el registro de García Vega no se apega únicamente al espacio circundante sino que responde a una pulsión por atisbar en las cenagosas aguas que componen nuestra alma, ese venero donde memoria y deseo, obsesiones y fracasos confluyen, la casa tiene varias vistas. Es, ante todo, no un monumento para conocer el mundo sino para situar nuestra aparición dentro de un espacio voluble y tornadizo. El fragmento y el encuentro, el azar como deidad productora, permiten confrontar imágenes inconexas, discontinuas y contrarias en pos de un momento irrecuperable.

Dentro del haz que esta escritura ofrece está la reflexión sobre el destino propio y su inscripción dentro de la historia. Mientras *Espacios para lo hu-yo* obsesivamente intenta circunscribir cualidades físicas —una luz, una perspectiva— anulando duración o, mejor aún, tiempo en sólo espacio convertido y *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas* se ocupa de ligar imágenes personales con imágenes vistas y en recapitular sobre la brecha entre el futuro o los destinos posibles y las experiencias de un individuo, *Collage para un notario*, a mi gusto el libro más notable por la disidencia intelectual implícita y la afortunada combinación genérica, revuelve recuerdos personales con ecos, retazos, vestigios de un pasado colectivo, huellas de otras épocas, personas y culturas persiguiendo obtener una imposible y siempre evanescente esencialidad.

Asumida como calidoscopio, cuando no arquitectura, documental filmico, esbozo de pintura, cuaderno de escritura, depósito de imágenes, archivo de recuerdos, egocéntrica, recóndita, vetustamente moderna, exasperante y seductora, audaz e ingenua, a ratos con atisbos de genialidad, en otros asaz complaciente, la voz de Lorenzo García Vega pide nuestra atención desde los márgenes en que deliberadamente se ubica. Poco cortés sería no escucharla. Puede, en más de un aspecto, ser un revulsivo contra la confianza y nuestros ensueños posmodernos. ✽

Ensayos liberales

de Celso Lafer

por

ERNESTO HERNÁNDEZ
BUSTO

✽

F.C.E., México, 1993.

Desde una división preceptiva de las formas literarias, el *ensayo*, modelo de escritura tentativa, sería el más liberal de los géneros, tanto por su historia como por sus propósitos. De manera paralela, el liberalismo podría entenderse como la creencia política en el ensayo social, una especie de género de la prueba civil, gobernado por el principio de la libertad en las ideas y la acción humanas.

Ensayos liberales, más que un título, es la referencia a una analogía radical. Analogía creadora de un sujeto: el intelectual liberal moderno. José Guillermo Merquior y Celso Lafer son dos ejemplos de la coincidencia entre liberalismo y ensayística en la tradición de la crítica y la vocación teórica por la "cosa pública".

En el primer ensayo de este libro que dedica a Merquior, Lafer emprende una acuciosa lectura de Cicerón para destacar dos elementos constitutivos del significado de república: la aparición de *lo público* (en contraposición con la *res privata, domestica o familiaris*), y la búsqueda de la *communio utilitatis*, que requiere de un *populus* frugal y virtuoso. Este último vínculo, traducido modernamente como relación entre la ética y la política, aparece a lo largo de todo el libro y coloca al autor en uno de los tantos liberalismos posibles: aquel donde se reconoce que el interés y el mercado no son necesariamente sinónimos de justicia distributiva.

En el libro VIII del *Espiritu de las leyes*, Montesquieu apuntaba la existencia de relaciones entre el tipo de régimen político y las dimensiones de la sociedad: un vasto imperio presupone

el despotismo; un Estado de medianas dimensiones la monarquía, mientras que un territorio pequeño sería más propicio para la república. Esta idea —que como nos recuerda Lafer tiene su correlato en una particular distribución de las cualidades cívicas y morales de los individuos— encontró una notable continuidad en la crítica a la Francia monárquica efectuada por Rousseau desde la austeridad republicana de su exilio en la pequeña Ginebra.

