

Desafíos a la libertad

de Mario Vargas Llosa

por

WILFRIDO H. CORRAL



El País/Aguilar, Madrid, 319 pp., 1994.

Pocas colecciones de ensayos pueden ser valoradas por la reacción que provocaron al aparecer en alguna publicación periódica. La brillante polémica *Desafíos a la libertad* es un ejemplo máximo de ese tipo de reacción. Publicada a los pocos meses de salir *El pez en el agua*, y después de su versión original en *El País*, esta compilación nos provee ahora un contexto mayor que amplía la forma periodística. Por otra parte, el elemento autobiográfico de *El pez en el agua* complementa, creemos, lo que subrayan los ensayos de *Desafíos a la libertad*: la necesidad de una lectura que haga frente a la cultura en la política y, asimismo, a la política en la cultura. Todo ello, claro, desde una perspectiva latinoamericana universalista.

Para un público predisposto contra cualquier cosa que crea que Vargas Llosa representa, digamos un sector académico "progresista" norteamericano, sería necesario un orteguiano "Prólogo para los otros". Pero en un contexto verdaderamente transnacional, no hay ni debe existir la necesidad de esquematizar las ideas que no se quieren o pueden leer en el original, especialmente las de un autor cuya agudeza es citable. No obstante, se puede afirmar que existe un buen número de gente que ha leído las novelas de

Vargas Llosa y un número no menor de lectores de sus ensayos (ésta es la séptima colección y undécimo libro de Vargas Llosa en ese género). Las primeras versiones de los ensayos ahora reunidos en el presente libro se publicaron, entre noviembre de 1990 y enero de 1994, en *El País* y otros periódicos y revistas. Algunos han sido ya traducidos parcial o completamente a otras lenguas. Cuando esto sucedió, muchos fueron acompañados por el título *Piedra de Toque*, nombre probable para una futura colección de los cientos de artículos, ensayos, notas, prefacios y textos afines que el autor ha venido publicando. Por ahora, los de *Desafíos a la libertad* se concentran en lo que Vargas Llosa llama retos a la cultura de la libertad (término que toma del pensador angloletón Isaiah Berlin). Este tipo de cultura es, a saber, una diagnosis y remedio para el malestar social que América Latina no ha podido curar por medio de modelos estatistas o populistas. El concepto, antiguo e integral, de una sociedad abierta tal como la proponen Popper, Berlin, Hayek y otros pensadores que el autor ha leído en los últimos veinte años, es patente en muchos textos de este gran estilista. Así, no es casual que en el primer ensayo elogie a Margaret Thatcher y que, en el último, reflexione acerca de la inutilidad de una rebelión armada en el todavía irresuelto conflicto de Chiapas.

Entre esos dos ensayos Borges, Faulkner y Flaubert (como preferencias literarias); Scruton, C.P. Snow, James Goldsmith (entre los ingleses), Havel, Bellow, Clinton, Fujimori, Rushdie, Revel, Heidegger (según la lectura de Fariñas), Abimail Guzmán, Salinas y muchos otros, se convierten en un elenco improbable de buenos y malos dentro del amplio panorama de innumerables temas. Particularmente reveladores son los ensayos acerca de EE. UU., algunos de los que escribió du-

rante su estadia en ese país. Los asuntos sobre los que versan esos ensayos van de Madonna a las repercusiones de ser acusado de hostigamiento sexual (según lo dramatiza una obra de Hammet), a los juicios de Anita Hill y Lorena Bobbit, la infamia de lo "políticamente correcto" y el estado precario de las humanidades. Asuntos como el último surgen de su experiencia reciente en un par de universidades elitistas; y el autor es inflexible y convincente respecto de los problemas específicos que las agobian. Sin embargo, no muestra las contradicciones del "intelectual barato" residente en Estados Unidos, cuyos detalles cifró en *El pez en el agua*. En cambio, lo que sí hace es colocar todo eso en una perspectiva autocrítica, objetiva, muy similar a la que emplea Octavio Paz al escribir sobre el mismo país. También se enfrenta a la OEA, las discusiones en torno a GATT, iconos como el Che, golpes de Estado, el presunto arte degenerado, el PRI, los temores lingüísticos franceses, los obsesionados con ser víctimas, entre otros tantos temas.

De esta manera, Vargas Llosa muestra (y ha mostrado) su consuetudinaria independencia. No obstante, reconoce abiertamente que su posición no es la de una persona común y corriente. Si uno ordena aunque sea parcialmente lo que favorece u opone, un listado no jerárquico incluiría lo siguiente. A favor: modernidad, claridad de expresión en el lenguaje, internacionalización, pluralismo, globalización, economía de mercado, libertad de expresión concreta, la "verdad", autodeterminación (especialmente política y sexual), y una *realpolitik* latinoamericana nueva. En contra: el Estado, nacionalismos, reaccionarismos, el pensamiento sofista, filisteismos, dictaduras de la izquierda y la derecha, intervencionismo, hacerse el "nativo", y Fidel Castro. En Vargas Llosa no hay filipicas: evalúa las contradicciones, inconsistencias e implica-

ciones de cada postura, y se arriesga completamente con su insistencia en privilegiar y tener en cuenta una visión desde América Latina, sin recurrir a la tenacidad del intérprete mal informado de un *afuera* poderoso. Es notable, y positivo, que no sienta la necesidad de llevar a su auditorio al máximo en cada momento (ha sido su fortuna llevar una vida llena de sucesos fascinantes). En la mayoría de los casos presenta datos equilibrados para su sensata discusión de un panorama más vasto de asuntos políticos y sociales. Se luce aún más cuando estos asuntos generan consideraciones culturales prolongadas, que no se pueden resumir pulcramente, pero que son iluminadas por su perspectiva de intelectual enterado.

Como ejemplo de esta actitud, lanza valientes inectivas contra la hipocresía de querer ser como el perro del hortelano en lo que se refiere a la libertad de expresión. Su toma es particularmente clara en su respuesta a Regis Debray acerca del "imperialismo cultural" norteamericano. Vargas Llosa socava sus cimientos con elegancia: señala que las universidades norteamericanas tal vez deban quejarse de la colonización mental impuesta por Lacan, Foucault y Derrida; aunque debería hacerse la salvedad de que los que han creado el estado actual son los presuntos epigonos de tercera de aquéllos. Así, impele retórica contra la retórica, pero evita los clichés a toda costa. Muchos otros textos acuden a la defensa del liberalismo, o logran incluir apartes pertinentes acerca de ese sistema. Tal vez por eso no se incluya entre estos textos su especie de *summa* acerca de la opción liberal en América Latina, publicada en la compilación de Barry B. Levine, *El desafío neoliberal* (1992). Vargas Llosa no se anda con rodeos: menciona nombres y, obviamente, asume las consecuencias de sus escritos. Conoce muy bien las sutilezas de los difíciles asuntos de que se ocupa hoy. No obstante, nunca se deja intimidar o impresionar, ni cede sus convicciones, o deja de tentar a los del deteriorado Club Marx. No hay reticencia o eufemismos en sus enunciados ensayísticos sino un enriquecedor y productivo dialogismo.

Persuasivo e implacable, también se nos presenta inteligentemente convencido de lo que afirma. Sus aseveracio-

nes son tan fuertes que para él la definición más pertinente de civilización es el "proceso gracias al cual el ser humano se individualiza y emancipa de la tribu". No tiene que engatusar a nadie para que sus dictados se crean, sobre todo dentro del público de las esferas intelectuales que pierden libertades casi cotidianamente. Por eso, se pregunta, con razón, qué es lo que se entiende por "hispano" en los EE. UU.; si el "multiculturalismo" no es otra cosa que un ultranacionalismo reaccionario; si el estatus nacional de Puerto Rico no es acaso sino una contradicción autotimpuesta.

