

# LOS LIBROS



JUAN ANTONIO MASOLIVER  
RODENAS

## DELITO POR BAILAR EL CHACHACHÁ

DE GUILLERMO CABRERA  
INFANTE

ALFAGUARA, MADRID, 1995.

Guillermo Cabrera Infante es uno de los pocos escritores de talento indiscutible que reconoce no ser lector de poesía. Desmiente así la opinión generalizada, y que yo comparto, de que la experiencia del lenguaje poético es esencial para ser un buen prosista. No sólo la desmiente sino que la peculiar originalidad de su escritura que comparte, con los mejores poetas, la visionaria visualización de lo verbal, nazca de su capacidad de sustituir la sensibilidad de la tradición lírica por la sensibilidad de otras experiencias artísticas, especialmente de la pictórica, la musical y la cinematográfica y en su capacidad asimismo de transformar dicha sensibilidad en una experiencia, para encontrar este difícilísimo punto donde arte y vida se confunden. Por eso en "Tres en uno", prólogo a *Delito por bailar el chachachá* nos dice

que "se trata de un juego de narraciones que quiere superar la contradicción entre realidad y ficción".

La palabra clave es, aquí, *superación*. En un escritor tradicional, dicha superación (la intensidad emocional que rescata a un texto de la crónica y de la invención arbitraria) se alcanza a través de la expresión poética. Cabrera Infante acude a la música para construir y modular la especial estructura del libro: tres relatos independientes pero que, por lo que tienen en común (los mismos protagonistas en una misma ciudad, La Habana, que viven una misma o parecida experiencia), son variaciones, pero que al entrar en contacto transforman radicalmente la unidad del conjunto: de tres lecturas surge una lectura final mucho más compleja y enriquecedora, una alegoría política y amorosa y una exaltación de la libertad del individuo para elegir su propio destino.

La música ha estado presente en toda la obra de Cabrera Infante, una concepción musical que culmina en sus dos libros más celebrados: *Tres tristes tigres*, que debía titularse inicialmente *Ella cantaba boleros* y *La Habana para un infante difunto*, título exacto, como tantos juegos verbales del escritor, y homenaje a uno de sus compositores favoritos, Ravel, eco asimismo de una experiencia amorosa. Ni conviene olvidar que la *Ella* que canta boleros no es la rubia Cuba Venegas, sino la otra Cuba representada por la cantante negra *La Estrella*. En el caso concreto de *Delito por bailar el chachachá* la música tiene una múltiple presencia: decide la estructura del libro, expresa una raíz cultural hecha de ritmo, humor y ternura y forma

parte de la alegoría y la realidad política desarrollada en el último texto, el que da el título al conjunto. La clave musical está subrayada por el escritor tanto en el prólogo como en el epílogo: "El paso (y el peso) de la santería en la primera historia que arrastra consigo a la narración y a los protagonistas, suena o debe sonar en la segunda historia como un bolero, una canción con un ritmo apenas perceptible por la carga literaria de su letra. A la tercera historia la culmina 'ese ritmo sin igual'. Es decir el chachachá". Si en el tercer relato se nos da el significado político de este ritmo, "que tuvo la desgracia de coincidir en su nacimiento con la dictadura de Batista", en el prólogo se añade un nuevo e importante significado: "el sentimiento mayor que producen los boleros no es el amor sino el amor al recuerdo del amor, la nostalgia. Los tres cuentos de este libro están hechos de recuerdos. Dos ocurren en el apogeo del bolero, el tercero después de la caída en el abismo histórico". De este modo, gracias a la relación entre los tres textos se establece una estrecha relación entre política, amor y nostalgia.

Cabrera Infante no es, si hemos de creerle, un lector de poesía, pero sí es un buen conocedor de José Martí, el autor de "Patria y mujer", donde el alma del poeta se debate entre el amor a la patria y "el convite enamorado/ de un seno de mujer, nido de perlas", y autor asimismo de "Dos patrias": "Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche./ ¿O son una las dos?". La Habana es una presencia constante, pero está vista desde una lejanía doblemente extraña. Por un lado está el desdoblamiento cultural,

simbolizado aquí por la presencia de la santería en el primer relato; en un nivel político, en el tercer relato, al comparar la acogida de los habaneros a Lindbergh en 1929 y a Gagarin en 1961, y en un nivel artístico la referencia, en el mismo relato, al libro de Cyril Connolly *La tumba sin sosiego*, "sabio libro" que sacia su ansia de saber. Por el otro, además del desdoblamiento está el alejamiento, la sensación de pertenecer a un país que ha perdido, visible ya en sus primeros cuentos y en *Tres tristes tigres*. En "El gran ecobó" se nos dice que él siempre hablaba "como si acabara de llegar de un largo viaje al extranjero, como si estuviera de visita, fuera un turista o se hubiera criado fuera. En realidad nunca había salido de Cuba". Y ya desde el presente carga las cosas de nostalgia: "Le gustaba recordar. Recordar era lo mejor de todo. A veces creía que no le interesaban las cosas más que para poder recordarlas luego".

Por eso es esencial tener en cuenta que los tres relatos no están escritos evocando un pasado sino reconstruyendo un presente, el de los últimos años de la tiranía de Batista y los primeros de la Revolución castrista, con referencias muy concretas a la transformación del partido en un Partido (en 1961 se declara el carácter socialista de la Revolución), a Gagarin y, también en 1961, año en que se casa con Miriam Gómez, el cierre del magazine literario fundado y dirigido por Cabrera Infante, *Lunes de Revolución*. "El gran ecobó", escrito en 1958, procede del libro de cuentos *Así en la paz como en la guerra*, y entre sus distintos temas, nos dice el autor en el prólogo a la primera edición de 1960, están "la pérdida de la virginidad, el adulterio, la discriminación racial", así como el arribismo del personaje central. Es un cuento de una extraña desnudez, hecho de diálogos que ocultan, de silencios, miradas y sonrisas que insinúan, con una difícil tensión acentuada por la lluvia y por la inmovilidad del escenario. El con-

flicto es de naturaleza individual, aunque hay, como contraste una magia colectiva y una música obsesiva que lleva al "éxtasis rítmico".

"Una mujer que se ahoga" viene a ser una variación y un desarrollo del relato anterior, dominado de nuevo por una tensión de naturaleza individual, por la neurosis, la arrogancia y el egoísmo de Él y por el callado sufrimiento de Ella, generosa en su entrega a un amor imposible y en su aceptación de la muerte como algo natural. Al silencio, el pensamiento, las sonrisas o las miradas, estériles intentos de comunicación, se añaden las continuas referencias al color blanco y las dramáticas referencias a lo negro. El texto se verbaliza ligeramente y se acentúa el carácter visual y una elaboración cercana a la pintura. Los protagonistas aparecen más dibujados: hay referencias al teatro o a lo teatral y es fácil identificar el retrato del protagonista masculino con el propio Cabrera Infante. El placer como culpa y la capacidad de la mujer para rebelarse son los temas más visibles. En efecto, entre un relato y otro se establecen "sonoridades encantatorias".

El tercer relato, "Delito por bailar el chachachá" actúa como contrapunto y como catalizador. El marco narrativo es mucho más amplio y la información mucho más abierta. La prosa se ha liberado para dar paso a la pírueta verbal, el sarcasmo, el guiño cómplice, la exaltación, la alegoría, el gusto por las descripciones de los personajes femeninos, las referencias culturales: es fácil acordarnos ya de Códac el cazador de imágenes, de Bustrófedon, el cazador y creador de palabras, de *La Estrella*, recreadora de la música, de los tigres y tigresas (música, palabra, imagen) de *Tres tristes tigres*. El ritmo también ha variado considerablemente: frente a la posición estática del narrador está la entrada en escena de los distintos personajes: Ella, el médico abortólogo y el comisario de las artes y las le-

tras. A los agitados espejismos dialécticos, insinuaciones y silencios (ahora provocados no por la tensión individual sino por la tensión política o colectiva), sonrisas ahora falsas y amenazas, se añade la agitación de las distintas Ellas o mujeres que aparecen y desaparecen dejando estelas de sensualidad.

Si en los anteriores relatos había un conflicto individual, ahora es un conflicto entre la voluntad del narrador de conservar su independencia y las presiones de la sociedad política para reprimirla. El conflicto no es amoroso sino político. Y precisamente porque la acción ocurre entre 1958 y 1961, afecta a la biografía del propio Cabrera Infante. Fiel a esta cronología, *Delito por bailar el chachachá* no es un alegato contra el castrismo sino el documento de una crisis: no hay paranoia crítica sino esquizofrenia. Y entre Ella, La Habana que es la Cuba de la época y Ella, la "Miriam múltiple" de la dedicatoria, elige, a diferencia de los dos primeros relatos apolíticos, el camino del amor. Que, para Guillermo Cabrera Infante, enfermo de cubanidad, ya no está en Cuba. A no ser que haya dos Cubas: Cuba y la noche. ■

JUAN MALPARTIDA

## MISTERIOS GOZOSOS

DE FERNANDO SAVATER



EDICIÓN DE HECTOR SUBIRATS,  
ESPASA-CALPE, MADRID, 1995.