Pero la aparición de repúblicas modernas como Francia y Estados Unidos, países cuya extensión territorial era superior al patrón que hasta entonces se había considerado apropiado, obligó a repensar el vínculo entre extensión territorial, virtud cívica y modelo republicano.

El autor, llegado a este punto, traza una demarcación entre los dos epítomos políticos de la modernidad: en el caso de Francia es importante la aparición de la categoría *opinión pública*, y su posterior transformación en *esprit publique*; en el caso de los Estados Unidos, el elemento fundador y unificador fue la idea de *federalismo*, la pluralidad de los centros de poder coexistiendo en una unión.

La caracterización del ideal republicano, que Lafer define un poco después, incluye (junto al bien público, el papel del derecho y las virtudes cívicas) al ideal federalista. Es obvio que esta idea lo entusiasma, entre otras cosas porque su referente histórico y político, su campo de prueba para un "liberalismo de innovación", es Brasil.

Sin embargo, a esta perspectiva se le podría sumar otro enfoque: tanto el *espíritu público* en Francia como el *federalismo* norteamericano, funcionaron en cuanto mitos de fundación de la sociedad liberal (cumpliendo quizás la misma función que el *Volkgeist* en otras naciones, cuyo modelo fundador no fue la ilustración sino el idealismo romántico). Sólo que tanto el uno como el otro fueron, por así decirlo, "mitos débiles", ideologías pasadas por el tamiz crítico y secularizador del proyecto ilustrado.

Desde este punto de vista, la posibilidad del modelo republicano en América Latina se hace más compleja. En muchos de nuestros países las ideologías ilustradas fueron, para utilizar una frase de Paz, *adoptadas* y no *adaptadas*, por lo cual la formación de la sociedad política implicó formas de sociabilidad

particulares, cuyos engendros son lo que un reciente libro de Fernando Escalante llama "ciudadanos imaginarios". ¿Cómo dibujar, sobre esta complicada geografía social, un modelo fundado en el vínculo ético-político o en la virtud general? ¿Cómo fundamentar la opción liberal en países donde hay una secularización insuficiente y donde el exceso de mitos se traduce en política como cadena de autoritarismos?

Son preguntas que aunque Lafer sólo enuncia a medias, lo están rondando constantemente. El otro gran ensayo del libro, "Los derechos del hombre y la convergencia de la ética y la política", propone una alternativa que, aunque confieso que no me resulta enteramente satisfactoria, sí define claramente la posición de su autor. Siguiendo a Norberto Bobbio —figura tutelar de casi todos los razonamientos de Lafer— y a su concepción de la Declaración de 1789 como un punto de giro en la historia del derecho (giro sintetizable en la perspectiva *ex parte populi*), el ensayo demuestra que los derechos humanos son una zona privilegiada de intercambio entre la ética y la política.

Hay una idea que subyace a todos estos razonamientos: es la definición de la libertad como posibilidad de auto-realización individual, como *Bildung*. Merquior le había dedicado páginas brillantes en *Liberalism. Old and New*, y Lafer la retoma ahora con envidiable claridad, agregando a la lista de sus inspiradores, junto a Goethe y Von Humboldt, el nombre de Stuart Mill.

Es fundamental el aspecto individualista de la cultura liberal, y creo haber explicado por qué en una reciente reseña sobre el libro de Merquior, aparecida en esta misma revista. Pero el proceso de construcción del sujeto político —como a veces se olvida desde una programática derivada de la ciencia política— es histórico de parte a parte, y no hay patrón que permita sintetizar el universo europeo y el americano. Dos libros, el de Escalante, arriba citado, y *Siglo de caudillos* de Enrique Krauze, aunque diferentes en muchas de sus conclusiones, son un ejemplo de la historia al servicio de la comprensión política. El dilema, si comparamos todos estos ensayos entre sí, parece dibujarse como un *ant-ant* de la sociedad civil en Latinoamérica. O bien aceptamos el status imaginario de nuestro

sujeto político, o bien confiamos en su modernidad posible y en un liberalismo, sin dudas deseable. Krauze, luego de examinar con pasión admirable los vericuetos del autoritarismo en México, parece confiar en una solución con un nombre: Madero, el precedente de una democracia posible. Lafer, luego de un sostenido enfoque analítico, parece optar por la opción neocontractualista para las realidades de Brasil.

