

ANTONIA PI—SUÑER

ALGUNAS CAMPAÑAS

De Ireneo Paz

FCE, México, 1997.

Recuerdo el gusto que tuve cuando Mario Enrique Figueroa me comunicó que el Fondo se proponía reeditar las memorias de Ireneo Paz y también las dudas que me asaltaron cuando me preguntó si yo podía escribir el prólogo. Por aquel entonces, hacía ya más de tres años que había dirigido un Seminario de Posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM cuyo tema habían sido las novelas históricas de don Ireneo y ahora estaba inmersa en otros temas, que si bien tenían que ver con la historiografía, se centraban en épocas anteriores. Sin embargo, la empresa me tentó y la acepté por varias razones.

La primera se debió a que la figura de Ireneo Paz me simpatizaba y tanto sus memorias como sus "leyendas históricas", como él las llamó, me habían parecido no sólo bien logradas sino divertidas; el segundo motivo fue que creía que era necesario recuperar a un personaje cuya vida y obra han sido soslayadas por la historiografía oficial y aun por la académica. Y, finalmente, porque me interesaba rescatar a Ireneo Paz como miem-

bro de la generación de Tuxtepec, que fue la de Porfirio Díaz, a la que generalmente se recuerda por su oposición a Benito Juárez en sus últimos años y por haber colaborado con la larga dictadura dísta, sin detenerse a analizar cuál fue su papel en la conformación de nuestro país. Me interesa, en esta corta reseña, llamar la atención sobre dos aspectos de este último punto.

Creo que la figura de Ireneo Paz encarna cabalmente la tragedia de que fueron víctimas muchos miembros de su generación. En efecto, aquellos jóvenes idealistas se entregaron en cuerpo y alma a la causa liberal republicana luchando, ya fuese con las armas o con la pluma, en contra de la Intervención francesa y del Imperio de Maximiliano. En dicha guerra convivieron y se identificaron con la generación anterior, que era la de Juárez, y con ella enarbolaron las banderas de la Constitución de 1857 y de la Reforma como símbolos de la pugna en contra de la reacción y de la invasión extranjera, símbolos que se convirtieron, de allí en adelante, en su *leit-motif*. Una vez alcanzada la victoria, las dos generaciones se dispusieron a reconstruir el país. Sin embargo, la más joven sintió que ahora le tocaba a ella dirigir los destinos de éste, por lo que se rebeló en contra de los juaristas, acusándolos de traicionar a la Constitución al querer perpetuarse en el poder. La ruptura definitiva advino en noviembre de 1876, al triunfar la rebelión de Tuxtepec y subir Porfirio Díaz a la presidencia. De estos años de lucha en contra de la in-

tervención francesa y de la confrontación generacional es de lo que nos habla, en forma vívida y amena, Ireneo Paz en sus memorias, a las que dió el sencillo título de *Algunas campañas*.

Sin embargo, una vez en el poder, esta nueva elite rectora, decidida a instaurar la paz y a encauzar al país por la senda del progreso, no cumplió con los principios que había prometido al rebelarse en contra de la generación de Juárez y Lerdo sino que siguió a don Porfirio en sus reelecciones y aceptó entrar en el juego ficticio que fue el electoral y el parlamentario. Hizo todo lo posible por olvidar —y porque se olvidase— la enconada lucha que había sostenido durante los diez años que duró la llamada República Restaurada en contra de la generación anterior y terminó por presentarse como heredera suya. En el ínterin apareció una nueva elite rectora, la de "los científicos", término acuñado por el propio Ireneo Paz, que fue desplazándolos del favor de Díaz y, por ende, del poder. Los positivistas llamaron "viejos jacobinos" a los tuxtepecanos y criticaron de igual forma su radicalismo como su falta de vigencia.

Es evidente que la generación de Tuxtepec se sintió siempre mucho más cercana a la de la Reforma que a la de los científicos y que sus integrantes acabaron viéndose como miembros de aquella. El párrafo que escribió don Ireneo en su décimasegunda leyenda histórica que lleva por nombre, precisamente, *Porfirio Díaz*, es un buen ejemplo de ello:

un viejo liberal se encontraba conversando con el general presidente, un viejo liberal de aquellos a quienes ahora se llama con todo desprecio jacobino y quienes, sin embargo, se acostumbraron en sus mocedades a las luchas sin ninguna ambición personal, sin ningún deseo de lucro, y antes bien derrochando sus escasas fortunas, su salud, el bienestar doméstico y arriesgando la vida en cada una de sus acometidas, sólo para satisfacer el ideal que tenían arraigado en sus corazones de conquistar la democracia para formar un pueblo de hombres libres. A liberales de esa casta se debió el aseguramiento de la República en México, se debió el establecimiento de la separación de la Iglesia y el Estado y se debió la Independencia nacional en el epílogo de un imperio que tuvo su remate en el cerro de las Campanas.