**A**lguna vez ha dicho Fernando Savater que como escritor siempre ha luchado entre dos tentaciones, escribir una

obra voluminosa (Voltaire, Papini) y una obra cincelada y pequeña (Mallarmé, Perse); pero la verdad es que no tardaría mucho en darse cuenta de que ya no podía preferir esos escasos centenares de páginas porque a los treinta años su obra ensayística (a la que hay que sumar notables obras de teatro y algunas novelas) ya se había convertido en toda una saga de propuestas y polémicas intelectuales. Si hay algún escritor español al que defina cabalmente el término intelectual es a Savater: es un mediador, alguien que es interpelado constantemente para que opine sobre esto y lo otro; alguien, finalmente, con vocación de dirimir en la contienda entre lo que se quiere y lo que se puede. Su terreno no es tanto el gabinete de altas y mediadas especulaciones como el inmediato aluvión de reflexiones servidas por una prosa que se extiende para cerrarse en paradojas que están muy lejos de querer agradar a la avidez de su público. Un verdadero pensador no es el que trata de agradar a sus lectores sino el que no teme perderlos al contradecirlos. Fernando Savater, afortunadamente, los pierde todos los días, y, felizmente, los gana: el verdadero lector es, por su parte, el que no quiere contentarse con sus ideas sino que es capaz de sentir placer ante el desconcierto, la réplica inteligente y la búsqueda. Quien piensa siempre lo mismo, gusta decir Savater, ha dejado de pensar, a lo que podría añadirse que, por otro lado, quien piensa siempre distinto nunca ha pensado nada de verdad. Cambiante, el pensamiento de Savater es fiel a algunos temas; tiene lo que podríamos llamar inclinación. Ortega y Gasset pensaba que un filósofo sólo tenía una idea, que la excesiva producción de ideas era cosa de periodistas. Todos sabemos que exageraba: él fue un notable pensador y un hombre que tuvo más de dos ideas, en el sentido profundo de este término. Savater es locuaz y ocurrente, tanto que a ve-

ces nos parece que más que un hombre es una multitud, pero si lo oímos y leemos con un poco de atención no tardaremos en oír un tono personal, inconfundible: el de su propia voz, una manera de decir y pensar las cosas que, estemos o no de acuerdo con él en tantas ocasiones, tiene lo que él atribuyó a Robert Louis Stevenson: encanto.

La antología de textos que ha preparado el cada vez menos ágrafo y buen conocedor de la obra y la persona de Savater, Héctor Subirats, permite acceder a varios de los aspectos reflexivos de la obra del pensador español. El volumen está dividido en cinco apartados, no del todo rigurosos. Lo cierto es que es muy difícil serlo con una obra ensayística que rara vez se ha sujetado a la monografía sino que se ha entregado a la poligrafía: textos tentaculares regidos por la pasión analógica, una pasión demoníaca por las tentaciones que acechan al ensayista y que Savater logra conjurar rimando lo que en otros es descoyuntamiento. Subirats señala en su inteligente y ameno prólogo, que uno de los secretos de la obra de Savater está en su estilo, y el mismo filósofo ha repetido desde muy joven aquello de Borges de que la filosofía es una rama de la literatura. Savater ha escrito que "renunciar al estilo es ceder al dogma impuesto por la cosa, es negarse a ensayar". Que tomen nota la barahúnda de profesores (y manadas de críticos) carentes de estilete. Otro ensayista, Enrique Gil Calvo, ha abundado sobre esto señalando que, a diferencia de otros filósofos españoles (entregados a ser, según la moda, althusserianos, heideggerianos o foucaultianos, pero nunca con pasión suficientemente para pensar por ellos mismos), Savater tiene una obra propia. Es evidente que Gil Calvo no está diciendo que Savater no tenga influencias (sería un pésimo escritor) sino que las ha sabido dotar de inflexiones que le son propias. Pondré un ejemplo: tradujo y escribió

acerca de E. M. Cioran (*Sobre Cioran*, 1975), con el que le podemos encontrar afinidades, ciertamente, pero sin olvidar que son muchas más las diferencias. Quiero decir que sólo por miopía se puede llegar a pensar que Savater es o ha sido cioraniano; más exacto sería si viéramos en su admiración y lectura de Cioran la atracción por un aspecto que forma parte de su pensamiento: la falta de fundamentación de los valores. Pero ante esta visión, las actitudes que adoptan el pensador rumano y el español son distintas: el primero es un escéptico al que le han sido negadas las puertas del misticismo y que, en su lúcida errancia, duda de todo salvo del escepticismo mismo. Por otro lado, cree que este mundo es el terreno del mal y que lo peor que le puede haber sucedido al hombre es haber nacido. El segundo, voluntarista y vitalista, ha desplazado el mundo de sus preocupaciones del ser a la relación: es el deseo y la acción, la individualidad y su interacción con la mundanidad, lo que le interesa. Savater cree en el querer de la persona, fiel, en este sentido más que a una fenomenología de las pasiones a una fidelidad biográfica: su facilidad para identificar su propio querer. En otras palabras, el tema central de la obra de Fernando Savater (sin excluir otros asuntos que enriquecen su obra) es la ética. Es un pensador que niega y afirma con entusiasmo. Esto le otorga cualidades carentes en Cioran, al tiempo que este último le supera en agudeza psicológica, aunque los dos comparten la debilidad (que es una fortaleza) por el detalle, la observación casual, la anécdota y por llevar a sus páginas, valga la paradoja, los aspectos inesperados de la vida cotidiana. Lo insospechado es, obviamente, el sentido que adoptan en sus escritos.

Es imposible sintetizar, sin resultar embarazoso y embrollado, la riqueza de la obra savateriana y tampoco hay espacio para polemi-

zar en puntos menores, así que me limitaré, como homenaje, a hacer algunas observaciones. Para un pensador tan eminentemente político como Savater (en su sentido más amplio y complejo), la acción ha de ser el centro que vertebró su pensamiento filosófico, y la ética el campo específico de su meditación. La acción es aquello que determina y nos determina, que nos identifica y contra la cual reaccionamos para afirmar nuestra interminable que-rencia de ser, idea spinoziana que es central en Savater. Nuestro ensayista hace suyo el pensamiento de que el sujeto es una lucha incesante contra lo real, contra la terquedad y resistencia de lo real: bien sea lo que "precede a toda conciencia" (Max Scheler) o lo que orteguianamente es definido como "contravoluntad". La identidad de lo real, su coseidad, se manifiesta impenetrable ante la volubilidad e indeterminación del sujeto, y éste no puede cumplirse si no es subvertiendo el ensimismamiento de lo real al convertirlo en producto, en acción que, nada más realizada, se cierra nuevamente ante el sujeto. Savater lo dice con una frase muy certera: "somos lo que no deja en paz a las cosas, lo que combate incesantemente contra ellas: nuestra raíz es esencialmente polémica". En ocasiones pareciera que pensara el mundo como una clara división entre la persona y lo real (el mundo que se resiste o acoge la subjetividad), entre uno y los otros, quizá llevado por su fascinación por pensar aquello que quiero y aquello que puedo hacer, o más savaterianamente, aquello que mi querer puede. Pero, aunque la voluntad de querer sí es inmanente a la persona, los contenidos de ese querer no lo son tanto: por lo pronto lo que queremos está fuera de nosotros, la acción no se lleva a cabo sino entre los demás, con los demás, y el sujeto mismo no puede definirse si no se tiene en cuenta que es otredad él mismo. Si no fuera así, la ética no existiría ya que es

la disciplina que trata de las leyes por las cuales puedo querer mi querer cuando éste tiene que ver con los otros. La tragicidad de la ética savateriana viene de la conciencia de que la realidad y el sujeto no pueden reconciliarse porque la identidad que se produce entre ellos es imperfecta. A nuestra acción no le satisface del todo ninguna respuesta "porque ama más su posibilidad que sus productos"; yo añadiría, sin salirnos del campo que pisamos, que este deseo de excelencia de la ética no puede cerrarse a lo finito porque lo que quiere es infinito: la otredad misma. Si toda acción (ética) tiene que ver con el otro, con lo que topa la infinitud de mi querer es con la infinitud del querer del otro. Y aquí surgen varios invitados a los que por escasez de espacio no podemos presentar, pero que por cortesía citaremos al más notorio: el amor, una pasión que, a diferencia de la ética, si puede responder a la excelencia de nuestro querer porque está más allá de la ética, pero que, al mismo tiempo, no puede ponerse en el lugar de la ética porque rige, o debe regir, lo universal siendo acuerdo entre los hombres, mientras que el amor es una actitud interna que no podemos querer a voluntad pero sí tener la voluntad de quererla. También, como la ética, forma parte de la imaginación (como ha mostrado brillantemente Octavio Paz en *La llama doble*). Savater lo dijo hace ya años con perspicacia: "El amor acierta lo que quiere la virtud mejor que la virtud misma".