Cada lector puede adoptar su posición ante este problema, pero no puede dejar de admirar cómo la "cultura del individualismo" ha propiciado un tipo de ensayo donde entran las biografías de Krauze y toda la segunda parte del libro de Lafer, dedicado a trazar perfiles liberales.

El cruce de lo público y lo privado, de lo público en lo privado, produjo una admirable continuación del ensayo liberal. Los *Pensadores rusos* de Isaiah Berlin, los *Men in dark times* de Hannah Arendt... y los perfiles de Lafer tienen en común rastrear las huellas personales que la *Bildung* convierte en tradición cívica.

Esta perspectiva literaria es perfectamente compatible con la aspiración a un sujeto virtuoso que facilitaría el tránsito liberal al modelo republicano. Si, al menos por ahora, constatamos su ausencia de nuestras sociedades, no podemos menos que elogiar su versión de élite en la figura, siempre necesaria, del ensayista. ✽

Un oficio del siglo veinte

de Guillermo Cabrera Infante

por

RICARDO POHLENZ

✽

El País/Aguilar, Madrid, 451 pp., 1993.

En principio, lo que se tiene en las manos es un libro de reseñas cinematográficas.

gráficas de Cabrera Infante, y como tal se abre y se comienza a leer, pero basta avanzar un poco en su lectura para sentirse víctima de un engaño. Esto se debe quizá a las breves extrapolaciones que Cabrera Infante les da a las notas, un dejo cervantino de anti-épica en la que como observador de sí mismo (y no es de sí mismo de quien habla sino de alguien más) provee más el contrapunto a una sucesión episódica que a un canon periodístico. O se debe también quizá a ese entreacto llamado "Manuscrito encontrado en una botella... de leche", donde la elección de las mejores películas de todos los tiempos parecen la excusa de lo que puede considerarse no menos que una narración literaria, que arrastra los mismos revestimientos delirantes y sentidos que fungen como prólogo y epílogo. Pero sobre todo gracias a aquello que, en el desarrollo mismo del corpus, se deja ver como un guiño entre líneas en cada una de las crónicas, un guiño que nos revela que no se trata sólo de crónicas de cine —a pesar de lo accidental y azaroso que supone este trabajo hecho "al día"— sino que se apela a un orden superior. Por ello, Cabrera Infante termina sembrando la duda de si estas reseñas hechas libro no son más que un disfraz de lo que podría ser una alevosa novela. En *Un oficio del siglo veinte* se respira esta paranoia lograda por fragmentación (su antecedente directo es Nabokov): lo deshilado de la trama, o una supuesta carencia de la misma, tiene como punto común el cine o, lo que es peor, a aquel que es tan adicto al cine que no tiene más remedio que escribir sobre él, para rematar con ese regusto totalizante, lúdico, a la vez abigarrado y lleno de desenfado que como caldo de cultivo prefigura al Cabrera Infante de *Tres tristes tigres*.

En este sentido, debí haber empezado por decir que no es Cabrera Infante quien escribió estas reseñas, sino un alter ego nacido, como él mismo lo refiere, bajo la ducha, y que con el nombre de G. Cain firmó durante seis años en *Carteles* (de 1954 a 1960) y durante uno en el periódico *Revolución* (de 1959 a 1969) las críticas de cine más incisivas, vehementes y perdonavidas con las que me haya topado, al punto que lleva este género periodístico a la altura de una creación literaria. Esta presunción no parte únicamente del