La tragedia de la generación tuxtepecana es que no pasó a la historia como aquella que había luchado con Juárez y enarbolado las mismas banderas, sino como la que lo había desplazado del poder, para luego eternizarse en él, con don Porfirio. La Revolución mexicana y la historiografía que surgió de ella se encargaron de no diferenciar de manera alguna a las dos generaciones, condenándolas a ambas por igual y simplificando la historia como suele hacerlo toda revolución que busca su propia justificación. Ello podría explicarnos por qué muchas de las personalidades de aquella elite rectora fueron quedando relegadas y sus obras poco conocidas aun dentro del ámbito académico actual, como sería el caso de Ireneo Paz.

El segundo aspecto al que quiero referirme tiene que ver con la obra historiográfica que llevaron a cabo, justamente, los hombres de letras de la generación de Tuxtepec, para quienes, a mi parecer, la historiografía tuvo un sentido vital. En efecto, nacidos entre 1825

y 1840, a aquellos hombres les tocó vivir, en sangre propia, un México atrapado en las luchas partidistas y víctima de las agresiones de las grandes potencias. El recuerdo de aquellas terribles vivencias les hizo ver, una vez que se convirtieron en elite rectora, cuán necesario era instaurar una paz duradera y buscar la reconciliación de la sociedad. Así, ante el gran reto que significó la reconstrucción del país, vieron en la historiografía el gran instrumento para despertar y reforzar el sentimiento de identidad nacional.

La labor emprendida por estos "hombres de letras" como José María Vigil, Ignacio Manuel Altamirano, Vicente Riva Palacio, Ireneo Paz, Juan de Dios Arias, Manuel Rivera Cambas y Antonio García Cubas, entre otros, fue buscar un discurso histórico que integrase a la nación. Todos ellos combinaron, al parecer sin problema, la literatura con la política, el periodismo con la acción parlamentaria. Su actividad literaria fue multifacética, por lo que lo mismo fueron publicistas que dramaturgos, igual redactaron textos históricos que largos romances, tanto elaboraron artículos periodísticos como grandilocuentes piezas de oratoria. Su quehacer historiográfico abarcó un espectro muy amplio e incluyó varios campos, algunos de los cuales difícilmente serían hoy en día aceptados como historiografía. Así, unos se dedicaron a las monografías, otros a las biografías o autobiografías, otros más a la compilación documental, algunos a las obras propagandísticas, varios a la novela histórica, otros más a los libros de texto, y unos cuantos a construir una historia general de México. Hubo varios casos en que un mismo autor incursionó en dos o más géneros a la vez, tal y como lo hizo Ireneo Paz.

En efecto, aparte de la obra que hoy comento, en la que abor-

dó el género autobiográfico, don Ireneo, convencido de la necesidad de reafirmar el patriotismo nacional, escribió quince novelas históricas con el propósito de fomentar una cultura histórica. Publicó su primera novela, *Amor y suplicio*, en 1873 y la última, *Madero*, que dejó inconclusa en 1914. Cubrió así el ciclo de la historia nacional desde la conquista hasta los inicios de la Revolución. Ireneo Paz pensaba que el conocimiento histórico no sólo servía para vigorizar el ánimo sino que formaba la experiencia de las naciones. Su propósito fue difundir la historia patria fuera del ámbito académico y hacerla llegar, según sus propias palabras, a aquellas personas que se fatigan con la lectura de los libros serios, las que no tienen tiempo de dedicarse al estudio, las que por carácter gustan más de los escritos recreativos, las que aun conociendo bien los hechos quieren refrescar su memoria y finalmente, todas las que siguen con más interés una relación salpicada de diálogos y de variedad de incidentes que el árido libro del historiador sujeto a reglas especiales.