Como lo mencioné al inicio, estos textos y otros le causaron muchos embrollos cuando fueron publicados por primera vez. Afortunadamente para él, Vargas Llosa tiene el talento y acceso a tribunas que muy pocos de sus detractores lograrán conseguir. De la misma manera, sus controversiales aserciones son expresadas de manera coherente. La atención que el autor otorga a los poderes del lenguaje resulta evidente en todos estos ensayos, no sólo como construcción metaliteraria sino como parte de lo que la honesta pasión puede producir. Internacionalista en tema y tono, su crítica del totalitarismo peruano, por ejemplo, es principalmente un recurso para desarrollar argumentos respecto de preocupaciones mayores. Tenemos en este libro, entonces, una combinación latinoamericana de Edmund Wilson y Henry James, con quienes ha sido comparado. Es una colección que merece la pena leer, y que seguramente será traducida a varias lenguas por haber salido en un momento oportuno y clave para nuestra cultura. Mientras tanto, esta versión nos permite disfrutar a un pensador de primera categoría, cuyo alcance tiene poquitos pares. En última instancia, *Desafíos a la libertad* puede ser leída como un tributo parcial y genuino a la autoridad moral e innovadora del hombre de letras latinoamericano. ✦



Diana o la cazadora solitaria

de Carlos Fuentes

por

JOSÉ HOMERO



Alfaguara Hispánica, México, 235 pp., 1994.

Nadie puede verse como es si no se ve separado, divorciado del género humano, radicalmente apartado, apestando, solo, con los suyos.

Carlos Fuentes

¿Podemos imaginar un Carlos Fuentes melancólico? Su más reciente novela, *Diana o la cazadora solitaria*, se nos brinda como un relato en clave biográfica regido por la luna, cuyo hilo más visible es la reflexión sobre el amor y la felicidad. En el caso del escritor, interrogarse sobre la propia vida y decidir si se ha elegido bien o por el contrario, concluir que hemos cometido el pecado de no ser felices, conlleva discursar en torno a la dicotomía moderna de vida y obra y, por ende, en rededor de los conceptos de orden y fortuna, deber y exultación. En este caso, la novela sacia apetitos con alimentos poco acostumbrados y nos enriquece al no agotarse en una resolución sino proponiendo un problema que sólo como individuos desentrañaremos. Pero la novela no se agota en cláusulas subjetivas; sus líneas inciden en la reiterada discusión fontesina sobre las diferencias y peculiaridades culturales y raciales entre la hispanidad y la cultura norteamericana. Es también, aunque sea su faceta menos meritoria, una suma de las expectativas de los sesenta y las realidades de los ochenta.

Diana o la cazadora solitaria es una novela meditabunda y una suerte de recapitulación. No es gratuito que con ello se emparente fuertemente con *El naranjo*, cuyas historias nos muestran personajes en ese tránsito popular del recogimiento de pasos y la

evaluación vital. Fuentes efectúa un acto de contrición y un balance. No sólo sobre su vida amorosa, sino también sobre su obra.

Toda recapitulación nos sitúa frente a dos paisajes: uno allende la mirada, otro situado a la espalda. El cronista, pues no otra cosa es quien titula sus obras como *La edad del tiempo*, piensa que ahora, de cara a la muerte y una inmortalidad que busca asegurar mediante el ordenamiento de sus piezas hasta erigir el mausoleo de las obras completas, puede enjuiciar su vida. Confieso que me ha emocionado descubrir a un Fuentes más humano, suscriptor de observaciones tan mínimas como minuciosas en lo que a las relaciones humanas toca. Pero, acusándome de traspasar la tenue frontera entre ficción y realidad, temo que debería pasar por una humillación, un rito de despojamiento, más austero y doloroso si en verdad nos quiere mostrar su alma.

Porque la novela es engañosa. Se nos promete una reflexión sobre el amor y se nos entrega una confesión exculpatoria. Si, concede el lector al narrador protagonista, "está bien, no supiste amar, tuviste la pasión..." Sólo que esta pasión avasalladora e incendiaria nunca nos abraza. Conocemos, en cambio, las conclusiones del autor sobre esa experiencia y, pálido conjuro erótico, sus intimidades, sustituto de las escenas de gimnasia sexual de esas películas que indagando sobre el amor no aciertan a plasmarlo. La *obsesión* de Fuentes no es el amor sino su persona. Le interesa menos su relación con Diana que absolverse. Fuentes no ha dejado nunca de señalarnos su neurosis de escritor, su necesidad de justificar sus desenfrenos con el rigor y el descargo del trabajo. Nuevamente lo hace. Lo peor es que estas reiteraciones sólo existen, aquí, para ajustar el verdadero nudo de la novela. Estamos ante una pieza moral que inquiere sobre el ser de las culturas a través del clisé y las seguridades que afianza mediante los ejemplos y los tipos. En una época de incertidumbre, nada más peligroso y, sí, detestable, que escuchar a un autor con la entonación de un moralista dieciochesco ("No hay peor servidum-

bre que la felicidad") definiéndonos situaciones, asestando clasificaciones con el rigor del insomnio en las noches de rotunda luna. La moralidad —una moralidad retórica y firme en sus convicciones, que nos remite a la imposibilidad de transgresión que acusa el personaje, el autor, Carlos Fuentes—, se desdobra en el humor que corroe la trama y nos lleva a un desenlace ejemplar, emblemático y con moraleja implícita sobre la vida de Diana Soren y la necesidad de ubicarla dentro de un carácter. La muerte de ésta redondea la inocencia norteamericana, signo de identidad nacional, y traza con su elipse la parábola de las grandes emociones de los sesenta y las consecuencias imperfectas de los ochenta. Las dudas y resquemores del narrador con respecto a la actuación de Lew Copper, actor de ascendencia socialista y soplón durante la persecución macartista, la obsesión por deslindar ficción y realidad —el episodio del niño Juárez, el elogio del trabajo y los clasistas tópicos de la tradición, el orgullo y la dignidad, traslúcidos en la concepción que el narrador tiene de Azucena, la secretaria de Diana, son indicios de la ideología autoral y atisbos de la mirada dominante en el libro.

Novela kunderiana, no por la afinación ensayística sino por la invocación del Don Juan y el sentido de la vida, tan caro al novelista checo, *Diana o la cazadora solitaria* es una conversión de la vida, ese presente innombrable e innominado, evanescente. Circulación si pero codificada: Diana deja de ser mujer para petrificarse en destino y en representación. Una posible lectura, dadas las cualidades lunares e irracionales de la protagonista en la novela, es la que reforzaría la concepción occidental burguesa de la pasión como una anomalía funesta. Vieja fábula, el escritor se habría escapado del influjo de los procelosos océanos de la luna y ha regresado a la segura, celosa literatura, recuperando la templanza. Nueva fábula, ¿y si en esas olas turbulentas palpitaba la verdadera vida? Fuentes acata la interrogante pero no alcanza la duda en tanto cree saber qué fue el pasado, cómo somos los hombres, qué pulsiones dirigen nuestros actos.

Más interesante que los destinos trazados, indicios susceptibles de una lectura axiomática, son ciertos cabos, justas observaciones, comentarios al paso. Como, por ejemplo, esa alusión de Diana acerca de las parejas que "pudieron ser pero no fueron", su ambición vital por ser otra, la resolución en su persona del dilema romántico de la fusión de vida y obra y la conciencia del narrador del poderío de la pasión ("Diana era mi enigma, pero me convertía a mí mismo en enigma de mí mismo. Ambos éramos solamente posibilidades") etcétera, son elementos que conceden a la novela reverberaciones de ondas luminicas de más alcance que las centrales —y es aquí donde sitúa su encanto.