Savater es muy consciente de que la ética no lo puede todo, también de que ésta es algo más que un mero acuerdo entre los hombres: si fuera sólo esto, nuestra relación con el otro sería apenas convencional. De hecho, Savater ha tratado de llevar la ética hacia sus extremos, los que colindan con la heroicidad, la afirmación de lo libre frente a lo necesario, entendiendo por lo necesario desde el aplazamiento de la vir-

tud para alcanzar los fines últimos (cuyo ejemplo máximo en nuestro siglo creo que lo encontraríamos en la justificación de la injusticia revolucionaria por sus fines) como la muerte misma, lo necesario por antonomasia. En uno de los mejores ensayos de esta recopilación, "Tragedia y libertad", Savater señala, pensando en los trágicos griegos, el meollo entre libre albedrío y destino al definir esta tensión así: "la fatalidad no tiene otro fundamento que la libertad misma, del mismo modo que lo libre hunde sus raíces en lo único que puede ser considerado sin restricción alguna como fatal". Esta paradoja, ante la que podemos reír o llorar (y Fernando Savater ha elegido como Demócrito lo primero), es lo que llamamos hombre, no algo dado o idéntico sino alguien que no termina de ser lo que es porque su fundamento es querer, querer ser. Y en esto es en lo que Savater persevera en su dilatada obra, en imaginar, argumentar, criticar y defender las formas de nuestra acción. ■

JEAN MEYER

## PUEBLOS DEL VIENTO NORTE

DE LUIS DE LA TORRE Y  
MANUEL CALDERA  
(COMPILADORES)



SECRETARÍA DE CULTURA, ESTADO DE  
JALISCO, 1994, 250 pp.

“Eso ya no es guerra, es la pasión de Cristo”, dice un personaje de la novela rusa *El don apacible* al hablar de

los sufrimientos del pueblo campesino atrapado en la guerra civil (1916-1921).

Cualquiera de los personajes, cualquiera de los testigos que hablan en el libro *Pueblos del viento norte* pudo haber dicho, a propósito de los años terribles 1914-1919, 1926-1929, 1932-1939, "eso ya no es guerra, es la pasión de Cristo". A lo largo de esos años, el pueblo del México profundo, el pueblo del México rural fue abofeteado, arrestado, flagelado, tuvo que cargar su cruz y caer tres veces, caminó al Gólgota, después de haber sido coronado con espinas, antes de ser clavado en la cruz.

En *Pueblos del viento norte* prosiguen las *Pláticas de mi pueblo* publicadas con anterioridad por los mismos autores. Nos siguen contando los sufrimientos de los que vivieron la Revolución, el maderismo, el villismo, el carrancismo, la Cristiada, "la segunda" Cristiada, llamada también "albérgiga". Manuel Caldera y Luis de la Torre supieron buscar, alentar y escuchar a testigos magníficos. La voz de ese Juan Rulfo anónimo y colectivo que nos llega gracias a ellos nos llena de asombro, de tristeza, de compasión. Ese gran drama es un trozo de historia del pueblo mexicano, del pueblo y no de los partidos, de los pueblos como Mezquitio y Huejiquilla el Alto, Tenzompa y San Juan Capistrano, Guaynamota y San Andrés Cohamiata, y no del Estado. Por esta razón ni siquiera se sospecha el martirio que vivieron, y ese escándalo está ausente de los libros de historia y también de la buena literatura, con la excepción gloriosa de Juan Rulfo y de Antonio Estrada, autores respectivamente del *Llano en llamas* y del insuperable *Rescoldo* (ed. Jus, 2a. edición, 1991). Rulfo y Estrada hablaban como testigos, como hijos de los actores, de las víctimas, como niños que habían sido testigos de un *via crucis* que nunca pudieron borrar de su memoria.

Casi nunca he sentido con tal

agudeza como en esos relatos el dolor de la humanidad; es el dolor del niño, de la mujer, del hombre, sentido de manera absoluta.

"¡Pepe! —le dijo mi papá—, concédale a mi hija lo que pide. No me cuelgue. Que mi hija le pague las balas que ocupe. No quiero ser ahorcado". Y otro:

"A las cinco de la tarde se me acercó un viejito, muy humillado, y me dijo:

—Permítame levantar a mi hijo para darle sepultura... ¿qué puede deber un hombre que con la vida no lo pague? Me quedé callado. La muerte nos hace a todos iguales.

—Que lo pongan en sus manos —le dije".

Cuando terminé de leer el libro, me acordé de lo que dice Eulogio Bañuelos: "La jornada ha sido dura, vamos a tirarnos como palos. Y sí, nos tendieron cobijas y petates para acostarnos... pero el sueño estaba lleno de muertos que no dejaban dormir".

Es como depositar flores en una tumba. El dolor no nos deja pero estamos murmurando: "Vosotros los muertos conocidos y desconocidos, santos y criminales, víctimas y verdugos: no estén tristes. Los recordaremos con amor".

Además, esos hombres, esas mujeres que nos siguen hablando de las hazañas y de las vilezas de aquellos que murieron hace 60, hace 80 años, nos obligan a recordar que no hay nada peor que la guerra.

"Mi marido me vivió tan sólo siete años, casi el mismo tiempo que duró la Revolución. Mientras nacieron mis tres hijos vi quemar, saquear, asesinar (...). El 16 fue el hambre que sólo viendo o sabiendo narrar... Siguió la peste y el chasquido de su azote nos alcanzó".

Al escuchar a Lucita Rivas Gallegos recordé las palabras de Pushkin, el gran poeta ruso, que, como eco, rezan así: "¡Dios nos libre de una revolución! Es un acontecimiento absurdo e implacable. Los que sueñan con revoluciones imposibles, o bien

son jóvenes y no conocen a nuestra gente, o son crueles de corazón, personas que no dan un centavo por su propia cabeza, y menos aún por la cabeza de los demás".

Recordaré también que entre las tres palabras, martirio, perdón y reconciliación, la más importante, la que ocupa una posición capital y rige a las otras dos, es la segunda: el perdón. Su etimología (perdón = por el don) significa que es un don que viene después de una ruptura, el "per" evoca la separación, como en "perder", pero también el camino que pondrá fin a dicha separación. Por lo tanto permite iniciar una historia nueva. El perdón es una forma sublime de donar. No es olvido, es duelo aceptado que convierte el mal en nueva oportunidad. No borra el acta, no borra el crimen contra los inocentes.

Al contrario, está fundado en el vigor de la memoria: no de la memoria para la venganza que nos encierra en el ciclo del eterno regreso de la "vendetta": sino de la memoria que permite entender las consecuencias del mal (nuestras dificultades para vivir en paz con los demás, para llegar a la democracia política, para aceptar los conflictos y las contradicciones, por ejemplo), y enfrentar el porvenir. La reconciliación a la cual lleva el perdón deja abierta una ruptura causada por el mal pasado. Así el perdón es alquimia que transmuta el mal sin borrar su recuerdo. Se propone abrir un nuevo camino, darle vuelta a la página, escribir un nuevo capítulo.

*Pueblos del viento norte* permite vivir el duelo necesario frente al sufrimiento de las víctimas y de los sobrevivientes. Sin memoria no hay duelo, sin duelo no hay perdón posible, sin perdón no hay reconciliación.

Con reverencia y gratitud, saludo a esos hombres quienes, de generación en generación, como los vandeanos de Francia, los cristeros de México o los rescatados de la shoah y del Gulag, han transmitido

piadosamente la memoria salvaguardada. Han contratado el camino humilde de la memoria oral, anterior a la escritura, hasta que un día los compiladores, con sus grabadoras, los han ayudado a romper las numerosas conspiraciones del silencio. Ahora, gracias a ellos, ya sabemos: no podremos fingir ignorancia.

Me perdonarán —y ni modo si sufre un poco la laicidad a la mexicana, pero, después de todo, estoy aquí en la patria chica de Anacleto González Flores y de Antonio Gómez Robledo—: recordaré las palabras del apóstol Juan quien, al retomar el mandamiento de Cristo, de amar a Dios y al prójimo como a sí mismo, dice: "quien pretende amar a Dios y no ama a su hermano, y no ama a su prójimo, aquél es un mentiroso".