humor que destilan estas páginas, ni de la erudición de la que hace gala para situar a la manera kantiana (en un tiempo y un espacio) la acción, para así comentar las películas, y mucho menos de esa habilidad sinóptica con la que se da el lujo de vendernos las historias sino por la conjunción de todos estos elementos. Consigue así un vivido fresco de comportamientos sociales con trasfondo político y diagnóstico estético. Si la justificación para un libro que compila reseñas u otros lances de arte menor es la preeminencia de un nombre y la promesa del perfil de una época esbozado por entregas (lo que ha llevado a más de una desilusión), *Un oficio del siglo veinte* cumple de forma cabal tal expectativa. Representa un verdadero *tour de force* a lo largo de la segunda mitad de la década de los cincuenta. Así, el eco de McCarthy y la caza de brujas, la subida al poder de Nikita Jruschov y la muerte de Stalin, De Gaulle como lastre simbólico de la liberación, aparecen como los ejes perpendiculares del cine, cuyo necesario entrecruzamiento delata los hilos entre arte e industria, estética e ideología, ideal e interés; taras y contradicciones que se reflejan claramente en el celuloide y que le sirven, además, para hacer un comentario vedado de Cuba. Es claro que el cine, más allá del malestar cultural que representa, aparece sobre todo como amor al cine, y es tal la entrega de Cabrera Infante a esta pasión que se vuelve profético: no sólo echa paladas en lo que sería la tumba del neorealismo italiano, sino que se declara un gran entusiasta de Antonioni y Fellini y de lo que ellos representarán para el cine italiano (aunque Italia no acabe de perdonárselos). Asimismo, no deja de hacer hincapié sobre la necesaria vigilancia de los pasos de Kubrick, a raíz de *Casta de malditos*, como uno de los directores norteamericanos más prometedores. Por otra parte, declara —contundente— que el guionista más importante de Inglaterra siempre será Shakespeare (¿podrá ponerse a discusión?). Cabrera Infante cierra su ciclo cinematográfico con una sentida reseña de *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut, film que abre de lleno la idea del cine de autor y al que deja como umbral para el cine del futuro.

Este largo trayecto de cinefilia que es *Un oficio del siglo veinte*, está enca-

bezado por un epígrafe de Connolly en el que se expresa que todo intento de posteridad está condenado a sucumbir, y que toda obra maestra, por mucho que pueda sobrellevar catástrofes, guerras y demás parafernalia, siempre será evaluada con ojos diferentes según la época: nunca será la misma. Pero si el hombre ha creado un oficio en el que las obras maestras son perecederas, ese es el cine, condenado a superarse siempre, donde siempre vale más quedarse con el recuerdo porque todo pasado acaba por volverse rudimentario y primitivo, salvo contadas excepciones. Algo de esta transitoriedad le ha comunicado Cabrera Infante a su personaje G. Cain, que como todos los grandes personajes arquetípicos, tiene esa característica unamnesca de rebelarse contra su autor y vivir una existencia tan paralela a lo real que acaba por confundirse con la vida. G. Cain existió mientras Cabrera Infante se preparaba para ser Cabrera Infante. Dejada atrás la crítica de cine como oficio, Cain no tuvo más remedio que desvanecerse en un tipo de muerte que, como la de Sherlock Holmes, amenaza con el regreso. Pregunta aparte es especular sobre ello. Cain, sosias asumido, se convierte en recurso de esa novela que queda esbozada detrás de las reseñas. Es a partir de él que Cabrera Infante se detiene para hacer un elogio cáustico y triste de la fugacidad de lo contingente. ✽

De la melancolía

de Aristóteles e Hipócrates

por

RUBÉN GALLO

✽

Editorial Vuelta/Ediciones Heliópolis,
México, 1994.

Las cartas atribuidas al célebre médico griego Hipócrates (traducidas del francés por Conrado Tostado y editadas por primera vez en español) cuentan

una historia curiosa: el pueblo de Abdera, preocupado por la salud mental de su más distinguido filósofo, manda llamar al más importante de los doctores de la antigüedad. Demócrito, otro sabio y juicioso, ha contraído un extraño mal que lo hace reír de todo lo que escucha.

Es sugestivo que los abderitas acudan a Hipócrates, famoso por sus curas basadas en el equilibrio de los humores. Según los griegos, el cuerpo humano contiene cuatro tipos de sustancias elementales: la sangre, la flema, la bilis amarilla, y la misteriosa bilis negra (*mélaina cholé*, melancolía). Todo hombre nace con estos humores en su constitución, aunque en algunos individuos predomina (y define el carácter) uno de los cuatro. Con el tiempo, se hablaría de personas flemáticas, coléricas, sanguíneas, y melancólicas, según la substancia que prevaleciera.