La novela confronta el afán de Diana Soren de ser otra, de mudar de sexo y de persona para alcanzar el insalvable presente —encarnado en el mito revolucionario, ese sol cruel que promete una nueva tierra, divinidad suprema de quienes anhelan transformarse—, y la imposibilidad de un escritor de olvidarse de sí mismo. Presiento que la solución de este acertijo no es tan simple como ilustrar con una muerte infame los peligros de la busca de la felicidad ni se resuelve rumiando la impotencia pasional con esplendores estilísticos. Estamos ante un simulacro. Fuentes se nos presenta como un escritor angustiado por identificarse e identificarnos, pero no duda. La duda sólo aparece un momento, en el siguiente la disipa la convicción: "No supiste amar." Eso, como lectores, no nos atañe. Nos importa más que el atormentado amante sea un escritor que ignore cómo ser otro. Ahí, y no en la forma, no en la manipulación de estructuras, estaría el verdadero juego de la divinidad. En su permanente, eterna, efímera, capacidad de convertirse en tú, yo, nosotros. Ahí también residiría el sacro poder de la pasión; la capacidad de consagrar el cuerpo y convertirlo en casa de una potencia arrogante e impulsiva pero no necesariamente sanguinaria. Atreverse a cruzar la Estigia y recuperar a Euridice debe ser más que un gesto afortunado. ✽

El ciclo del fin del mundo

de Homero Aridjis

por

ÁLVARO ENRIGUE



El señor de los últimos días. Visiones del año mil; Alfaguara, México, 1994.

La leyenda de los soles, FCE, México, 1993.

En *El señor de los últimos tiempos. Visiones del año mil*, la novela más reciente de Homero Aridjis, así como en la inmediatamente anterior, *La leyenda de los soles*, la voluntad de escribir desde la frontera entre el mundo que decae y el que nace a partir del caos que dejó atrás la disolución del anterior, dejó de ser un marco para la exploración de un continente lingüístico, social o histórico —en fin literario—, para aparecer como el tema central.

En *La leyenda de los soles* Aridjis actualiza —o más bien futuriza— el mito nahua de la muerte y nacimiento del sol, abandonando a sus personajes en la Ciudad de México del 2027, aislada por un probable Apocalipsis ambiental. Al final de la obra, la celebración del combate ritual entre Tezcatlipoca y las fuerzas del orden conduce a la destrucción del Quinto Sol —el nuestro— y a la supervivencia de una pareja primordial que habrá de repoblar el Sexto. El meta-relato de *La leyenda de los soles* abreva en un tema fundamentalmente político: la degradación del ambiente como síntoma fatal de la descomposición de nuestra sociedad.

La leyenda de los soles se apoya para la descripción de este mundo decrepito en un lenguaje llanísimo, que ilustra la posibilidad de una literatura degradada en la que la lengua es apenas una herramienta en las manos del escritor futuro, que se contenta con sólo narrar: "Juan de Góngora se hallaba en el metro durante el apagón. El tren en el que iba de pronto patinó y osciló en el túnel como

una serpiente que pierde la cabeza. Los otros pasajeros se le vinieron encima, entre ellos una niña gorda." Es un discurso ilusoriamente simple.

El señor de los últimos días. Visiones del año mil también aborda el tema del fin del mundo, pero no sólo desde una perspectiva temporal y discursiva distinta a la de *La leyenda de los soles* —habla de milenarismo medieval desde el medioevo español—, sino también desde una variable meta-textual bastante más literaria: el mundo que nace tras el fin de la novela es el de la lengua española, tal vez el más decisivo —en lo que a nosotros toca— de los continentes descubiertos en la carrera de la Historia.

El relato es a grandes rasgos el siguiente: Alfonso de León, un musulmán convertido a monje católico y enloquecido por la brutalidad de sus tiempos —la novela transcurre entre el primero de enero y el 31 de diciembre del año 999 de nuestra era, en la ciudad española de León— se supone un San Juan Bautista castellano y escribe sus visiones del último año del milenio.

La novela está compuesta por 27 visiones —27 partes que por no ser precisamente capítulos permiten una gran libertad estructural al autor— que funcionan un poco como diario y un poco como autobiografía. En estas visiones, Aridjis presenta a tramos el tránsito del musulmán al cristiano y del cristiano al español, permitiéndose con ello un paseo intensísimo por las dos caras —la árabe y la europea— del universo medieval castellano. Esta duplicidad está representada por el conflicto entre Alfonso de León y su hermano gemelo musulmán: Abd Allah de Córdoba; entre los dos propiciarán la generación de un mundo nuevo —el nuestro— al combatir cuerpo a cuerpo en la parte final de la obra.

El lenguaje utilizado por Aridjis en esta obra remite de principio a fin a un español primordial, pero los elementos arcaicos están utilizados con mesura; esto le concede al texto credibilidad sin permitir el sacrificio de la agilidad en la narración: "Vos, Sancho Saborejo, y vos Oro María, la su uxora —dice por ejemplo el personaje principal— os quedaréis aquí. Por las labores que haréis en mi heredad os emprestaré doce sueldos para yugos de bueyes

por un año para que labrades bien los campos." Además de la concesión realista el uso de un lenguaje pseudo-arcaico le permite al autor hacer estallar las facultades poéticas de la narración. Alfonso de León puede decir, sin que resulte excesivo: "A los soberbios, que roban al mezquino, negarles he limosna debajo del encino, a los violentos les echaré los dientes hasta los intestinos. A los demonios sujetaré con cadenas candentes y les daré mil azotes con mis ojos astrales. Desde allí, donde estaba su ojo mirarán el infierno que se hace en sus entrañas, y ya nunca, nunca más nos darán patrañas." En manos de Aridjis la narración se vuelve elástica: lo permite todo. En la visión XXII el Señor de los últimos días habla casi en seguidillas: "Dame, Señor, esfuerzo e buen sentido, que yo tome venganza del hermano descreído."

Curiosamente, en esta novela de raíz tan evidentemente castellana y de forma y discursividad tan persuasivamente europeas, Aridjis se mantiene fiel al mito mesoamericano —"panamericano" decía Levi-Strauss— del combate a muerte entre dos hermanos gemelos y divinos, que propiciarán la creación del mundo mediante el despedazamiento de uno de ellos. Hay en este doblez temático la propuesta evidente de que la lengua española no llegaría hasta el punto de riqueza que le conocemos hasta no recibir su tercera decisiva influencia americana, pero hay también la revelación de que la obra de Aridjis, vista a distancia, busca una especie de consistencia histórica bloomiana. *El señor de los últimos días* parece enriquecer y enriquecerse al mismo tiempo del discurso de *La leyenda de los soles*. Ambas novelas conforman un ciclo literario establecido en un tiempo preciso: el milenio del demonio que correría del año mil al dos mil, si le hemos de creer a ciertos milenaristas, y a su fuente, San Juan de Patmos, que profetizó: "Luego vi a un Ángel que bajaba del cielo y tenía en su mano la llave del abismo y una gran cadena. Dominó al Dragón, la Serpiente antigua —que es el Diablo y Satanás— y lo encadenó por mil años" (Ap. 20, 1-2). Y agrega un poco más adelante, en 20, 7: "Cuando se terminen los mil años, será Satanás soltado de su prisión, y saldrá a seducir a las naciones de los cuatro

extremos de la tierra..." Los mil años de Satanás encadenado terminarían en 999, los mil de su reino en nuestros días. Casi al comienzo de *Visiones del año mil...* dice el autor: "Porque bajo el reinado del Inicuo los santos y los justos serán perseguidos, los animales serán exterminados, los árboles del bosque serán cortados, las montañas serán desfiguradas, los lagos y los ríos fluirán envenenados, las ciudades se hallarán polutas, y la Natura empezará a morir." Es justo este el punto donde comienza *La leyenda de los soles*. ❖

Léxico de afinidades

de Ida Vitale

por

FABIENNE BRADU

❖

Vuelta, México, 249 pp., 1994.

Quien conozca a Ida Vitale, podría pensar que es una persona que rara vez tiene los dos pies en la tierra. Esencialmente volátil —condición que comparte con sus animales predilectos—, Ida Vitale parece habitar un mundo que no es el nuestro. El suyo, presente en su poesía provisionalmente reunida en *Sueños de la constancia* (FCE, 1988), se ordena ahora en *Léxico de afinidades*, un capricho iniciado en 1965 y que, como todo vicio secreto, sobrevivió a las periódicas veleidades de desintoxicación de su autora.