Es importante señalar que don Ireneo nunca se consideró historiador y que siempre se presentó como un simple divulgador de la historia. Sin embargo no dejó de insistir en que sus leyendas tenían que ser leídas como obras históricas ya que sus datos eran fidedignos pues estaban basados en fuentes verídicas, y así, con el prurito de la "verdad", tan en boga en su tiempo, copió documentos enteros en sus novelas. Además de apegarse a la verdad, lo que le interesaba era dar a los hechos "su fisonomía propia y caracterizar hasta donde sea posible a los actores del drama". Ello lo llevó al campo del relato novelesco y a aproximarse al mundo íntimo de los personajes. Si bien se esmeró por presentar a hombres de carne

y hueso, con sus glorias y sus penas, sus grandezas y sus debilidades, su afán didáctico y moralista le hizo caer en el relato heroico y, por ende, en la historia de bronce. Muy a tono con la historiografía monumental, y llevado por la necesidad de crear un panteón liberal, Ireneo Paz juzgó necesario enaltecer a los héroes y condenar a los antihéroes, lo que nos explica por qué tituló sus doce leyendas históricas con los nombres de los personajes más célebres de nuestra historia.

Don Ireneo se esmeró por crear una conciencia nacional que estuviese orgullosa de su pasado y confiada en su porvenir. Su versión de nuestra historia resultó ser la misma que la del *México a través de los siglos* y presentó al ente nacional como la suma y no como la contraposición de sus dos pasados. La conquista, para él y sus contemporáneos, había sido un paso dolorosísimo pero inevitable dentro del lento pero permanente progreso humano. La nación mexicana era la heredera de una doble tradición, la indígena y la colonial, por lo que vio al mestizaje como el elemento conformador de la identidad nacional. Sin embargo, al ocuparse del siglo XIX, no pudo sustraerse a la ideología que lo había formado y su discurso resultó totalmente jacobino, al igual que el de la mayoría de los miembros de su generación.

Varias son las autoridades que han sostenido que el siglo XIX fue el siglo de la historia y de los grandes historiadores. Nuestro país no podía quedar excluido de dicha corriente universal. La misma inestabilidad política continua que había culminado en una guerra civil y en una segunda intervención extranjera hizo que la victoria definitiva del partido liberal sobre el conservador se viera como una oportunidad para buscar la unión de todos los mexicanos en torno a un pasado

común y a un régimen político triunfante. El partido vencedor, que necesitaba consolidar su dominio tanto político como ideológico, inició el proceso de construcción de su legitimidad a través de la historiografía. Por ello, así como Charles Hale sostiene que a partir de 1867 el liberalismo dejó de ser una ideología combativa para convertirse en un mito unificador, nosotros añadiríamos que este mito se fue labrando a través del esfuerzo historiográfico emprendido, básicamente, por los hombres de letras de la generación de Tuxtepec, entre los cuales destacó Ireneo Paz. <

ADOLFO CASTAÑÓN

EL ORIGEN DEL MUNDO

De Jorge Edwards



Tusquets, México, 1996, 166 pp.

I

El escritor Jorge Edwards, maestro de la parodia, insular (como chileno) y continental (uno de los pocos ciudadanos morales de América), sólo podría ser definido como un inglés francesado —como Julian Barnes y Nancy Mitford, la biógrafa de *Voltaire in love*): un insular-continental, outsider-insider que le permite desplegar un variado y fulgurante juego de espejos, materializado en sus luminosas novelas crónicas.

II

La pasión de los celos es tan antigua como el ombligo; la voz que

lo nombra se usa en plural. "Por traslación —advierte el *Diccionario de Autoridades*— significa la sospecha de que se falte a cualesquiera obsequios y atenciones aplicándose a otro o a otros (...). *Los príncipes tienen la propiedad de los enamorados en miedos, celos, en accidentes tales.*"