La "bilis negra" era la más dañina de las cuatro sustancias. El exceso de este humor causaba la melancolía —esa temible enfermedad que los antiguos asociaron con la locura y la sinrazón. Los enfermos de este mal se volvían huraños, avaros y misántropos, y en algunas ocasiones adquirían extraños poderes, como el don de la adivinación y la profecía. La melancolía podía manifestarse como un padecimiento "temporal" y curable cuando resultaba de una alteración pasajera de los humores corpóreos, o podía ser una disposición innata y permanente. Los melancólicos por naturaleza, en cambio, tenían marcas fisonómicas: eran hirsutos, de piel y ojos oscuros, delgados y malolientes.

La melancolía (en su versión patológica) era un mal terrible que podía manifestarse en diversos grados que iban desde la excentricidad hasta la locura total, extremo en que el melancólico padecía de alucinaciones y obsesiones curiosas (como el "convencimiento compulsivo de ser un cántaro de barro"). Había que curarla a toda costa —Asclepiades recomendaba la terapia musical, pero algunos de sus discípulos menos iluminados preferían el tratamiento por azotes y cauterización.

Cuando Hipócrates llega a Abdera, encuentra a Demócrito disecando animales, rodeado de libros, "solo y sucio, con la tez muy amarilla, el cuerpo descarnado y las mejillas cubiertas de una barba demasiado larga" —todos estos

síntomas inconfundibles de la melancolía. Demócrito recibe al médico amablemente y le cuenta que se ha entregado al estudio de las causas de la locura. Pero la conversación dura poco tiempo, pues el abderita se echa a reír. Hipócrates, perplejo, lo interroga sobre sus motivos e intenta convencerlo de que ha caído en la sinrazón. Demócrito le responde con una larga diatriba sobre la vanidad humana: "rio de los hombres insensatos, a quienes condeno a expiar su maldad y su avaricia, sus deseos insatiados, sus odios, sus triquiñuelas, sus conjuras, sus envidias [...] mi risa condena su falta de un proyecto bien meditado [...] Cuando se ven tantas almas indignas y miserables, ¿cómo no reírse de la intemperancia de sus vidas?"

Ante semejante respuesta, Hipócrates cambia de opinión sobre el abderita: "al volver a casa proclamaré que has explorado y descubierto la verdad de la naturaleza humana", le dice, y antes de partir proclama que Demócrito es "el más sabio entre los sabios, el único capaz de volver sabios a los hombres".

Las cartas de Hipócrates, junto con el problema XXX atribuido a Aristóteles (también recogido en esta edición) se cuentan entre los pocos textos antiguos que interpretan a la melancolía no como enfermedad sino como una sensibilidad existencial que sólo algunos cuantos poseen. Aristóteles es el más radical, pues abre su célebre problema XXX preguntándose "¿Por qué los hombres excepcionales, en la filosofía, en la política, en la poesía o en las artes, son ostensiblemente melancólicos, algunos al grado de padecer males provocados por la bilis negra?" Aristóteles compara los efectos de la melancolía con los del vino: en cantidad moderada beneficia a los hombres, los hace más abiertos y cariñosos ("el bebedor siente el impulso de besar a personas que nadie, en sus cinco sentidos, trataría de ese modo, por su aspecto o por su edad"), pero en exceso conduce a la locura. Aristóteles opina que quienes poseen una concentración moderada de bilis negra en el cuerpo son "seres excepcionales", y entre éstos cuenta a Áyax y a Belerofonte, a Platón y a Sócrates. "Podemos concluir", escribe el filósofo, "que todos los melancólicos son seres excepcionales, no por enfermedad, sino por naturaleza".