En este *Léxico...*, Ida Vitale pretende cantar el caos del mundo bajo la batuta alfabética, que es un principio lo suficientemente disciplinado como para modular la arbitrariedad a un tiempo inherente al caos y a la ordenación. Si nadie es responsable de la primera, la segunda no se ejerce tanto en las voces convocadas como en la dicción tan sin-

gular de Ida Vitale para pronunciarlas, enunciarlas y descubrirles insospechados matices de sentidos y de sonidos. Por esto, *Léxico de afinidades* es muy distinto a un simple diccionario personal, que sólo aspirara a catalogar las intimas obsesiones de un escritor.

Bajo la P de "poesía", entre las "piedras" y el "progreso", Ida Vitale sostiene que: "Las palabras son nómadas; la mala poesía las vuelve sedentarias". Esta afirmación, que algo tiene de greguería y de poética personal, no puede ser más acertada para definir la escritura de Ida Vitale. Particularmente sensible a las asonancias, tanto en el verso como en la prosa, su escritura se desliza, vuela, de un sonido a otro para crear asociaciones que otros fundan en la afluencia inconsciente de imágenes e ideas. Con Ida Vitale, las cosas parecen suceder al revés: los sonidos generan sentido, visiones, memoria y, sobre todo, una música que es en sí misma una lectura del mundo que revela. Las afinidades que promete el título son, ante todo, interiores a la escritura: son su combustible y la consumación de su ejercicio, cuya mayor virtud es la de desaparecer toda huella de esfuerzo. Las palabras se enlazan hacia la digresión, se entretejen para asir una visión, fluyen por los ríos de la memoria familiar, rodean la sombra de un árbol, merodean las esquinas tomadas por los mendigos, recorren las calles de un Montevideo ideal, sin jamás sucumbir ante la doble amenaza de la vaguedad y de la fatiga.

Ida Vitale es una rara conjunción de agilidad y de ensueño. Estos dos compases vitales (que aquí escribo con minúscula, pero que bien aguantarían una mayúscula) caracterizan a un espíritu alerta que posee la facultad de abandonarse a la fantasía sin perder el rigor del asombro. Conocer el nombre de todas las cosas de este mundo no responde en ella a un delirio enciclopédico, sino a la necesidad de explorar la correspondencia entre un sonido y la existencia material de una forma. Así, la "mamboretá", con su "bello redoble guaraní", le resulta más sugestiva que la "mantis religiosa" para revivir su primer encuentro con la antropofagia. *Léxico de afinidades* traiciona la erudición de Ida Vitale, su quisquillosa voluntad de nitidez lingüística que se antoja una verdadera tabla de salvación ante la debacle verbal de nuestros

tiempos. Si el mundo que habita Ida Vitale no se parece al nuestro, quizá sea porque nosotros hemos borrado de él las cosas que no sabemos nombrar. No sabría decir si los animales, las flores, los árboles, la luz y las presencias que nos descubre Ida Vitale surgen de su ojo antes que de sus labios, pero hallazgo y bautizo siempre van a la par como si fueran un mismo sexto sentido. Podemos descansar en paz mientras tengamos a Ida Vitale cerca de nosotros: ella sabrá hablarnos de las aspídras, de los arándanos, de los almácigos, y también del hastio, del ruido, del teléfono y de la mudanza, de Lernet-Holenia y de Cabrera.

Algunas entradas del *Léxico...* son los esbozos de una autobiografía, cuyos protagonistas son, indistintamente, personas, libros y animales. Entre todos ellos, "Eulalia" es un personaje particularmente conmovedor, que debe haber sido fundamental en la infancia de Ida Vitale, por los "ríos de libros que salían de sus manos" y sus "gigantescos juanetes", que la niña veneraba "como un atributo de su sabiduría". Ida Vitale evoca a través de ella el propósito de sus memorias: "De pronto me gana hoy el eco de una música inapresable en la que descubro girones tenuemente familiares: mientras busco con avidez en la memoria, me llega, siempre con melancolía, la certeza de que esa angustia por asir lo que se me está escapando, esa floración vaga de necesidad y de despojo, espera en mí desde aquellas remotas sesiones a los pies de Eulalia, Ida Vitale aprendió algo más que "las estímas eclécticas" y los "desdenes arbitrarios" frente a los primeros libros. "Quizás aprendí —recapitula ella— que la relación leal con ellos exige el riesgo del juicio, que es también un don más que nos hacen". Eulalia era cáustica y paciente; son dos calificativos que le sientan a Ida Vitale y que tal vez constituyan la verdadera herencia de Eulalia. Paciente, Ida Vitale lo es para cautivar en sus creaciones esa "música inapresable" de la memoria y de las cosas; "cáustica", cada vez que advierte la imbecilidad humana, a la vuelta de una palabra o de una crueldad.

A propósito del "Fuego", dice Ida Vitale que "pese a lo que podría pensarse, su adversario no es el agua, sino la arena, la seca, ardiente arena", y concluye: "no hay peor enemigo que el

* Texto leído en la presentación de *Léxico de afinidades*, realizada el 10. de septiembre de 1994.

afin". Ojalá, entonces, su *Léxico...* se gane muchos enemigos, es decir, muchos lectores que sean no sólo los depositarios de estas afinidades, sino también espíritus afines al suyo. Si insistió al principio que rara vez tiene los dos pies en la tierra, les puedo asegurar que los tiene bien asidos en un mundo mucho más difícil de conquistar, que es el de la lengua castellana. ✽

El viaje triunfal

de Eduardo García Aguilar

por

JOSÉ RICARDO CHAVES

✽

Tercer Mundo, Bogotá, 1993.

Esta novela del colombiano Eduardo García Aguilar, *El viaje triunfal* (título de clara estirpe rubendariana) fue escrita teniendo como telón de fondo a autores y textos de fin del siglo XIX (como Huysmans, Villiers de L'Isle Adam, Silva, Gómez Carrillo) y un poquito más, pues en su ensamble ideológico y estético el autor abarcó no sólo a decadentes, simbolistas y modernistas, sino también a representantes de las vanguardias. No es extraño, entonces, que en la novela abunde la imaginaria *fin-de-siècle*, todo un despliegue de elementos tales como uso de drogas de variopinta procedencia, viajes a los confines del mundo, acoplamientos sexuales para todos los gustos, referencias literarias de huysmaniano refinamiento, magia y espiritismo, en fin, tantos y tantos rasgos normalmente asociados a los escritores malditos.

Pero no nos limitemos. García Aguilar no busca la reconstrucción minuciosa de dichas atmósferas, por lo menos, no como lo haría quien se lanzara a escribir una novela históricamente "exacta" (en la medida en que pueda existir exactitud en el campo de la historia).

No se trata de una lopezvelardiana "intima tristeza reaccionaria" lo que lo impulsa a hurgar en nuestros orígenes literarios (y digo "nuestros" porque involucra a todos los escritores latinoamericanos). Como devoto de una religión del crepúsculo, García Aguilar quiere rendir culto a los fines de siglo, el nuestro incluido, y en este sentido su exploración del fin del siglo XIX no es ajena a una reflexión crítica de nuestro tiempo.

Ya en su anterior novela, *Bulevar de los héroes*, el autor había transitado por escabrosos paraísos ideológicos que desembocaban en muerte, violencia y locura. Ahora, en *El viaje triunfal*, también es posible detectar esa vertiente de crítica de la realidad socio-política latinoamericana y específicamente colombiana, una mirada azorada que registra cómo una "república gramática" se transforma en una dramática república donde la muerte cultiva su jardín. No en balde la novela comienza en tiempos en que La Violencia se ha enseñoreado en la patria de Fariá Utrillo, el personaje central, y concluye con la imagen de un lector absorto en sus volúmenes incunables mientras "afuera el mundo se destruye". En este sentido puede hablarse de un inocultable sentimiento apocalíptico en la narrativa de García Aguilar que hace que uno de sus personajes exclame: "Vuelve el terror y hay que estar alerta. Los tiempos de la República Gramática quedarán clausurados y una oscura modernidad comienza a dominarlo todo. Los políticos poetas como yo comenzamos a ser cosa del pasado. Muebles viejos y ridículos. Y lo peor, se inicia la persecución del pensamiento. Fariá, el último modernista, murió también devorado por una extrañeza zozobra (...) Sabía que todo estaba terminado, que la edad de las guerras gloriosas se cambiaría por una sucesión de deslealtades y asesinatos impunes, maquinados sin grandes motivos, ni apadrinados por ideales dignos".