El origen del mundo, la novela más reciente de Jorge Edwards (Santiago de Chile, 1931), el contemporáneo austral del español Juan Goytisolo (1931) y de los mexicanos Juan García Ponce, Salvador Elizondo y Alejandro Rossi (1932), gravita en torno al universo espectral creado por los celos —orden tanto más espectral cuanto que los inspira, aquí, retrospectivamente, un muerto. De Tirso y Calderón a Choderlos de Laclos, Proust y Tanizaki, *the Greened-Eyed-Monster* recorre la literatura moderna con sus ojos verdes de basilisco y su fiebre especulativa y acreedora que inyecta realidad a la irrealidad y viste de sangre los fantasmas de la sospecha. El que se embarca en la nave de los celos inicia un descenso a los antros donde el hombre pierde la cara y se descara, y la figura humana, y el personaje protagonista de *El origen del mundo* —alusión al misterioso cuadro de Courbet— emprende un camino hacia el reino infernal e inferior de la sospecha que lo llevará a hurgar en los secretos del amigo suicida y de la mujer amada y a transitar la escala descendente de una humanidad a la vez grotesca y entrañable, memorable y banal por virtud de la prosa del novelista. No es irrelevante que estas relaciones peligrosas se tejan entre intelectuales —el vidividor suicida y el sobreviviente que muere de celos y que se transforma poco a poco en un desahuciado moral, en un Lázaro que profana—, intelectuales que alguna vez merodearon los estrechos pasadizos del compromiso político y del juramento progresis-

ta. Justamente ahí sospecha y suspicacia desempeñan un papel inquisitorial a la par teatral y trágico; la sospecha armó, al ritualizarse, siniestras ceremonias de espionaje y confesión, de comunión delatora.

Oratorio magistral y amablemente narrado en once estacionos, *El origen del mundo* despliega un discreto, intermitente pero obstinado contrapunto subliminal entre esas dos variedades del fanatismo: el público e ideológico, y el privado, sentimental y sensual. Sin embargo ese diálogo, ese juego en torno a *El origen del mundo* no sería imaginable sin el juego paralelo de dos axiales pivotes: de un lado, *insider*, desde adentro, la pareja mujer-verdad que dispara la búsqueda y que resulta tanto más poderosa cuando más elusiva y tanto más débil cuanto más explícita (de ahí la razón estructural de que la tragi-comedia pierda su tono convincente cuando ella, Silvia, toma la palabra; de otro lado, *outsider*, la discreta perspectiva omnisciente del pintor-narrador con su "mezcla de narcisismo y disimulo, con esa ambigüedad esquiva, engañosa que es inherente a todo autorretrato literario" (p.44) y que en cierto modo refleja, como en un espejo del espejo, la otra esquiva ambigüedad de la verdad-mujer. Huelga decir que el narrador sostiene con destreza ese punto de visa, y es respetuoso con los personajes gracias a su delicado "oído interno", no huelga aclarar que también es sostenido por él, llevado en vilo por el globo aerostático de su mirador escéptico: así once epígrafes de Séneca —escéptico, sí pero al fin director de conciencias— pautan la crónica policíaca de esta parábola política y sentimental que declina la pasión malsana con el saludable contrapunto del escepticismo; los once epígrafes del escéptico consejero de príncipes y profesional

del consuelo se tienden entre los peldaños del texto como esa "cuerda de vida" que cifien los buzos para adentrarse por los submarinos antros. ¿Submarinos? Recalquemos que el descenso al infierno suspicaz de los celos que verifica Edwards no sólo es húmedo por sensual (aunque los celos sean una pasión "seca"); húmedo también por ser alcohólico pues el viaje al fondo de la noche se cumple aquí (tanto en el pobre suicida objeto de los celos como en el celoso acosado por los ojos verdes del monstruo) como un viaje al fondo de la botella, un itinerario vacilante, a la vez vidrioso y exaltado, en compañía de su genio.

La caricatura costumbrista de una clase media o *pequeñú*, tan soberbia como pusilánime, se da en Jorge Edwards con la destreza del que sabe animar un museo de cera con fantasmas de carne y hueso. *El origen del mundo* dramatiza y hace comedia aquel usufructo rencoroso de la carne infiel de hondas raíces feudales y luego burguesas, invariablemente posesivas y propietarias, que alimenta buena parte de la literatura moderna, por ejemplo las narraciones devastadoras del japonés Tanizaki con el que el mustio pero incisivo Edwards presenta tantos parecidos. La originalidad de *El origen del mundo* estriba ante todo en las ordenadas costumbristas y los acentos tercermundiales que el autor sabe imprimir a estos inocentes latinoamericanos de Montparnasse, a estos intelectuales boulevarderos que luego de haber jugado durante décadas al Gran Inquisidor y a la Gran Sospecha, con la fe ideológica propia y ajena, pasan a la caja del destino privado a purgar, a amortizar —que no a finiquitar— sus sospechosas, adulteradas deudas con la moneda corriente de los celos. Esa purga, conviene aclararlo, tendrá efectos benéficos para el marido atormentado que

recuperará la juventud gracias a la imprevista riqueza creada por los dichosos celos, como ha dejado quizá entrever al comentar este libro Alejandro Rossi. <

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ
MICHAEL

EL SALVAJE ARTIFICIAL

De Roger Bartra

ERA/UNAM, México, 1997.