Estos textos de Aristóteles e Hipócrates, al asociar la melancolía con el "furor divino" de Platón, inauguran un debate que perdura hasta nuestros días. ¿Es el melancólico un enfermo al borde de la locura o un ser de sensibilidad extrema? En su prólogo a esta edición, Julio Hubbard esboza una breve historia de la evolución del pensamiento sobre la melancolía desde los griegos hasta el psicoanálisis. Lo mismo hacen Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, y Fritz Saxl en su clásico *Saturno y la melancolía* (Alianza Forma, 1991), que nació como una monografía sobre el grabado *Melancolía I* de Dürero y fue ampliado para incluir estudios sobre arte, literatura, filosofía, y cosmología.

Entre los numerosos artistas, escritores y filósofos maravillados por la melancolía, Maimónides prescribe una serie de curas para el "mal". Santa Hildegarda de Bingen relaciona el "humor melancholicus" con la caída del hombre y lo considera una especie de "prueba" divina. La astrología medieval ve en el hombre melancólico la influencia de Saturno, interpretación que rechaza San Agustín por oponerse a la doctrina del libre albedrío. El *Calígula* de Camus comparte la locura melancólica de Demócrito y exclama "les hommes meurent et ils ne sont pas heureux" (de cierta manera el filósofo abderita había prefigurado el "absurdo" del existencialismo francés). En el ámbito literario, John Milton considera al melancólico como un ser de intuición privilegiada: "And looks commercing with the skies, / Thy rapt soul sitting in thine eyes", pero Verlaine ve al saturnino con gran fatalismo:

Tels les saturniens doivent souffrir et
tels
Mourir —en admettant que nous so-
yons mortels—,
Leur plan de vie étant dessiné ligne a
ligne
Par la logique d'une influence maligne.

Tal vez esta última imagen sea la que más se asemeja a nuestra visión de la melancolía, a esa inexorable soledad mexicana descrita por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* y que Juan Rulfo y Carlos Fuentes han plasmado en sus personajes tristes y resignados.

En fin... todo un mundo melancólico

que se inicia con los desvarios de un filósofo abderita. Pero, ¿acaso están destinados a compartir el destino de Demócrito todos los poetas, artistas y filósofos, seres melancólicos por naturaleza? Para Aristóteles esto resultaría una bendición, pues cierra su anécdota elogiando "la locura alegre de Demócrito, que solía reírse de la necedad de la humanidad y con la tranquilidad de su ánimo prolongó su vida hasta los ciento nueve años". ✽

Ludwig Wittgenstein

de Ray Monk

por

JAVIER ARANDA LUNA

✽

Editorial Anagrama, Barcelona,
547 pp., 1994.

¿Qué significa la frase "si un león pudiese hablar no le comprenderíamos"? Cualquiera que sea su respuesta: ¿había pensado una proposición similar? Si no es así tal vez usted haya pensado alguna de las siguientes cosas aunque con palabras distintas: que el humor no es un estado de ánimo sino una manera de ver el mundo; que los filósofos no deberían tener más prestigio que los plomeros; que la religión es un asunto exclusivamente entre usted y Dios; que la estrechez de criterio no importa en tanto uno sepa que es tal; que la estupidez es una de las formas del mal; que la noche es la mejor amiga de los arquitectos o que el filósofo no es ciudadano de ninguna comunidad de ideas pues eso es lo que lo convierte en filósofo. Si usted ha pensado alguna o varias frases de la anterior enumeración, comparte alguna o varias opiniones de uno de los filósofos más grandes de este siglo, o del más grande como asegura Stephen Hawking, el físico que como él llegó a la metafísica por el camino de las matemáticas.

Acaba de aparecer bajo el sello de

Anagrama la biografía *Ludwig Wittgenstein* preparada por Ray Monk. Wittgenstein, como asegura Monk, ha despertado una prolongada admiración por su vida intensa y su obra plena de rigurosa inteligencia. Se han escrito poemas acerca de él, pintado cuadros inspirados en su vida, se le ha puesto música a su obra y se le ha convertido en personaje en la novela *The World as I Found It* de Bruce Duffy. No sólo eso: existen, al parecer, casi seis mil artículos y libros dedicados a su obra.