Permitanme, en conclusión, dedicar este libro a la necesaria memoria y al no menos necesario perdón, a la amistad de los mexicanos entre ellos y a la amistad entre los pueblos del mundo. ■

FABIENNE BRADU

## LA LUZ OBLICUA

DE PALOMA VILLEGAS



MÉXICO, ERA, 1995, 253 PP.

**H**abría que empezar regocijándonos doblemente: primero, por la aparición de esta buena novela que es *La luz oblicua* y, con ella, por la revelación de una nueva novelista en el despoblado escenario de los narradores mexicanos. En efecto, *La luz oblicua* es la primera novela de Paloma Ville-

gas, contemporánea de la generación de Héctor Manjarrez y Jorge Aguilar Mora, que todavía no contaba con un interlocutor femenino a la altura de sus obras y experiencias. Al señalar a dos de los comparas literarios de Paloma Villegas, no pretendo encasillarla en un grupo, un estilo o una escuela (que, por lo demás, no existe como tal), sino simplemente situarla en el tiempo mexicano que le correspondió vivir y que es precisamente el que se propone revivir en su novela.

*La luz oblicua* recrea los años setenta y tempranos ochenta con una sola fidelidad: la convicción, heredada del feminismo, de que la vida privada es vida pública. Aparte de esta fidelidad que funciona en un modo más literario que ideológico, Paloma Villegas tiene la gran virtud de resistir la tentación de la nostalgia, pero sin, por lo tanto, renegar del pasado por la vía de la denostación o de la sátira. Logra mantener este equilibrio difícil de conseguir —entre una mirada distanciada y una emoción todavía viva—, principalmente porque encaró su proyecto como una obra literaria y no como un testimonio-testamento de la "lost generation" post sesenta y ocho. Lo que le interesa y sabe, es contar historias, y poco, mucho menos, contar la Historia de una época reciente. Sin embargo, *La luz oblicua* es también un retrato de época, marcada sobre todo por el signo de la *evolución*, que algunos personajes de la novela resienten como una progresiva pérdida de ideales, formas de vida, creencias, etc., y otros celebran como una natural maduración, atribuible a la edad, al éxito profesional, a los desmentidos de la Historia, etc. Por esto, la novela escapa de la nostalgia a la que conduce, casi inevitablemente, el retrato fijo, la fotografía de grupo, el fresco realista de los muros públicos. Paloma Villegas se ha esforzado en retratar un movimiento, en conducir a sus personajes de un punto a otro de su breve existencia, sin otra pre-

ocupación que la de mostrar distintos recorridos del "red set" universitario o, como ella misma la nombra: "la izquierda bonita".

A pesar de que la novela está narrada desde la voz del *alter ego* literario de Paloma Villegas, las figuras centrales son una pareja compuesta por Julio, un mexicano que llega a la novela de regreso de Alemania, y por Anna, su compañera alemana que, a su vez, se apresta a realizar su propio descubrimiento y conquista de México. Poco tiempo después de la llegada a México, la pareja comparte con otro matrimonio una casa de Mixcoac, donde se ensayarán nuevos estilos de vida inspirados en el feminismo alemán y su versión mexicana, y por los demás complicados personajes que acuden a esta casa-laboratorio de pasiones y apuestas existenciales. La habilidad de Paloma Villegas consiste en revivir este tiempo mexicano desde el punto de vista de la extranjera, lo cual le permite más movilidad y más sesgo que si lo hubiese hecho desde dentro.

Después de la revuelta callejera del sesenta y ocho, la década de los setentas estuvo marcada por un repliegue que obedecía a las ideologías derivadas del gran cuestionamiento inmediatamente anterior. El gigantismo de las estructuras partidarias estalló en pequeños grupos de análisis; el feminismo contribuyó abriendo la llave de las confesiones íntimas y poniendo en la escena pública la disección de la vida en las alcobas y en las cocinas; de la rebelión se pasó a la experimentación, en una forma más racional y razonada que los ensayos *beatnik*, comprometidos con la droga y la no siempre llevadera promiscuidad. Por todo esto, es comprensible que Paloma Villegas se haya propuesto una recreación de los setentas a través de los ambientes caseros, cotidianos, íntimos, donde se jugaba la apuesta de cambiar la vida, como cada generación formula su azarosa búsqueda de un mundo mejor.

*La luz oblicua* no nos dice si esta búsqueda fue mejor o peor que otras. Simplemente la evoca en su complejidad cabal: con sus empeños y claudicaciones, sus momentos festivos y sus trances lastimosos, su ingenuidad, su buena fe y sus errores, gracias a la capacidad de la escritora por encarnar todo lo que estoy enumerando en personajes de carne y hueso, y en situaciones que precipitan las dificultades del nuevo modelo de convivencia. Lo cierto es que esos setentas, que hoy nos parecen tan remotos, fueron más paradójicos de lo que tal vez recordemos de ellos: obsesionados por las relaciones de pareja, por la vida privada, por los derechos sobre el cuerpo, resultaron ser exasperadamente discursivos y poco vividos. *La luz oblicua* refleja bien esta paradoja, así como el riesgo de que el constante análisis de la vida se convirtiera, a pesar de las buenas intenciones, en una forma de control sobre los destinos ajenos.

Ahora bien, lo que me importa destacar aquí es que este exitoso retrato de época se debe, antes que a la reflexión que sin duda subyace a la novela, al talento narrativo de la autora. Paloma Villegas es dueña de varias cualidades literarias que suelen echarse de menos en los novelistas debutantes: ella sabe narrar, sabe escribir y sabe retratar a sus personajes con ejemplar eficacia de recursos. Arriegarta además que sabe exactamente lo que quiere contar, lo cual le da a su prosa y a la estructura de la novela una precisión que podría confundirse con un don de penetración psicológica. Así, con sencillez y claridad, introduce a un nuevo personaje y, con algunos adjetivos, la sospecha que despierta la joven entre el grupo: "Era extremadamente blanca y de baja estatura. La cintura muy fina, las manos y los pies muy pequeños, infantiles, contrastaban con un cuerpo bien formado, o lo que así se llama. Su pelo castaño, largo y suelto caía hasta la mitad de la espalda, y su mirada era ancha y

lenta. Los labios abultados mantenían una sonrisa sin transparencia. El conjunto no era deslumbrante aunque si agradable. Toda ella parecía redondeada y suave, salvo por la fuerza de los labios y la fragilidad de la cintura, que se añadan creando desasosiego: cintura y boca trazadas con exceso, problemáticas, hostigantes, como un sabor que domina demasiado un platillo."

Creo que existe un adjetivo adecuado para calificar *La luz oblicua*: es una novela *honest*a. Con él, quiero decir una novela sin autoengaño ni complacencias, que tiene claros sus límites y su propósito, que muestra antes que demostrar, y que tuvo el valor de arrojarse a las aguas del pasado sin la cortapisa de que toda juventud propia fue mejor que la ajena. Hacia el final de la novela, la narradora confiesa: "Pensé que a mí no me molestaba que la gente cambiara. En realidad, más bien me fascinaba". Más allá del talento narrativo de la autora, es esta manera de ver el paso del tiempo lo que seduce y, sobre todo, convence. 

JORGE F. HERNÁNDEZ

## DIPLOMACIA CON EL PRETÉRITO



LUIS WECKMANN, *LA HERENCIA MEDIEVAL DE MÉXICO*, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 1994 (SEGUNDA EDICIÓN), 680 PP. Y *LA HERENCIA MEDIEVAL DEL BRASIL*, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 1993, 400 PP.

Hace una década, el Dr. Luis Weckmann entregó a la imprenta un abultado manuscrito, *La herencia medieval de*

*México* (COLMEX, 1984) que resumía toda una vida consagrada a la investigación histórica, no exenta de vocación jurídica, y aparejada a un notable desempeño en el Servicio Exterior Mexicano.

La combinación de bagajes vocacionales e intelectuales ha arrojado una larga lista de títulos que conforman la obra de este historiador —con un pie en la jurisprudencia y un caminar en la diplomacia. De hecho, Luis Weckmann es como un embajador ante el pretérito, un viajero hacia el pasado que no busca la insípida sucesión de fechas con afares estadísticos, sino el empeño humanista de conocer al pretérito con honestidad. Es investigador que busca biografías con perfiles humanos y no interpretaciones mecánicas o novelísticas (*Carlota de Bélgica. Correspondencia y escritos sobre México en Archivos europeos, 1861-1868*; 1989). A través de papeles y circunstancias, Weckmann es también un investigador más preocupado por las flechas de la interrelación y significado, que por la fechas a memorizar (*Las relaciones franco-mexicanas, 1823-1885*; 1962).