Antropólogo de las ideas o historiador de los mitos, Roger Bartra se ha convertido en una personalidad de la literatura mexicana. Y entiendo por literatura lo que el propio Bartra me enseñó como tal, esa variada e impertinente curiosidad del civilizado por todas las cosas consignadas en los textos y en las texturas. Bartra (Ciudad de México, 1942) lee a la manera ilustrada y enciclopédica, componiendo un vademecum de las costumbres, fobias y ritos que alimentan al espíritu, gracias a las cuales construyen (o destruyen) su identidad esos civilizados que él ve, antropólogo en principio y escritor al fin, como salvajes en el espejo.

El salvaje artificial (1997), continuación y complemento de *El salvaje en el espejo* (1992), ratifica la vocación ensayística de este insólito académico de cincuenta y cinco años que renueva con cada libro su ansiedad por el saber, esa soberbia antropológica que, gracias a una prosa tan limpia como sabrosa, es una meditación inquietante sobre los orígenes (y los fines) salvajes de toda modernidad. La biografía de Bartra es me-

xicana; su tierra, el pensamiento contemporáneo. Nadie más cosmopolita que el Salvaje.

Obra de clara y perturbadora belleza, *El salvaje en el espejo* es un viaje hacia la antigua cueva de los mitos en busca del Salvaje. A la delicada selección iconográfica se suma el poder de síntesis: Bartra demuestra que el Salvaje, desde los *agrioi* griegos hasta sus versiones domesticadas durante la Ilustración, no es un padre vergonzante, sino una sombra que acompaña a la "humanidad" desde que ésta se autoproclamó como tal.

Crítico de la cultura, Bartra se complace en contradecir varias de las certezas del mundo occidental, que creyendo ser hijas del *logos*, están más asociadas al *mythos*. Precisar la figura del Salvaje y de sus metamorfosis es despejar esa zona de niebla que une y separa a la Cultura de la Naturaleza. La historia salvaje enseña la imprecisión del apotegma que reza que cultura es todo aquello que no es naturaleza. Encontrar al eslabón perdido que humaniza los bosques y salvajiza las ciudades es la tarea que se propone y cumple el más original de los teóricos sociales de su generación (y no hablo sólo de México).

Marxista de formación, Bartra siempre estuvo más cerca de Kant que de Hegel, interesado en el análisis de la razón antes que en la demostración del absoluto. Comentarista de la crisis del marxismo cuando ésta parecía tan sólo un sarampión que enervaba a la academia universitaria y al Partido Comunista Mexicano al que pertenecía, Bartra no sólo sobrevivió al colapso de 1989. Estaba preparado desde principios de aquella década para padecer las fiebres y salir de ellas fortalecido. Otros intelectuales comunistas se hundieron en la acedia y aún aguardan la Restauración. No pocos arrancaron varias páginas de su *curriculum* para cambiar graciosamente de ventanilla. Bartra prefirió enten-

der la naturaleza mutable de las sociedades y de sus mitologías. Por eso, durante la tardía y efímera primavera del PCM (1977-1981), Bartra, como director de la revista *El machete*, decidió ponerle cuernos a Lenin antes que derribar su estatua.

Una de las razones de la fertilidad del periplo bartriano por el implosivo universo marxista fue su interés por las zonas espectrales de la sociedad política. Sus primeros libros pretendieron comprender a ese Salvaje odioso encarnado por el campesino mexicano que se niega a desaparecer. En *Las redes imaginarias del poder político* (1981), Bartra localizó el síndrome para explicar la sintomatología, buscando esa mala conciencia de Occidente que aparece retratada en *El salvaje en el espejo*. A mitad del camino entre el campesino nativo y el hombre peludo, Bartra desnudó a otro Salvaje, al mexicano que vive en *La jaula de la melancolía* (1987). Aquel libro fue mal leído y poco comentado, siendo el análisis más competente de esa otra salvajada que fue la "filosofía de lo mexicano".