El objetivo del trabajo de Monk es ambicioso: "describir su obra y su vida en una sola narración", mostrar "la unidad de sus intereses filosóficos y de su vida emocional y espiritual". ¿Lo logra? Si, en la medida en que pueda describirse una obra que a pensadores como Russell o Keynes realmente les costó descifrar: una obra sobre la naturaleza del lenguaje, sobre los límites de lo que puede ser dicho, sobre la lógica, la ética y la filosofía, sobre la causalidad y la inducción, sobre lo semejante y lo diverso, sobre el bien y el mal. Pero quizá uno de los principales atractivos de esta extensa biografía sea el que Monk haya podido consultar los archivos privados de Wittgenstein: sus papeles y sus diarios, material prácticamente desconocido. Si hacemos caso a la sentencia de Wittgenstein de que lo que está oculto no nos interesa, el libro de Monk al revelarnos la vida de este filósofo puede provocar cierto interés para acercarse a la obra wittgensteiniana.

Se ha dicho de algunos hombres que no tuvieron vida sino biografía. Ese podría ser el caso de Wittgenstein y no por adaptar su vida a un deseable perfil biográfico a través, por ejemplo, de unas asépticas memorias sino por la vida inverosímil que llevó.

Ludwig Wittgenstein fue el menor de ocho hermanos. Su interés por la filosofía le surgió estudiando ingeniería aeronáutica. Mostró sus inquietudes sobre ese terreno al profesor Frege, quien no dudó en sugerirle que se trasladara a Cambridge para estudiar con Bertrand Russell. A los 23 años ya trabajaba al parejo de Russell en cuestiones de lógica matemática. De acuerdo con la correspondencia de Russell citada por Monk, Wittgenstein fue "un gran acontecimiento" en su vida, el "discípulo ideal", "quizá el más perfecto ejemplo que he conocido jamás de

un genio tal como se concibe tradicionalmente: apasionado, profundo, intenso, dominante". Por eso, al conocerla, Russell no dudó en decirle a Hermine, la hermana de Wittgenstein: "esperamos que el próximo gran paso en la filosofía lo dé su hermano".

Wittgenstein probó la hipnosis para aumentar su capacidad de trabajo. Repartió una herencia que podría haberlo situado como uno de los hombres más ricos de Viena (algunos de sus beneficiarios fueron Rainer Maria Rilke, George Trakl y Oskar Kokoschka). Fue jardinero y arquitecto, maestro rural en Austria y soldado voluntario durante cinco años. No se enroló en el ejército por patriota sino porque "quizá la proximidad de la muerte traiga luz a mi vida". Su afición por el peligro le valió grados y condecoraciones. Un año estuvo preso y en sus días de miliciano redactó su famoso *Tractatus Logico-Philosophicus*. Ningún editor quería publicarlo: uno llegó a decir que lo haría con gusto si Wittgenstein pagaba la edición. Como maestro rural de educación primaria hizo inventar a sus alumnos un motor de vapor. Diseñar una torre, elaborar en el áspero papel que permite la miseria un diccionario, que después fue publicado como apoyo a la educación elemental. Se enamoró de una mujer, de varios hombres, de los evangelios resumidos por Tolstoi, de las películas de vaqueros. No sólo creyó en Dios sino en la resurrección de Cristo y en el poder de la confesión: la que se hace no a un confesor de oficio sino ante quienes agravan nuestros actos. Trabajó en su obra filosófica prácticamente hasta el final de sus días.

La biografía de Monk es exhaustiva y podría leerse como una novela, su escritura lo permite. También nos permite acercarnos a esta magnífica proposición: "si un león pudiese hablar, no lo comprenderíamos". ¿La biografía de Monk ayuda a comprender este aforismo? Si no a comprenderlo en su totalidad sí al menos en uno de sus usos; a encontrar el significado de esta expresión en el flujo de una vida: en la de Wittgenstein o en la nuestra. A fin de cuentas "el sentido real de una proposición es el mismo para todo el mundo; pero las ideas que una persona asocia a una proposición le pertenecen sólo a él". ✽