*La herencia medieval de México*, se convirtió muy pronto en clásico de la historiografía contemporánea, leído y aplaudido más allá de las fronteras del mundo hispanoamericano. Parecería que Luis Weckmann realizaba un desdoblamiento diplomático: las relaciones internacionales en un marco de relaciones intemporales; Europa y lo llamado occidental en un nuevo intercambio de cartas credenciales con México y el mundo nuevo que se confundió en un tiempo con Oriente. El éxito de su misión diplomática-histórica, hizo que el libro del Dr. Weckmann pronto se volviera inencontrable, con lecturas en fotocopia que justificaban — y exigían — redición y reimpresión. Pero, además, Charles Verlinden (de la Real Academia de Bélgica y Miembro de número de la Real Academia de la Historia) al

escribir la Presentación adelantaba otra exigencia, al preguntarse "¿Cuándo aparecerán otros volúmenes de la misma especie, relativos al Perú, al Brasil, a los Estados Unidos o al Canadá?".

Ahora, el Fondo de Cultura Económica ha puesto en circulación no sólo la esperada reedición de *La herencia medieval de México*, sino también la primera edición de *La herencia medieval del Brasil*, primer eslabón de un elemento panamericano —anterior a proyectos bolivarianos o librecomerciales— que había sido desdeñado o ignorado por historiadores, juristas e investigadores. Antes de realizar un panorama que incite a la lectura —y relectura de estos libros— es preciso añadir otro libro de Weckmann, *Constantino el Grande y Cristóbal Colón. Estudio de la supremacía papal sobre islas, 1091-1493*, editado en 1949 por la UNAM, que también se había vuelto clásico inencontrable y que también ha reeditado recientemente el Fondo de Cultura Económica. Aunque merece reseña aparte —y otro reseñista, por los intrínquilos jurídicos que describen el vínculo entre la Doctrina Omni-insular de Constantino y su vinculación con las Bulas Alejandrinas— valga para subrayar la importancia y circulación actual de las obras de Weckmann, además de reiterar la valiosa condición historiográfica del catálogo del Fondo de Cultura Económica, radiografía y cardiograma de la historia y las historias en México.

En los treinta años que tardó Luis Weckmann en preparar *La herencia medieval de México*, se confeccionó una aportación novedosa —no exenta de azoro— al conocimiento de nuestro pasado. Acostumbrados a definiciones simples o axiomas imbatibles, historiadores y lectores en general, se habían acomodado en la sencilla dicotomía *indigenismo-hispanización* o en muy digeridas fórmulas convertidas en etiquetas: *la raza de bronce*, *el concono destructor del Conquistador*

o reconocido, *la utopía prehispánica* expresada en murales revolucionarios o danzas enconchadas, etc. En los últimos años, se han abolido muchos cartabones, multiplicando los vértices de nuestro conocimiento del pasado: José Luis Martínez ha presentado en sociedad al repudiado —y desconocido— *Hernán Cortés*, Luis González ha revelado la memoria íntima de mayúsculos espacios minúsculos, Enrique Krauze ha probado y comprobado el poder de la biografía en distintos formatos y muchos otros investigadores del preterito han develado rincones hasta hace poco tiempo desdeñados o mal vistos. Es decir, la historiografía local de los últimos años —la *Memoria mexicana* estudiada por Enrique Florescano— no ha tenido limitaciones, ni en época ni en tema, para confirmar la impredecibilidad del pasado y la inconmensurabilidad de su espacio.

Para quienes vislumbraban la fundación de Nueva España como la imposición bárbara de unos intrusos sólo guiados por el afán y la sed del oro o para quienes la occidentalización de la utopía indígena rompió la perfecta geometría de aquel espacio, hay suficientes estudios que —en apego al innegable fenómeno del mestizaje y la mezcla— demuestran que el pasado fue más complejo que lo que cabe en un aplauso o en un repudio. Muchas circunstancias y avatares conformaron la cronometría particular de nuestra cronología virreinal y más que una lamentable bitácora de destrucciones y olvidos, nuestra historia es el abultadísimo recuento de asimilaciones, integraciones, sincretismos, combinaciones que —sin dejar de considerar dolores, dobles y descabros— muestran más una ronda de utopías que renacen y se transforman continuamente. Así lo ha demostrado Guillermo Tovar de Teresa que, con el hallazgo de un tratado renacentista que proyectaba la ciudad utópica y que fue leído y

anotado por el Virrey de Mendoza, encontró la correspondencia entre la trinidad Erasmo-Moro y el arquitecto Alberti, con fray Juan de Zumárraga, Vasco de Quiroga y el propio Mendoza.

En este tono historiográfico, *La herencia medieval de México*, revela una veta abundantísima, mas poco conocida, de nuestros siglos XVI y XVII. No se trata de un catálogo fotográfico de arcos de dovola o cúpulas medievales enraizadas en nuestra urbanística local o arquitectura regional, sino el complicado entarimado de ideas, costumbres, prácticas y modos que permeó aquella época. Weckmann desenrañó los sentimientos y el espíritu de *Cruzados* de frailes y soldados, inoculados tanto por la fe cristiana como por la imaginación caballerescas, los estudia y ubica en ese escenario —suspendido entre los cielos y los infiernos— en donde cobra vértigo el milenarismo mendicante y la disputa entre nominalistas y realistas. Su libro no sólo es el compendio explicativo de formas artísticas y culturales románicas, mudéjares o góticas y su transplatación en Nueva España, sino también el panorama astrológico, mágico, hermético, medicinal o herbolario que también tuvo su *renacimiento* en estas tierras.

Mientras en Europa se gestaba el barroco —que posteriormente tendría en México una traducción y exquisitez insólita y monumental— en Nueva España se instalaban y ventilaban formas netamente medievales no sólo en construcciones, sino en danzas, romances y literaturas. Pero esta suerte de *Paracelso entre nosotros* es también un útil argumento de que el *Nombre de la rosa* también nos define, y el libro de Weckmann asienta —más allá de dijes u objetos— la herencia medieval expresada en ideas y organización novohispanas. Aquí hay que subrayar la combinación vocacional de Luis Weckmann: su relación con Clío lo dirige como excelente histo-

riador, mas su cultura jurídica le permite desembarazar legados medievales españoles, portugueses, italianos o de Flandes que transmitieron e instalaron aquí instituciones y valores europeos. Es más, quien lea estas páginas se encontrará con formas y figuras medievales que, casi extintas en España, renacieron en Nueva España: el municipio y formas municipales, ante una población que redefinía estructuras añejas o el oficio de adelantado, en un espacio que redefinía las fronteras hasta entonces conocidas.

Del universo caballeresco, impregnado de búsqueda de honores y pulimiento de honras, al servicio de Reyes y para mayor gloria de Dios, Luis Weckmann no sólo detecta las similitudes heredadas, sino que distingue las diferencias que se dieron en estas tierras, por lo que se confirma esa *transpensinularidad* de los españoles conquistadores, ese ánimo que hace de los trasatlánticos un grupo *cortesiano*, distinto y diferente al mundo *cortesano* peninsular. Como lo señaló don Silvio Zavala, en el prólogo a este libro, "Lo que debemos a este autor es un lúcido análisis que pone de relieve esa herencia medieval en nuestra historia, con sus abundantes valores, tradiciones, cargas y servidumbres". Del estudio detallado de un mundo que, a partir de 1492, se encontró envuelto en descubrimientos constantes y de una época que escuchaba ya la definición "Edad Moderna" (que aunque definida en un salón de clases y *a postertori*) indicaba el final del Medioevo, se encuentran no sólo nuevas características para conocer la Conquista y Colonización de Nueva España, sino útiles indicadores o apuntes iniciales de prácticas, modos o maneras que aún rondan lo que ahora es México. Por sólo dejar un ejemplo, quizá del estudio de nuestra genética medieval, se desprenda la posible explicación a la confusión entre responsabilidad y poder que tantos problemas y malentendidos ha causado.

En este sentido, la vocación plural del historiador Luis Weckmann hizo que *La herencia medieval de México* se convirtiera en esa suerte de móvil diplomático entre naciones y tiempos. Su libro une en el plano de las mentalidades al pretérito con el presente y, más allá de España, al territorio mexicano con diversas embajadas europeas. Desde 1517, con la expedición de Hernández de Córdoba, hasta mediados del siglo XVII, Weckmann realizó el viaje intercontinental de herencias medievales, al tiempo que apuntó las herencias jurídicas —aún vigentes— entre naciones. No en vano, Verlinden apuntaba la necesaria sucesión de estudios de este tipo: descubrir y estudiar las herencias en otras partes de este Nuevo Mundo, no como catálogo de arcadas en Nueva Inglaterra o de bóvedas en Perú, sino como compendio de ideas y de formas que demostrasen otra unión de nuestros orígenes.