La jaula de la melancolía parte de la metáfora del famoso axolote mexicano, estado larvario de la salamandra cuya *neotenia* atormentó a los sabios decimonónicos. Bartra va más lejos y se inspira en los estudios de S.J. Gould, que afirman que el desarrollo de la inteligencia humana se basa, paradójicamente, en la retención de caracteres primitivos que los simios, por contraste, desecharon para desarrollarse. El hombre es entonces un nonato, feto genético que dio un paso atrás para dar dos adelante. El axolote se convierte una imagen figural del mexicano, ser enjaulado que no se desarrolla o la hace reteniendo su facultad primitiva de crecimiento. Bartra juega con el *bricolage* antropológico para ir revelando nuestras mutaciones, desde

Xólotl (deidad prehispánica de la deformidad, Dios que no quiere morir), pasando por el indio, el lépero y el pelado hasta el fugaz "hombre nuevo" de la Revolución mexicana. Estamos ante la autopsia de la *melancolía mexicana*: la supuesta indiferencia ante la muerte, la ponderada antinomia entre tiempo progresivo occidental y tiempo circular indígena, esa inmovilidad del campesino como resistencia inventada para posponer su desaparición, y la unión bicápita de la Malinche y la Guadalupana como seno materno de la nacionalidad. El expediente clínico de la mexicanidad, concluye Bartra, es una constelación mitológica urdida por las formas de dominación política y a la vez espejo ustorio donde se reflejan las fantasías colectivas de una cultura.

En *La jaula de la melancolía*, empero, la serpiente se mordió la cola. Es evidente que Bartra no renunciaba a la causalidad dialéctica y concluía sesgadamente presentando a la "identidad del mexicano" como una construcción ideológica de la clase dominante. La necesidad de cerrar la argumentación con una síntesis positiva, tan propia de la vulgata marxista, no perdonó a Bartra.

La sabiduría de la serpiente es mudar de piel conservando el cuerpo: en *El salvaje en el espejo* desaparecen semejantes pretensiones dogmáticas y sobre el cuerpo intelectual de Bartra crece una nueva superficie, sensible a la mudanza de las estaciones. Y sólo la serpiente, imagino, goza de la sigilosa movilidad para mirar, rodear y morder a los salvajes, ya sean aquellos que merodeaban la *polis* antigua, pasando por el mago Merlín, los Padres del Desierto, Montaigne o Cervantes.

¿Cómo habría clasificado el conde de Buffon la colección del *homo sylvestris*, tan heteróclita, que el doctor Bartra presenta?

¿Qué argucias climáticas esgrimían Hume, Bodin, Raynal o Marmot para justificar tanto Salvaje en sus templados horizontes? ¿No hubiera sido insoportable para Corneille de Pauw un libro como *El salvaje en el espejo* cuando demuestra la hermandad peluda del europeo de las Luces? ¿Acaso Francisco Javier Clavigero no hubiese recibido a Bartra como un doctor de la antigüedad que le brindaba la coartada perfecta para defender su *Historia antigua de México*?

Imagino a Bartra en el siglo XVIII porque creo que *El salvaje en el espejo* no es un libro actual, es decir, para consumo de los americanistas en su no pocas veces absurda querrela contra la hazaña náutica de Colón. Me alegra que Bartra no se ocupe por ahora del Salvaje americano, que real o imaginario, puede esperar una fecha menos escandalosa que el Quinto Centenario para recibir la visita de la serpiente. La universalidad de *El salvaje en el espejo* permite suponer que las civilizaciones tolteca, azteca, maya o inca, lidiaban, en las puertas de Natura, con sus muy particulares salvajes y velludos, uno de ellos el barbado Quetzalcoátl. Ojalá sea Bartra quien tome esa tarea para tranquilizar la conciencia de muchos europeos soñadores que se culpan de haber salvajizado a las idílicas sociedades precolombinas.