No son, pues, la evasión y la nostalgia las que llevan al autor a la reconstrucción literaria del pasado modernista, sino un impulso crítico de su propio tiempo, de su propio fin de siglo, lo que lo hace indagar en los orígenes de esta "oscura modernidad" en la que los dioses no es que se hayan retirado —como diría Heidegger— sino tan sólo se disolvieron. Aquí cabe mencionar

un ensayo de Walter Benjamin titulado "Experiencia y pobreza", en el que el crítico alemán buscó explicar cómo en nuestra época —marcada por la continua aparición de "lo nuevo"— lo que va creciendo es la pobreza, entendida como retiro de lo espiritual: "una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica. Y el reverso de esa pobreza es la sofocante riqueza de ideas que se dio entre la gente —o más bien que les cayó encima— al reanimarse la astrología y la sabiduría yoga, la Christian Science y la quiromancia, el vegetarianismo y la gnosis, la escolástica y el espiritismo. Porque además no es un reanimarse auténtico sino una galvanización lo que tuvo lugar".

No, no es de nuestro fin del siglo XX del que habla Benjamin, de éste que ya acaba, aunque lo parezca, sino de una centuria que apenas comenzaba, aún empapada de la imagineria finisecular, y sin embargo, parece que se refiere al tiempo de ahora, a nuestro hoy aún más pobre y más galvanizado que el que vieron los ojos de Benjamin. Es el repudio a esta paradójica pobreza civilizatoria la que lleva a García Aguilar a indagar en los orígenes literarios de la modernidad.

Como ocurre en cierta manera con el propio Benjamin, encontramos en nuestro novelista un pesimismo melancólico que lo lleva a abrazar una religión crepuscular, decadente, en la que se unen místicos, nostálgicos y poetas: "La fe en el crepúsculo —nos dice— es la certeza de que ninguna partícula sobrevivirá para atestiguar las supuestas glorias del género humano". Pero, a diferencia de Benjamin, no hay en García Aguilar ningún contrapeso mesiánico que le permita vislumbrar alguna esperanza. Antes que anochezca, sólo queda el bálsamo envenenado de la escritura.

Por otra parte, esta visión crítica de la realidad lleva al escritor crepuscular a un estatuto de permanente extranjería, que no tiene que ver necesariamente con el simple hecho de vivir en su país de origen o estar ausente de él. Más que de un desplazamiento exterior, más que de un cambio de lugar, se trata de un desplazamiento interior, o, como dice uno de los personajes "a cambio de la patria es necesario buscar la nación literaria". Nación literaria que resquebraja las artificiales barreras del estado nacional que nos vio nacer y que

más bien hunde sus raíces en el humus de la lengua, en el incesante laberinto del lenguaje. Igual que el judío, para el escritor moderno el exilio (real o imaginario) ha tenido un papel fundamental. El exilio es la visión laica y moderna de la caída. Ante la pesadez de lo real, ante su imposición, al artista crepuscular no le queda otra que moverse, desplazarse judaicamente, hacia adentro, al principio ingenuamente, en busca de un yo de fantasía, luego contentándose con seguir el rastro de un perfume que huele a nada, que a nada huele.

"El viaje triunfal", título paradójico. De linaje rubendariaco, como diría José Asunción Silva, tal vez en alguna de sus "gotas amargas". Paradójico porque nada más alejado del triunfo que la vida en clave de fracaso de Faria Utrillo, el poeta de la novela. Viajes, amores, libros, drogas: finalmente todo esto poco vale ante alguien que, como él, tiene una exacerbada conciencia de mortalidad, de finitud.

Triunfal, eso sí, si se trata del viaje literario concluido por García Aguilar en esta novela y que tiene como antecedentes *Tierra de leones* y *Bulevar de los héroes*. Periplo concluido —quién sabe si agotado—. Trilogía que arranca en Manizales, ciudad cargada de mirada infantil, que continúa en el bulevar del exilio y la utopía, y que concluye, por ahora, en este viaje a los orígenes literarios que representa *El viaje triunfal*. ❧

El silencio de la luna

de José Emilio Pacheco

por

DAVID MEDINA PORTILLO

❧

Ediciones Era, México, 175 pp., 1994.

José Emilio Pacheco es un autor incómodo. De trato difícil a la hora de fijar límites y asignar funciones en materia

de poesía. No obstante el trazo poético casi siempre impecable, muchos de sus textos parecen estar dictados por la urgencia de llevarnos a otra cosa. La suya es una prisa moral cuya gravedad ha sido comprometida previamente, en la hora de los principios y las responsabilidades altas. También, es acaso la desazón de un pensamiento que, tempranamente, ha notado la fragilidad de toda razón poética.

Y es que para José Emilio Pacheco la poesía carece de un valor activo measurable, visible dentro de la suma de actos que constituyen una realidad inmediata y, por ello, exigente. Frente a ésta, el tiro del verso resulta tan corto que sólo semeja el gesto de una pretenciosa banalidad. Ahora bien, en el caso de José Emilio Pacheco el simple acuse de un compromiso poético que amplíe los alcances del poema, muchas veces no es más que una compensación equívoca, un desplante investido de acto directo sobre una realidad que a todos nos preocupa. En este sentido, *Miro la tierra* (1986) es quizá uno de los peores libros de la poesía mexicana en los últimos años, también es uno de los más conmovidos. Porque nadie puso en duda el dolor a propósito del terremoto de 1985 en la ciudad de México, no obstante, fue lamentable que Pacheco nos viniera con los terceros de la siguiente cita:

No quiero darle tregua a mi dolor
ni olvidar a los que murieron
ni a los que están a la intemperie.

Todos sufrimos la derrota,
somos víctimas del desastre.
Pero en vez de llorar actuemos.

Ejemplos como este aclaran la afirmación que hice al inicio de esta nota. Se trata de la incomodidad que produce toda intención fuera de lugar y que, en este caso, aún reclama un pago de empatía. Sin embargo, lo menos que evoca un despropósito así no borra dicha incomodidad, lo inevitablemente grotesco que es sostener una tarea de poeta (¿o es el papel de un personaje?) en medio del *desastre*, para emplear un término corriente en Pacheco: "entre las grandes lozas despedazadas, los muros, hechos añicos, los pilares, los hierros, / inesperadamente vi intacta, ilessa, / la materia más frágil de este

mundo: / una tela de araña." Paradójicamente, con estas tres últimas líneas —casi un espontáneo haiku— llegamos a un punto de acuerdo con el poeta. José Emilio Pacheco nos ha convencido y negamos con él cualquier utilidad de la poesía, la que aquí aparece, efectivamente, como "una enfermedad de la conciencia".

Desde luego, con esto no estoy negando que una parte de la obra del autor ha obtenido naturalmente un sitio de privilegio en nuestra literatura. Sin embargo, he querido destacar aquí un aspecto que, cada vez de manera más evidente, ha movido a esta poesía desde el registro de hechos y desechos cotidianos al recuento de motivos inequívocamente extrapoéticos. En este sentido *El silencio de la luna*, su volumen más reciente, ofrece, en general, las mismas recurrencias temáticas y formales que sus otros títulos. "Los emigrantes", por ejemplo, es una alegoría que oscila entre la acusación de la depredación humana ejercida sobre la fauna acuática y una fábula elaborada acerca del terror militar. Asimismo, la elección de un lenguaje que, después de sus dos primeros libros, ha instrumentado una escritura vecina de la expresión fugaz ("La poesía que busco/ es como un diario/ en donde no hay proyecto"), aparece con idénticos matices en textos como "Mercado libre", "Homenaje a la Compañía Teatral Española...", etcétera. Sin embargo, la nota aparte está dada por la sección que cierra el volumen, "Circo de noche". Son doce poemas en los que el patetismo evidente en anteriores textos de Pacheco toca ahora extremos de verdadera violencia. Así, la brutalidad de un poema como "Siameses", es un corto paseo hacia los infiernos de la conciencia, por ejemplo:

Tenemos dos cabezas muy diferentes.
Jim es glotón y sólo come cadáveres.
Yo soy vegetariano, estoico, ascético;
mi rival vive esclavo de la lujuria.
Y cuánto me repugnan sus contorsiones
en mujeres de paga mientras yo en vano
hojea una revista o finjo distancia
mirando en la pantalla videos idiotas.