Así como abundan los panegíricos indigenistas que hermanan a los pueblos americanos en el vasto universo y la amplísima variedad de cosmovisiones cuasicompartidas, desde Montana hasta Tierra del Fuego, así debería también estudiarse el panamericanismo colonial neohispano, neoinglés, neooccidental. Weckmann le tomó la palabra a Verlinden y emprendió el diplomático viaje historiográfico hacia *La herencia medieval del Brasil*. Con las seguridades que le resultaron de su análisis medieval mexicano, basó su indagación brasileña en una certeza: contrario a lo bien estudiado y concluido por Johan Huizinga, en el sentido de que la Edad Media tuvo un otoño evidente, Weckmann demuestra que, si bien no en espíritu primaveral, España y Portugal aún vivían un verano medieval que mantenía vigentes muchas instituciones e ideas premodernas en la época de sus descubrimientos y conquistas. Auscultada ya en profundidad la genética medievalista española en México, Weckmann

viajó hacia el mundo portugués y neoportugués.

Así como la historiografía relativa a nuestros siglos XVI y XVII desdénaba la posible influencia medieval en los primeros pasos de Nueva España, en Brasil era lugar común y popular afirmarse como país que nació en plena modernidad, con Pedro Álvares Cabral en 1500. Weckmann, no sólo halló que Brasil compartiera orígenes medievales con el mundo neoespañol —recordemos crónicas en que los indios son llamados "árabes" y los templos "mezquitas", mientras en Brasil a los escablos negros se les llamó "moros" o los serallos y harenes que tenían los capitanes en acusaciones de frailes— sino que demuestra en el mundo neoportugués la presencia, o el *renacimiento*, de la cosmovisión europea y medievalista de la unidad del cosmos y del medio ambiente. Weckmann estudia los paralelos entre los consejos municipales medievales y las *cámaras* o cabildos municipales brasileños, la tenencia feudal de tierras con su expresión de *morgados* o mayorazgos y encomiendas, de origen español-medieval. Sacramentos, artesanías, pedagogía escolasticada, doctrinas, leyes, ideas, creencias y formas de asociación fueron estudiadas por Weckmann y develadas no como formas de modernidad instaladas por un Pedro Álvares Cabral, moderno, sino por innumerables huestes conquistadoras y colonizadoras que —ante una Europa al borde de renovaciones e inmersa en descubrimientos— vieron en el Nuevo Mundo —hispano o portugués— el vasto espacio para la reinstalación de formas cuasicaducas, órdenes establecidos al borde de la transformación, formas artísticas y arquitectónicas en los vértices de la renovación y territorio fértil para la transportación de ideas, cultivos, creencias y costumbres.

Luis Weckmann es un distinguido historiador cuya vocación múltiple arroja nuevas posibilidades y

viabilidades al conocimiento de nuestro pasado. Su pasión por el pretérito lo hace un investigador delicado y detallista; su cultura en la jurisprudencia lo hace un eficaz desfacedor de entuertos jurídicos, indispensables para comprender más de un enredo de nuestra historia; y su vocación diplomática lo convierte en un emisario-corresponsal no sólo entre naciones y fronteras actuales, sino entre memorias y herencias compartidas. De esta combinación, la lectura y relectura de estos libros de Luis Weckmann confirmará las virtudes de esas cartas credenciales, portadas por pocos historiadores y algún poeta, pertenecientes a una rara embajada, la que realiza la diplomacia con el pretérito. 

DAVID MEDINA PORTILLO

## AGUA HERIDA

DE TULIO H. DEMICHELI



EDITORIAL VUELTA/EDICIONES HELIÓPOLIS,  
MÉXICO, 1994.

Leo *Agua herida* de Tulio H. Demicheli como se hojea un dietario escrito durante años de enfrentamiento reincidente con los nudos de la memoria individual y —en la mayoría de estas páginas— del recuerdo colectivo. Una memoria en donde, es verdad, lo colectivo se extiende sólo hasta los límites marcados por la sombra del árbol familiar y en donde, por su parte, lo individual ingresa libre de lastres sentimentales confesados. Hablo de dietario porque los relatos, poemas y prosas puestas en

juego por Demicheli poseen, a mi modo de ver, el carácter de una literatura entregada al azar temporal. Esto es, se trata de una escritura que continúa o se detiene según cierto dictado que registra el acceso de obsesiones y, también, de viajes a zonas oscuras del pasado, con sus fantasmas y escenografías ya inmatriciales aunque vivas todavía.

Metafóricamente, Demicheli comienza una y otra vez el mismo renglón escrito de aquella memoria y, en el intento, recupera los hilos sueltos de una genealogía aunque, por su parte, esa genealogía carece ya de un origen identificable. La falta de este centro determina que el espacio en donde ocurren los diversos relatos de *Agua herida* se disgregue, dando lugar a distintos sitios cuyos nombres, supongo, pueden ser intercambiables. Algo similar sucede con los personajes, quienes viven en órdenes temporales y espaciales de coincidencia a veces imposible a no ser, claro, que los descendientes del árbol familiar conserven idénticos nombres generación tras generación. No creo que Demicheli se haya negado a jugar con estas posibilidades de la narración sino que, por el contrario, la participación de ellas explica, a mi juicio, la estructural general del volumen. En efecto, con un gesto casi onírico *Agua herida* ha dispuesto diversos tiempos sobre un mismo espacio o, de manera inversa, diferentes espacios sobre un mismo tiempo. El resultado, ya se ve, es una suma de historias sobrepuestas en donde algunas —ortodoxas— poseen un principio y un fin y otras, menos dóciles, nos son sugeridas casi un momento antes de desaparecer completamente.

No obstante, el libro está compuesto por tres secciones cuidadosamente diferenciadas: "Sol negro", "Silencio" y "Esplendor". La primera y la última partes constituyen los ejemplos de prosa y "Silencio", a su vez, un contraste de poemas. No sé

si las intenciones de Demicheli coincidan con mi interpretación pero la única razón que encuentro para justificar un poema dentro de un conjunto esencialmente narrativo es que su necesidad proviene, precisamente, del carácter de dietario cuyo procedimiento de escritura traté de explicar más arriba. Asimismo, el *condensare* de las formas poéticas funciona aquí, efectivamente, como un contrapunto al clímax de algunas narraciones de *Agua herida*, particularmente de "En el desván" y los textos de "Memorias de sobremesa". No es extraño así que el desenlace de estas dos narraciones presuponga, necesariamente, la existencia de dos personajes principales. En efecto, Federico y Armando representan los dos polos temáticos entre los que discurre el juego narrativo de todo el volumen, a saber: las pesadillas soñadas y vividas del deseo infantil y, en el otro extremo, el recuerdo obsesivo de una familia de emigrantes cuya estela se pierde entre nombres y países.

Ahora bien, existe un problema que, tal vez, Demicheli no previó al ordenar las partes y elegir la forma de este libro. Me refiero a la dificultad de conseguir niveles idénticos en dos formas de escritura naturalmente divergentes como la poesía y la prosa narrativa. La cuestión es simple: si los relatos son buenos pero los poemas débiles, ¿porqué no prescindir de estos últimos? —lo contrario también es cierto—; asimismo, si las dos formas de escritura constituyen aciertos respectivos, ¿se pueden reunir en un mismo volumen sin romper un principio básico de unidad? Personalmente, encuentro narraciones y poemas capaces de ganar con holgura el interés del lector. Y por lo mismo creo que, quizá, pensar aquellas preguntas no habría sido del todo ocioso a la hora de dar forma final al libro de Tulio H. Demicheli. 

CHRISTOPHER DOMINGUEZ  
MICHAEL

## GEORG LUKÁCS

DE ARPAD KADARKAY



TRADUCCIÓN DE FRANCESC AGÜES, EDICIONS  
ALFONS EL MAGNÀNIM, VALENCIA,  
1994, 801 PP.

La vida del filósofo húngaro Georg Lukács es una de las más patéticas del siglo XX. Utilizo la palabra patético tanto en el sentido etimológico como figurado del término. La de Lukács es la historia de la pervisión de una inteligencia que sólo encuentra su metáfora cabal en el *Fausto* de Goethe. Pues nadie como Lukács, lo ha dicho Lezsek Kolakowski, vendió su alma al diablo con semejante conocimiento de causa. Y vaya que el alma de este filósofo era valiosa para la causa del comunismo. Entre los cientos de grandes espíritus que el Mefistófeles marxista ganó, ninguno estaba tan formidablemente preparado para vivir el drama intelectual contemporáneo como Lukács. Quizá sólo Wittgenstein, para empezar, pueda competir con él en cuanto a un entorno formativo tan rico. Los maestros del joven Lukács fueron Georg Simmel y Max Weber. Sus amigos, Béla Balázs, Béla Bartók, Zoltán Kodály, Ernst Bloch, Leo Popper, Stefan George. Su más temprano y devoto admirador fue Thomas Mann, que lo vio una sola vez en su vida, lo que le bastó para retratarlo como Naptha en *La montaña mágica*. Henrik Ibsen recibió a Lukács en su casa cuando su admirador húngaro tenía veinte años.