El salvaje artificial es un paso más allá en la evolución de Bartra como ensayista. Encuentro éste libro pleno en hallazgos para el lector de literatura. Hijo del poeta catalán Agustí Bartra, Roger se mueve con soltura como crítico literario ante Rousseau, Lope de Vega, Calderón, Daniel Defoe o Mary Shelley. Y a contracorriente de esas mutaciones silvestres que lo formaron como antropólogo (el estructuralismo francés, quizá), Bartra entendió a tiempo que las interpretaciones del mito

son un eslabón de la misma cadena mitológica que analizan. Leyendo el envés de la mitografía, Bartra apuntó, en su primer *Salvaje*, que los conquistadores del Nuevo Mundo llegaron con una noción ya establecida de salvajidad. Y por ello viajó de nueva cuenta hacia las culturas europeas en busca de los mitos primigenios. Enredado en la pelambre de las mujeres salvajes del Siglo de Oro o analizando con lupa el *Leviatán* de Hobbes, encuentra al salvajismo como la temida condición intemporal del hombre sin Estado.

Bartra, eficaz en el arte del paralelo histórico, contrapone a Robinson con el Buen Salvaje. Defoe y Rousseau aparecen como las dos soluciones alternativas a la angustia de la sociedad postmodieval. Desplazado el teocentrismo, el hombre se descubre huérfano pero ansioso de una reedición, ya como huésped utilitario de la naturaleza (Defoe), o como antídoto ante la maldad del contrato social (Rousseau). Viajero por los museos y por las iconografías, Bartra no sólo hace ilustrar sus tratados, sino que compone, como dramaturgo, escenarios donde Hobbes, Rousseau o Mary Shelley pudieron sufrir, en un teatro de los arrabales londinenses o a través de las ensañaciones del paseante alpino, la impresión decisiva del Salvaje.

Me alegra suponer que Bartra ha sufrido una mutación jungueana. Para él, pareciera que primero existe la representación y luego la cosa. Por ser una refutación juguetona del materialismo histórico encuentro fascinante su hipótesis del injerto artificial. Acaso sea su



imagen de Frankenstein la lección más poderosa que deja *El salvaje artificial*. La función primordial del arquetipo no es, desde luego, un descubrimiento de Bartra; sí lo son las pistas para llegar al laboratorio del doctor Victor Frankenstein, en cuyo tálamo eléctrico nace esa creatura que es suma y signo del Salvaje artificial, demostración romántica y postmoderna de que el salvajismo es un icono cuyo movimiento perpetuo es una de las formas inmanentes de la mentalidad.

Las grandes batallas de la inteligencia mexicana del siglo XX han ocurrido en la demarcación de la frontera entre barbarie y civilización. Reyes y Vasconcelos, cada cual a su manera, soñaron con una Atlántida cósmica o grecolatina que nos librara, utopía en acto, de las barbaries del pasado prehistórico y del caótico futuro moderno. Jorge Cuesta dispuso la frontera entre el clasicismo europeo y la vulgarización americana del romanticismo. Los publicistas del indigenismo (ayer y hoy) se contentan con decretar 1521 como la fecha de partición entre la

Arcadia y la edad de las tinieblas; Revueltas creyó que la superación revolucionaria de la sociedad capitalista aboliría la barbarie (y la enajenación) para instaurar la civilización comunista. Octavio Paz, finalmente, propone una síntesis entre tradición y modernidad, asumiendo que barbarie y civilización conjugan una poética de la historia.

Al introducir al Salvaje artificial como variante frente al dilema secular entre barbarie y civilización, Bartra acaso modifique la esencia de la antinomia, enviándola a una sala de hibernación. En ella el Salvaje artificial espera el próximo milenio para hacer de las suyas. La bestia a la cual el doctor Roger Bartra insufla vida depredará por los caminos, gozando de la ternura de los ciegos y de las vejaciones de la plebe. Antes que sea demasiado tarde y la figura retórica se convierta en mito, discutamos al Salvaje artificial, nuestro padre y nuestro prójimo. ◀

FABIENNE BRADU

ALEJANDRO ROSSI ANTE LA CRÍTICA

De Adolfo Castañón, ed.

Monte Ávila, Caracas, 1997, 217 pp.