Tal vez me equivoco, pero creo que momentos como este son escasos dentro del tono común de Pacheco. Los recientes ejemplares de "Circo de noche"

son, quizá, la accidentada mancuerna de sus morales y ecológicos bestiarios; revitalizada teoría del esperpento que, a trechos, nos permite olvidar tal o cual prédica. ✧

Tequila con Calavera

de Samuel Noyola

por
VÍCTOR MANUEL
MENDIOLA

✧

Editorial Vuelta, México, 1994.

A pesar de que no es posible dejar de percibir en la poesía de Samuel Noyola influencias muy marcadas, *Tequila con Calavera* tiene de verdad algo notable que apreciamos en muchos de sus poemas y que podríamos reducir a dos cuestiones; en primer término, este libro ajusta con una naturalidad inespada la relación de forma y contenido. Cuando lo leemos no deja la sensación de que Samuel Noyola ha sabido apretar las cuerdas de ese mecanismo frágil y, si uno es sincero, peligroso donde da la vuelta no sólo el número de un ritmo sino también el significado preciso de una experiencia. No sólo vemos en su reloj lírico la pronunciación clara de un buen oído sino también las explosiones de la vida con sus vestidos blancos y con sus delgados trajes rotos para el sol. En los poemas de Samuel Noyola vemos el contenido de estar encontrando un tono y vemos asimismo la alegría del noviazgo, es decir, la alegría que no puede dejar de sentir ningún autor por haber encontrado algo o alguien verdaderamente importante por lo menos para él mismo. Pero también está en Noyola ese gusto de la lengua y, al mismo tiempo, de la cabeza que consiste en saber pensar y decir las cosas de un modo particular. Por otro lado, en *Tequila con Calavera* hallamos, y ésta es la segunda cuestión,

las marcas y las preocupaciones de una imaginación propia. Parece más o menos evidente que es necesario que un autor encuentre las palabras y las visiones que conforman su mínimo *no* común para que éste nos entregue textos verdaderamente personales. Es probable que lo que hace diferente una poesía con mundo propio de otra que no lo tiene, estriba precisamente en haber hallado y reorganizado esas palabras y esas visiones. La aparición de un autor significa la aparición de un grupo de palabras que recuperan sus marcas originales. La presencia de estas marcas son en todo texto una necesidad psíquica como gnoseológica. No existe verdaderamente un texto sin estas marcas. Por ejemplo, Pellicer es inexplicable si no tomamos en cuenta los ángeles, las nubes y el mar o Villaurrutia sin las estatuas y los espejos. Desde luego estas palabras en sí mismas no nos dirían nada si no hubiesen constituido un universo único a través de una sintaxis y una invención retórica especial. En Pellicer, estas palabras nos entregan un sujeto exaltado por la sensación de vuelo y por un erotismo religioso ocupado con las cosas y en Villaurrutia esas palabras nos dan el extraño mundo próximo del espacio vacío y reiterativo de las calles nocturnas y el doblez de las esquinas, el laberinto de la urbe con sus arquitecturas a medio acabar y con sus personajes parcialmente petrificados como podemos ver en Delvaux. Pellicer hubiera podido constituir su visión solar con otras palabras y el irreal laberinto real —¿surrealista?— de espejos de Villaurrutia podría haber tenido mucha agua como la reflexión metafísica de Gorostiza. Del mismo modo podríamos decir que José Luis Rivas es inexplicable sin todo ese repertorio, muy grande y, a la vez, muy pequeño de palabras que forman más bien el habla local del oriente de México y Eduardo Milán sin las aliteraciones que le sugieren esa palabra que juega un papel único en su poesía y que no es otra que su apellido paterno: Milán; palabra que lo lleva a indagar, en un viaje sin término entre el error y la verdad, sobre los pájaros y el nombre de los lugares. Lo mismo me parece que hallamos en Manuel Ulacia cuando hace, a través de un procedimiento recurrente, que las palabras gotean y lluvia resuenen como el pulso

de un corazón. Lo que es importante destacar es que en todos estos autores podemos detectar un grupo pequeño de palabras que tienen un carácter obsesivo y el poder de fundar un espacio propio. También quiero decir con esto que en *Tequila con Calavera* hallamos la presencia eficaz y verdadera si no de un grupo de esta clase de señales si de una marca que tiene un valor direccional y que es lo que a mí me llama la atención. Noyola mismo lo dice de un modo claro en el nombre de una de las secciones de su libro: el nombre es "Arcano Cero" que muy bien podría ser el título de todo su libro. El "cero" es la palabra arquetípica en este texto y la palabra que nos explica tanto el rigor como las visiones que nos ha propuesto este autor. Por esta razón Noyola mismo nos dice: "cuando me impulsaron al diez/ sólo alcancé a ver el cero, el gong del vacío./ salté"; o en estos otros versos: "Gira el carrusel del cero y sigue sonando el mar./ Estar arriba o abajo es lo que menos importa". Alrededor de esta palabra está planteando todo el valor del libro y esta palabra significa un retorno al punto equidistante de todos los puntos que es el "yo". Este retorno al mismo tiempo es un *no* retorno porque en realidad el yo del que nos habla *Tequila con Calavera* nunca salió de sí mismo y porque además, como lo dice el verso citado, nunca pudo llegar a lo que podríamos llamar, en este contexto, el hipery del número diez. Desde este punto de vista, este libro representa la escena esencial para cualquier autor, del encuentro verdadero consigo mismo y tiene por esa misma razón el paso echado hacia adelante de quien no sólo no teme enfrentar su propia imagen sino que ha hecho de esa búsqueda un intenso pleito consigo mismo. Esta palabra le permite darse cuenta de que él no ha podido remontarse por encima de los otros números para ser otra persona distinta. Samuel Noyola ha realizado un poco a través de esa palabra arquetípica un descenso al infierno. El lo dice del siguiente modo:

Bajé hasta el fondo de mí,
el ser entregado al cero.
En el fondo un colibri
gravitaba como el fuego.

Bajé hasta el fondo de mí

a borrar mi nacimiento.
O crucé un puente de huesos
sobre el río de la sangre.

En realidad, al leer este libro de Samuel Noyola no podemos dejar de pensar en Rimbaud. Noyola, con una libertad y una naturalidad no pequeñas, echa mano de recursos o expresiones que nos podrían parecer intocables o agotados o demasiado paradigmáticos y, por tanto, solemnes. Sé que al realizar esta operación, Noyola puede estar cometiendo un error, pero también sé que en la manera cómo él se ha atrevido a realizar esta impostación hay, paradójicamente, una autenticidad, la verdad sea dicha, fuera de lo común. *Trepando como cabra la pradera*, él ha sido capaz de hacer sonar su verso y en el *lago del silencio* nosotros, o por lo menos yo, lo hemos escuchado. ❧

Paradiso Siete poetas

de Andrés Sánchez Robayna

por
VÍCTOR SOSA

❧

Editorial Paradiso, Canarias, 1994.

"Pensar y poetizar son lo mismo" nos recuerda Novalis desde la profunda tradición romántica. Y son lo mismo porque el mundo —y el inaprehensible ser que lo habita— sólo puede describirse a través de una lectura analógica, donde pensamiento y sentimiento se equiparen en un mismo nivel de "realidad". A partir de ahí, pensamiento reflexivo y revelación poética serán las caras de una misma moneda. La mejor prosa crítica (pensemos en Baudelaire) nace de esa luz única que ilumina buena parte de la crítica moderna del siglo XX (pensemos en Valéry, Barthes, Paz, etc.). La poesía, enton-

ces, deviene crítica y la crítica deviene poética; ambas intercambiando funciones sin dejar, nunca, de ser ellas mismas.