Hungría, esa "nación-ferry que va y viene de Oriente a Occidente",

como la definió el gran poeta Edre Ady, permitió a Lukács una profunda educación literaria y filosófica. Hijo de judíos convertidos al protestantismo en un país católico, Lukács representó en toda su grandeza la excelencia metafísica del fin de siglo centro europeo. Su primer libro, *El alma y las formas* (1910), lo convirtió en el más relevante de los críticos literarios de su tiempo. De esa obra hermosa y opaca tomó Mann la argumentación para *La muerte en Venecia*. Deslumbrada por la extraña fusión lograda por el joven Lukács entre la autobiografía espiritual y el tratado teológico, una lectora escribió: "Es el primer crítico que he encontrado en toda mi vida cuya filosofía, transcrita en sus ensayos, te magulla y ensangrienta."

El joven Lukács aparecía como el más contundente de los discípulos de Nietzsche que Occidente esperaba. Y el exitoso crítico se ufana de ser el único europeo que podía darse el lujo de ser trágico. Su destino colmó esa precoz expectativa. Lukács se convirtió en el personaje de la ópera temprana de su amigo Béla Bartók, *El castillo de Barbazul* (1919). Pero a diferencia del duque de Barbazul, Lukács no intentaría enterrar a sus mujeres en el foso del castillo, sino a toda la tradición intelectual moderna.

En esta biografía monumental de Lukács que reseñamos, Arpad Kadarkay —que fue discípulo suyo y ahora enseña en los Estados Unidos— rastrea en su origen la aparición del filósofo como gran comisario de la cultura stalinista. El odio lukácsiano contra el pensamiento de la modernidad nace de su lectura juvenil de la *Decadencia* de Max Nordau. Lukács fue una consecuencia extrema, casi criminal, del decadentismo nietzscheano de 1900. Y como Nordau y Otto Weininger, Lukács se sintió obligado a escribir su propio bestiario para denunciar a las alienadas criaturas modernas que había que borrar de la faz de la civilización. El intento de exorcis-

mo practicado por Lukács es un macabro y fascinante capítulo de la demonología universal.

La conversión de Lukács al marxismo ocurrió en dos semanas. Tras haber criticado el bolchevismo por su naturaleza maquiavélica, Lukács fue poseído por la negatividad de sus propios argumentos. "El bolchevismo", escribió al convertirse, "descansa sobre la noción metafísica de que todo lo bueno puede venir de lo malo. Que es posible, como dice Ramazukhin en *Crimen y castigo* llegar a la verdad mintiendo..." Y Lukács pactó con el diablo como quien firma un cheque, transvalorando todos los valores con una celeridad que hubiera aterrado a Nietzsche y a Dostoievski. Depositó en un banco sus escritos inéditos de juventud y, días después, era viceministro de cultura de la república soviética húngara que Béla Kun acaudilló tres meses en 1919.

Hijo de un banquero millonario, Lukács ni siquiera se dió tiempo de cambiarse de ropa al ingresar al Partido Comunista. Con su traje dominical de jugador de golf arengaba a los hambrientos soldados en el frente, llamándolos a convertir la guerra imperialista en revolución proletaria. El señorito converso no se limitó a la propaganda: dirigió ejecuciones sumarias, mandó destruir la documentación bancaria de los amigos de su papá, requisó las mansiones donde semanas atrás cazaba zorros, y en fin, diseñó la nueva cultura socialista con la intención de aplicarla en pocos días. Pero el Soviet húngaro se esfumó. Su amorosísimo padre se tragó las humillaciones y corrompió a la policía para sacar vivo a su hijo del país. Los hermanos Mann se disponían a iniciar una campaña internacional pidiendo la libertad para la joven estrella de la filosofía europea.

Lenin, furioso con Béla Kun por el fracaso de la revolución húngara, se fijó en Lukács como relevo al frente del partido. Pero el puritano dictador ruso quedó estupefacto

cundo leyó lo que estaba escribiendo Lukács en esos momentos: "La ética comunista convierte en el deber más elevado aceptar la necesidad de hacer el mal. El verdadero comunista está convencido de que la dialéctica transforma el mal en virtud." Eso era demasiado hasta para Lenin. Una cosa era practicar el terror revolucionario y otra justificarlo con argumentos teológicos que provienen de Stirner o Kierkegaard. Contra Lukács y sus amigos, Lenin redactó de inmediato *El izquierdismo, enfermedad infantil del comunismo* en 1921.

Instalado en Moscú, Lukács escribe *Historia y conciencia de clase* (1923), obra cumbre del marxismo occidental. Críticos tan severos de la tradición marxista como Kolkowski admiten que ese libro es el más coherente de los desarrollos sistemáticos que la dialéctica de Marx podía propiciar. No pensaron lo mismo Bujarin y Zinóviev, quienes colocaron la obra en el índice rojo al iniciar la "bolchevización" de 1926, destinada a purgar a la filosofía soviética de profesores alemanes y dandis filsofantes como Lukács, Karl Korsh y Ernst Bloch. Lukács se retractó por segunda vez y regresó a Viena en calidad de burócrata clandestino del partido. Pero su reputación filosófica seguía siendo enorme entre su viejo círculo: tanto las amargas reflexiones de Weber, antes de su muerte, sobre la política y la ética, como *Ideología y utopía* (1929) de Karl Mannheim fueron respuestas a su descarrilado amigo bolchevique.

Sartre quiso ser paradójico cuando escribió que nunca fue tan feliz como bajo la ocupación alemana, pero Lukács fue estrictamente veraz al decir que sus años en Moscú (1930-1945), bajo el stalinismo, fueron los más hermosos de su vida. Refugiado en el Instituto Marx-Engels —que dirigía David Riazanov, el olvidado bolchevique que fue una de las pocas víctimas directas de Stalin que lo insultaron en el patí-

culo—, Lukács desarrolló a la perfección lo que su biógrafo llama su "máscara silénica". El filósofo ignoró el asesinato de casi todos sus camaradas húngaros, calificó los procesos de Moscú como "juicios conceptuales" y pidió a su mujer que agradeciera al partido la "reeducación gratuita" que su hijastro estaba recibiendo en el Gulag. A cambio, Lukács gozó de tranquilidad y renta para escribir *El joven Hegel* (publicada hasta 1948) siempre y cuando cumpliera con los libelos críticos que le encargaban sus jefes. Eran famosas en Moscú las pesquisas que Lukács hacía —pues no leía ruso— de clásicos en lengua alemana. Mientras predicaba el realismo socialista, el filósofo se deleitaba en privado con Heine, Oscar Wilde o con *La anatomía de la melancolía* de Burton.

Arpad Kadarkey cree que la devoción de Lukács por el stalinismo fue tan sincera como su pretensión estética de conectar al marxismo con la literatura clásica. Su fanatismo ideológico no le impedía ver la colosal estupidez de los escritores proletarios, que se cuidaba de alabar siempre que podía. Consideraba que esa literatura era un reflejo fenoménico propio de una edad de transición. *El joven Hegel*, en contraste, es una obra muy por encima de sus folletos stalinistas, donde Lukács (siempre sutilmente autobiográfico) se identifica con el teórico de la dialéctica burguesa en calidad de filósofo que sublima la inmadurez social y política de la sociedad en la que vive. Lukács, inmovible ante los crímenes de Stalin, caía en hondas depresiones cada vez que los burócratas soviéticos arremetían contra Hegel, Goethe o Balzac. Su "realismo crítico" era un intento patristico por construir un limbo para todos aquellos escritores del capitalismo que no habían tenido tiempo de postrarse ante la Revelación marxista. Y su polémica con Bertolt Brecht no sólo fue la reposición, bajo el socialismo,

de la querrela entre clásicos y románticos. Lukács vetó, en el dramaturgo alemán, un quintacolumnista de la vanguardia moderna en el seno de la ortodoxia clasicista.

En 1941 Lukács fue arrestado. Los cargos eran más bien nebulosos. Rákosi, el futuro comisario de Hungría, logró su liberación pero no pudo obtener la devolución de un inmenso manuscrito sobre Goethe que Lukács perdió para siempre. Y tras la victoria contra Hitler, el comisario regresó a Hungría amparado en el prestigio intelectual de Lukács.