De esa tradición provienen los poetas reunidos en esta antología: Melchor López (1965), Francisco-Javier Hernández Adrián (1969), Francisco León (1970), Alejandro Krawietz (1970), Rafael-José Díaz (1971), Goretti Ramirez (1971) y Víctor Ruiz (1971). Proviene también de un proyecto común llamado *Paradiso*: una publicación —o "pliego de literatura", como reza debajo del título— que nació en 1993 como "la aventura estética de un grupo de amigos", estudiantes todos de la Universidad de la Laguna en Islas Canarias. Por otra parte, hablar de *Paradiso* es hablar de un antecedente fundamental: la revista *Syntaxis* que antaño dirigiera el poeta Andrés Sánchez Robayna y que, lamentablemente, ha dejado de existir. *Paradiso* viene a paliar, aunque de manera insuficiente, el vacío dejado por *Syntaxis*, y lo hace, sobre todo, a partir de una intransigencia crítica que continúa acentuando la *radicalidad* del discurso poético como el mejor legado de sus mayores —llámense Hölderlin o Novalis, San Juan de la Cruz o Góngora, Lezama Lima o Jorge Guillén, Octavio Paz o José Ángel Valente.

Estamos ante una antología que define, en primera instancia, un *pensamiento poético*; por eso la presentación de cada uno de estos autores es precedida por una *poética* donde la palabra se explica a sí misma y donde el *pensar* y el *poetizar* remontan la corriente de nuestra tradición moderna para darle —una vez más— la razón a Novalis. Melchor López abre la antología con una serie de haikus —que respetan la regla tradicional de 5, 7 y 5 sílabas— rescatando el espíritu de contención y condensación inherentes al género:

Sobre la mesa
la hilera de crayones
¿Cómo dormir?

Como ha dicho Paz: "La edad moderna ha descubierto otros clasicismos además del de la cultura grecorromana y uno de ellos es el de China y Japón." De allí proviene —en estos jóvenes poetas canarios— el "deseo de imitar la peregrinación de Bashō" y el rescate propositivo del *xie yi*, ese "estilo de pin-

tar que escribe el significado de las cosas, esto es, la pintura que escribe", como señala en su "poética" Francisco León. Aquí aflora también otra de las fundamentales preocupaciones de la modernidad: el cuerpo, el signo, la arquitectura del discurso. Porque la poesía se hace con palabras que son objetos —signos de tinta sobre la página— que además de significar seducen al ojo y al oído; palabras que son carne y música de una *poesía-construcción* (Sánchez Robayna) autorreflexiva y atenta, deudora, claro, de esa tradición que tiene su mediodía expresivo en las vanguardias históricas. Por eso Francisco León confiesa: "Ante el papel siempre una duda: pintar o escribir" y Alejandro Krawietz, a su manera, declara lo mismo: "Tres verbos me resultan sinónimos a través de la poesía: dibujar, escribir, leer"; declaraciones que, más allá de sus presupuestos teóricos, respaldan un atendible trabajo plástico de dichos autores.

Además del énfasis arquitectónico, formal y sonoro que prevalece en estos siete poetas, se reconoce en ellos una actitud metafísica ante el misterio del mundo; es decir, el mundo está ahí, oculto en el frontispicio de lo real, detrás de la máscara que se cifra en el nombre, y el poeta —ese *misionero* de Pound— se impone la tarea de revelarlo ante los ojos de la tribu. De ello nos habla con claridad Víctor Ruiz.

El poema es, por otra parte, una construcción, y por tanto, el creador es un arquitecto. El poema es una vasija (donde se guardan experiencias reales o fingidas, el recuerdo, el misterio, las deudas literarias...) y, por tanto, el creador es un artesano. Y sin embargo, este arquitecto-artesano va más allá del poema mismo (construcción-vasija insuficiente) para nombrar lo innombrable.

Por su parte Rafael José Díaz se sumerge en el cuerpo del enigma, en el misterio de los objetos y en esa transparencia de lo real para tocar con sus palabras lo impalpable.

En el agua, en el lugar de transparencia,
hundo las manos, las palabras
nacidas de mi carne. Son bajo la superficie,
el signo de lo que no puede verse,
las piedras de fuego que ven la trans-
parencia

La transparencia: la luz. Porque si algo prevalece en estos poetas insulares es la luz. "La palabra insular está hecha, en rigor, de luz" nos dice Díaz. Y el *rigor* de esa luz se hace presente; presencia que no cesa ni siquiera en la sombra —"quieres bañarte en la luz de su sombra"— porque hay una "sobreluminación" que ciega y que aumenta en su diafanidad el contraste de las cosas, los objetos, las palabras: "cómo no ver la luz que se posa sobre el agua nocturna"; y más allá de la luz, el mar como una constante, como un cerco que ciñe la cintura de la isla y la define en sus orillas. La identidad insular permite el juego analógico de Krawietz cuando dice que: "El poema es también una isla cercada por el espacio blanco". Mar y playa —"qué fácil dibujar/ frente al mar una playa" F. J. Hernández—, que se desdoblaron en esa búsqueda, intermitente como las olas, de una insularidad cultural y poética; asombro en la singularidad de saberse cerca y cercado al mismo tiempo. Esta antología, entonces, no sólo ofrece lo más reciente de la poesía canaria, sino que propone un algoritmo existencial que toma cuerpo en estas palabras de Krawietz: "No el infinito espacio, sino el preciso espacio infinito por desentrañar que media entre el mar y la página. Habito una isla; indefectiblemente habito también un poema". ✽

La tolerancia

de Iring Fetscher

por

JAVIER ARANDA LUNA

✽

Gedisa, Barcelona, 167 pp., 1994.

¿Es mejor un piloto católico o un ateo?
¿El que es devoto de Buda o el de Zoroastro? Cuando tripulo un avión sinceramente no me importa cuál sea su

credo, mientras inicie y concluya su trabajo con corrección. Después de todo, aunque varias religiones prometan una patria celestial a sus fieles, hasta donde sé, la especulación religiosa aún no afecta las reglas básicas de la navegación aérea. Podré aborrecer la religión del piloto o él la mía; puede ser incluso que él o yo carezcamos de alguna; pero eso no impide transportarme o que él me lleve al destino marcado por mi boleto. Su compromiso con la empresa en que trabaja es transportar personas, no fieles, y el mío, pagar por la travesía. Se puede señalar que esas reglas mínimas de convivencia o conveniencia son producto, en parte, del mercado pero también lo son de la tolerancia. ¿Los fundamentalistas de la revolución habanera estarían dispuestos a comer quesos menonitas, el pan que amasan judíos, luteranos, el que elabora la transnacional Hostess o el que elaboran los panaderos gay de San Francisco?

Al parecer mucho ha avanzado la sociedad en materia de tolerancia. Al parecer porque aún existen regímenes como el cubano donde se persigue y discrimina a minorías políticas, religiosas y sexuales; la violación de los derechos humanos de las mujeres musulmanas no ha mermado (se apedrea a las adúlteras y a las niñas se les mutilan los genitales) y nuestros chamulas católicos siguen expulsando de sus casas, machete en mano, a chamulas que no profesan su misma religión. Matices más, matices menos, la intolerancia no ha desaparecido de las sociedades actuales.

Hace unos días empezó a circular el libro *La tolerancia. Una pequeña virtud imprescindible para la democracia* de Iring Fetscher. El libro ofrece un panorama histórico de esta virtud y de cuáles son sus problemas actuales. El autor hace de principio una diferencia entre tolerar y soportar. Dice, por ejemplo, que soportamos el envejecimiento, los ciclos que la naturaleza nos impone, soportamos, dice a fin de cuentas, lo que no se puede cambiar. Se tolera en cambio lo que, aunque pueda cambiar, no afecta los derechos del otro, del diferente a uno. Lo cierto es que tolerar, si nos atenemos a sus raíces, significa precisamente llevar, cargar, soportar; tener la fuerza de llevar o sostener algo. Tolerar equivale,

me parece, a que un protestante y un católico irlandeses caminen con el fardo de sus filias y sus fobias por un sendero de conveniencias mínimas sin que se baleen.