Durante la inmediata postguerra Lukács vivió la paradoja de ser al mismo tiempo padre del marxismo occidental que jefe del pensamiento soviético. Participó con brillo en los Rencontres Internationales de Genève —foro que pretendía reanimar la cultura europea tras la catástrofe nazi— y allí discutió con Karl Jaspers, Julien Benda y Stephen Spender. Más tarde, en París, Sartre logró hacerlo sangrar por la herida: el héroe del existencialismo, recordándole sus escritos de juventud, lo acusó de "existencialista secreto". Los comisarios tomaron nota de la punzante acusación sartreana, y cuando la ruptura con Tito quebró ese ambiente de relativa distensión intelectual internacional, le pidieron cuentas a Lukács. Como le había ocurrido siempre, sus intentos por mantener al marxismo en situación de combate teórico en Occidente, finalizaban con la reprimenda y la humillación soviéticas.

En 1949 Rákosi manda ejecutar a László Rajk e impone la dictadura comunista en Hungría. Lukács trata de escabullirse pidiendo un año sabático para escribir su *Ética*. Rákosi le responde que, en ese momento, no es precisamente "una ética comunista" lo que se necesita y le dicta personalmente una retractación por su insistente y nocivo cosmopolitanismo. El resultado es la publicación, en 1953, de *El asalto a la razón*, el más abyecto de sus libelos, "un crimen intelectual"

de la Guerra Fría, en el que Lukács condenaba a toda la tradición moderna bajo el epíteto del irracionalismo. La *Decadencia* de Max Nordau era reescrita, en lengua staliniana, por uno de sus lectores, más de medio siglo después.

La oportunidad de la rectificación vino con la revuelta húngara de 1956. Lukács ingresó al gobierno rebelde de Imre Nagy. Pero sospechosamente el filósofo renunció horas antes de la invasión soviética. Su biógrafo —que en otras ocasiones es complaciente— sugiere que Lukács fue advertido por gente del círculo de Jrushov para que se apartara a tiempo. Pero se negó a apoyar a los rusos y alcanzó a asilarse en la embajada yugoslava. Finalmente, él y otros "contrarrevolucionarios" fueron puestos en manos de los soviéticos y confinados en el castillo de Snagov, en Rumania.

Lukács, con esa facilidad retórica tan suya a la hora de rescatar escritores aparentemente incompatibles con su estética e incluirlos en el canon, estaba tratando de salvar a Kafka de la hoguera cuando ocurrió la revolución húngara de 1956. Lukács afirmaba que Kafka era un escritor realista que retrataba la alienación capitalista. También intentó una machincuepa similar, después de Praga 68, con Solhienitsyn. El caso es que en 1957 se vio preso, en una situación kafkiana, en un castillo igualmente kafkiano. Los condenados a muerte eran suntuosamente atendidos por agentes de Ceaucescu disfrazados de meseros y ujieres. El viejo Lukács pasaba de ser Barbazul a convertirse en una de sus víctimas. Una vez más Occidente vino al rescate. Bertrand Russell —que presidía el prosoviético Consejo Mundial de la Paz— amenazó a Moscú con su renuncia si Lukács no era liberado y exonerado.

Lukács volvió al ostracismo en Budapest. Su última década la dedicó a una tarea de Sisifo, la escritura de su *Estética*, esa colosal demostración del fracaso del marxismo co-

mo filosofía. El 68 rejuveneció a Lukács, otra vez rodeado —como en 1910— de inteligencias brillantes y apasionadas como sus alumnos Mészáros, Agnes Heller y Fehér. Pero fue poco lo que Lukács pudo hacer para conciliar su reformismo de 1956 con la fidelidad a los dogmas del socialismo real. Y es que, como concluye Arpad Kadarkay, la *totalidad dialéctica* diseñada por el filósofo era un instrumento perverso que lo mismo servía para justificar el stalinismo que para negarlo. Por ello los últimos marxistas siguen leyendo a Lukács o como el más complejo de los guardianes de la fe, o como un heterodoxo cuya ansiedad milenarista le permitió sobrevivir a la vesanía. Fiel a la cultura vienesa de 1900 que nunca perdió, Lukács murió releendo a Freud, en busca de esa alienación del ser que fue el paradigma de su obra, la fuente de su grandeza y de su miseria. *Georg Lukács*, de Arpad Kardakay es una biografía que se lee como la gran novela de terror del intelecto filosófico de nuestro siglo. ♣

EDUARDO MILAN

## PARA NO IR A PARTE ALGUNA

DE CÉSAR ANTONIO  
MOLINA

PRE-TEXTOS, VALENCIA, 1994.

La discusión sobre poesía es algo que de tan confuso puede llegar a ser rechazable, esto, al menos, en su generalidad. No sólo el lenguaje se ha dañado en sus

distintos niveles de significación: el lenguaje poético también. Sin embargo, no se puede dejar de ligar a la poesía el discurso sobre la poesía, una de las patentes de la modernidad, a la que, por otra parte, no se escapa así como así. Puede decirse que lo ideal sería un equilibrio, no una mitad y mitad, no una repartición en los textos entre lenguaje objeto y metalenguaje, sino un equilibrio que dependa de la intimidad del texto consigo mismo y de las relaciones del texto con el mundo. Era evidente que a una crisis del pensamiento debería corresponder una crisis del pensamiento y del acto poéticos. Lo raro es que la crítica demore tanto en darse cuenta que no todo son "juegos del lenguaje" o, si todo lo es, esa totalidad juguetera termina por confirmarse en el espejo de una esencialidad o en el discurso neurálgico y apremiante de la historia.

La obra completa hasta este libro de César Antonio Molina (España, 1952) está reunida en *Las ruinas del mundo* (Anthropos, 1991). En 1988, al escribir sobre *El fin de Finisterre*, el penúltimo libro de Molina, lo situó en un movimiento límite: el que sabe que a un paso más sobreviene el abismo. En esa situación hubo un reconocimiento topológico, más bien una ecuación: *finisterre=findecir*, que para mí era la explicación de la posición de César Antonio Molina ante la poesía, una posición ética que cuidaba el límite del lenguaje como una zona de sombra que *hay que saber* porque siempre, de alguna manera u otra, la poesía es una transgresión de los límites del lenguaje. El cuidado del límite en Molina es una preservación. Ese límite es el que marca lo que se puede y lo que no se puede en poesía, aunque la poesía, como terreno de la libertad del poeta, pueda parecer justamente la ausencia de límite. El poeta moderno —el poeta en la sociedad capitalista, el *baudelaire*— fue centro como conciencia de una lucha que signó

al arte y a la poesía modernas: la cuestión de los límites del arte y del mundo, piedra de toque para la indiferenciación, el valetodo y el caos. La posición de Molina intentaba rescatar una precaución, aun cayendo en una precariedad del decir que puede fundamentarse, para un "moderno", en el nombrar las cosas no por su nombre sino por el nombre atribuido tradicionalmente a las cosas, no tanto por el arquetipo pero sin duda por la tradición. Y se encontraba en esta encrucijada: si la modernidad última es ruptura en la medida en que es conciencia, ¿cuál es el nombre de las cosas que se puede decir? El mito sirve a Molina para restablecer los parámetros más allá del discurso de la modernidad, de la caducidad pretendida de las utopías y de la clausura ideológica,

esta última expresión seguida de un signo de interrogación totalizante, en la medida en que es imposible clausurar la ideología como si fuera otro supermercado que violó el pacto social al aumentar los precios. El mito preserva a la poesía para Molina porque la poesía es una forma del lenguaje mítico. *Para no ir a parte alguna* no significa una reticencia al movimiento o al desplazamiento sino una no necesidad topológica. La poesía no conquista continentes, no visita balnearios ni tampoco Apeninos. La poesía es. Ante esta manifestación tan evidente de resistencia, ante este límite más que remarcado se comprende perfectamente la poética de Molina, su parquedad formal, el desnivel entre la profundidad de su esperanza —la permanencia de lo poético como va-

lor, como acto— y la poca problematización de la superficie del texto. *Para no ir a parte alguna* no sólo impide la promesa de desplazamiento o de acompañamiento: corta el posible contagio como si el poema fuera un ritual iniciático en el que el héroe debe ir solo. No ir a parte alguna, más allá de la paradoja que sugiere la ambigüedad del lenguaje, es no alejarse, esfumar volcanes, playas o cualquier otro punto de fuga. Es quedarse, rebatir toda la estetización viajera decimonónica para devolverle a Heidegger el honor de la casa. Molina logró ubicar un no-lugar poético en un lugar: escribir. Poesía es escribir poesía, tener memoria, asumir que, al fin de cuentas, alguien lo tiene que hacer. Y es mucho mejor, en estos tiempos, que quien lo haga sea el poeta. ♣