Los once capítulos del libro de Fetscher recorren épocas, regímenes políticos, autores: caben allí la democracia griega y el imperio romano, los sistemas de gobierno de Inglaterra, Alemania y América del Norte; las tesis de Rousseau, Montesquieu, Voltaire, Spinoza, Hobbes, Milton, los principios de Jesús, El Cristo, y las disimulas interpretaciones que les han dado sus fervientes seguidores. En sus primeras páginas Fetscher, doctor en Ciencias Políticas por la Universidad de Frankfurt, formula una pregunta de incuestionable vigencia: "¿Por qué se rechaza y se persigue al diferente, al de aspecto extranjero, al 'raro'?" Esa hostilidad a lo distinto en cuestiones religiosas, nos dice, surge por inseguridad en las creencias propias: "la fe religiosa no se basa en razones evidentes, aceptables para cualquiera, como las de la geometría euclidiana", se trata, nos dice, "de una profunda creencia en principios revelados, sin más reafirmación concreta que la comunión de los creyentes". Si esto es así, asegura, a mayor inseguridad en una fe mayor rechazo a lo distinto: se siente "la necesidad de hacer a un lado a aquellos incómodos testigos de que se puede vivir también de otra manera, que se puede encontrar apoyo en otras creencias". Si invertimos esa argumentación —aplicable a nacionalismos mal encarnados— se podría concluir que cuanto más definida sea la identidad real de un grupo más posibilidades tendrá de ejercer la tolerancia, hermana de esa otra sana virtud que es la prudencia. Tolerar, apunta Fetscher, no significa la adopción de las ideas o credos del otro sino el respeto por sus peculiaridades.

La sola enumeración de actos intolerantes consignados por Fetscher no por conocida resulta menos abrumadora: la quema de "brujas" (porque tenían "trato carnal con el diablo"), las múltiples masacres de "herejes" (sólo la Noche de San Bartolomé fueron asesinados más de 20 mil hugonotes), exterminio de judíos, el "acto de amor" promovido por Agustín de salvar almas con la espada, las persecuciones que sufrieron Lutero y Calvino y las

que ellos promovieron al afianzar su poder político y religioso. Podríamos agregar otros actos intolerantes. Señalo uno que Fetscher no destaca: los miles de asesinatos cometidos en los antiguos países socialistas en nombre de la Revolución y su Partido. ¿Por qué Fetscher no los menciona? ¿Por qué su silencio? No lo sé. Aunque esta omisión no demerita su investigación ni sus tesis esenciales si muestra parcialidad del autor.

Fetscher destaca un asunto importante del significado de la tolerancia: no debemos entenderla como indiferencia o resignación sino como un reconocimiento a las diferencias entre los hombres y al derecho que tienen de que sean respetadas. La tolerancia no exige "soportar situaciones indignas del hombre y de un dominio inhumano y despectivo". Criticar esas situaciones no se contraponen al ejercicio tolerante: lo enriquece.

Para concluir recojo otro punto interesante del libro de Fetscher por considerarlo apropiado para el México de los últimos días. Ninguna democracia es posible sin libertad y tolerancia entre las minorías y la mayoría política. Las primeras, nos dice, deben aceptar el voto mayoritario, "lo cual no las obliga a renunciar a su opinión divergente" y la segunda necesita respetar la opinión de las minorías derrotadas. Si la mayoría practica la intolerancia contra las minorías las puede orillar a la clandestinidad subversiva; si las minorías no aceptan las decisiones mayoritarias siempre que éstas se mantengan dentro de un marco constitucional liberal cancelan su posibilidad de desarrollo. Ambas deben tolerarse para evitar la violencia, el caos, la ingobernabilidad. "Pero no basta, por cierto, con que se renuncie al empleo de medios ilegales y violentos para evitar la rotación de las mayorías. A esto debe sumarse otro factor —por lo demás, siempre muy imperfectamente realizable—: el de la igualdad en las posibilidades de información y de propaganda de los partidos en competencia. Puesto que la igualdad total es inalcanzable, es necesario conformarse, pragmáticamente, con una cierta 'equiparación'. Un piloto sin tripulación no tiene sentido. Una tripulación sin piloto no puede transitar a lado alguno, a un régimen democrático, por ejemplo. ✽

Los doblados de Tomóchic. Un episodio de historia y literatura

de Antonio Saborit

por

CHRISTOPHER
DOMÍNGUEZ MICHAEL



Cal y Arena, México, 229 pp., 1994.

La verdadera historia literaria de México es un proceso en marcha. Y es Antonio Saborit (1957) uno de quienes se han dado a la tarea de buscar lo que esconden nuestras leyendas más piadosas. No es común que un caso militar se convierta, un siglo después, en un caso literario. El teniente Heriberto Frías, preso en Chihuahua, vive incomunicado mientras niega ante la autoridad competente la autoría de *Tomóchic*. Y en la ciudad de México un joven periodista llamado Joaquín Clausell está publicando *Tomóchic* en las páginas de *El demócrata*, el diario que dirige.

La investigación emprendida por Antonio Saborit parte de esa doble mentira o verdad a medias —¿quién y cómo escribió *Tomóchic*?— para tejer un cuadro bien colorido del México finisecular. Desde la rebelión hechiza de Tomóchic —suma de acontecimientos diversos que el gobierno convirtió en gesta militar— hasta las diligencias judiciales emprendidas para liberar a la plana de periodistas de *El demócrata*, todo invita en este libro de Saborit a la recreación novelesca de la investigación histórica. Es ante textos como *Los doblados de Tomóchic* cuando uno descubre la ansiedad que la historia cultural mexicana puede producir: nóminas de protagonistas de sospechoso anonimato, hemerografía cuya sola sobrevivencia es una hazaña, bi-

bliotecas cuya dispersión es otra prueba de la pertinencia de lo usado. Y si Saborit sigue el hilo que une a Heriberto Frías con Joaquín Clausell, es prudente creer que habrá otros historiadores de la literatura mexicana signados por la heterodoxia de sus propósitos y la calidad profesional de sus resultados.

Los doblados de Tomóchic es un libro al que sólo habría que reprocharle su estilo seco y tedioso. Creyente en una historia narrada para la degustación del presente, Saborit olvida con frecuencia las libertades que el ensayo le ofrece, obstinándose en dosificar esa agilidad narrativa que el texto impone. La trama descubierta por Saborit es apasionante. Pero ésta no es condición suficiente para que la narración que Saborit ofrece cumpla debidamente con la curiosidad del lector.

Antonio Saborit parece creer que la historia es una mentira contada una y otra vez. Si la llamada rebelión de Tomóchic es una composición de lugar orquestada por el régimen porfirista, no deja de ser igualmente perturbador que Heriberto Frías (1870-1925), el soldado que la narró, haya negado en principio la autoría de un libro que bien pudo haber sido escrito por Joaquín Clausell. Me pregunto, empero, por qué Saborit no dice de manera enfática que el episodio narrado en *Los doblados de Tomóchic* corresponde a la juventud del pintor Joaquín Clausell (1866-1935). *Los doblados de Tomóchic* presenta un enigma literario a través del cual miramos, una vez más, ese México porfiriano pleno de imitadores provincianos de Zola, periodistas bohemios y prensas clausuradas, abogadillos insignificantes que saben hacerse oír por el Señor Presidente y soldados comisionados en el desierto para perseguir místicas. *Los doblados de Tomóchic* de Antonio Saborit encontrará su lugar en la estantería mexicana con *La insólita historia de la Santa de Cabora* (Planeta, 1990), la novela de Brianda Domecq.

Heriberto Frías, según Saborit, sólo comenzó a firmar *Tomóchic* como libro propio hasta 1898. No deja de ser fascinante que la novela originaria de la prehistoria de la canónica *Novela de la Revolución Mexicana* sea un texto de atribución dudosa, obra del infatigable Pierre Menard, quien escribió dos veces y de manera idéntica, uno de nuestros clásicos mexicanos. ✽