Hace poco, al leer un espléndido retrato del príncipe de Ligne por Jean-Paul Enthoven, pensé en Alejandro Rossi. Son más las coincidencias que emparentan a los dos escritores que las circunstancias y los años que los separan. Parecen hechos de la misma madera de una rara especie—injerto de dis-

tintas ramas, nacionalidades y culturas— pulida por la idea de civilización que encarnan. Ambos son “extranjeros en todas partes”, como si la carencia de un origen único los llevara a rehuir, casi naturalmente, las trazas surcadas por los convencionalismos de toda índole. En ellos, la extranjería logró cristalizar en una cualidad espiritual que los vuelve independientes, inapresables, imprevisibles, a la vez que depositarios de una memoria vulnerada por la decadencia. Se decía que la civilización había alcanzado en el príncipe de Ligne el punto ideal en el que nunca permanecen las naciones. No sería difícil hacer la misma observación ante algunas páginas de Alejandro Rossi. Por eso me gusta que Aurelio Asiain aventure que, como José Bianco, Adolfo Bioy Casares u Octavio Paz, Alejandro Rossi sea un buen lector de Casanova. El príncipe de Ligne solía cruzar toda Europa cuando el autor de *Histoire de ma vie* lo llamaba para que lo ayudase a corregir sus manuscritos. Las amistades vicarias pueden ser tan sólidas como las reales.

Casi todos los críticos reunidos por Adolfo Castañón intentan definir el “punto ideal” alcanzado por Alejandro Rossi en obra y en persona. Huelga decir que unos lo logran con mayor fortuna que otros, más laboriosos en su prosa o más deslumbrados por el personaje. Pero, de manera general, la crítica suscitada por Alejandro Rossi recoge el entusiasmo que Octavio Paz confiesa sentir a la hora de hablar sobre su amigo: “Sé que la prosa de Alejandro Rossi provoca en sus lectores ese movimiento del alma que nos impulsa a ir a esa región propia del espíritu en donde las cosas no son únicamente ideas, sino formas visibles, presencias.” Además del entusiasmo, se advierte que la inteligencia del autor contagia a los comentaristas: los azuca, los sacude y los

desafía. En algunos textos, la mayoría suscritos por los más jóvenes, se traicionan la voluntad y el esfuerzo por elevar el comentario a una altura digna de la prosa que lo despertó. Aurelio Asiain es el único que formula explícitamente lo que otros padecen en secreto a la hora de redactar sus entusiasmos: “Me pregunto, claro, mientras escribo esto que él leerá, en lo que le dirá a ese conocido nuestro al que se encontrará en un pasillo y al que detendrá un momento, tomándolo del brazo, la cabeza ladeada para subrayar el aparte y los ojos mirando por encima de las gafas. Un comentario como un alfiler, seguramente”. Por esta razón, el libro tal vez debiera titularse, más adecuadamente: “La crítica ante Alejandro Rossi”.

La inteligencia de Alejandro Rossi influye en sus críticos como un arma de doble filo: el aguijón que pica y que paraliza. Es difícil, por supuesto, hablar de la perfección, el “punto ideal”, que se percibe en un escritor con las palabras torpes y aproximativas de un amanuense. “Me temo que escribir sobre Alejandro Rossi es resignarse al plagio o a la torpe repetición, a la paráfrasis de unos textos que son prueba de un tono, un estilo y una imaginación únicos”, escribe Victoria Camps, haciendo eco a Carlos Pereda que arriesga: “*Sueños de Occam* se nos resbala todavía más: de pronto uno cree que entendió, y quizá no entendimos nada.” Ciertos críticos no rehuyen el desafío con otros autores. Pero, cuando se trata de comentar a Alejandro Rossi, se antoja que la conciencia de la disparidad, el temor a no estar a la altura, el miedo a la eventual descalificación, se vuelven más conscientes aún. Como si se tratara de un eco degenerado, la crítica parodia a su inspirador, incluyendo en sus reflexiones el punto de vista irónico que las relativiza.

El volumen ofrece un panorama

ma crítico diverso, en el que el blanco sería la obra de Alejandro Rossi y las flechas se dispararían desde múltiples ángulos. El principal jaloneo se da entre filósofos y literatos. Cada gremio se precia de atraer la presa hacia sus cotos. El pasado filosófico se aduce como una probable causa del singular estilo literario y la vocación de escritor se esgrime como la prueba fehaciente de la incomodidad generada por los límites del pensamiento analítico. Al confrontar las dos vertientes, antes que una oposición, resalta un territorio común en el que cada quien encuentra lo que busca. Sin embargo, los críticos literarios son los que más se asombran o se desconciertan al toparse con "ideas" en la obra de creación. En cambio, filósofos como Luis Villoro o Adolfo Sánchez Vázquez ven con mayor naturalidad la presencia de las ideas en la literatura de su antiguo colega. Para ellos, Alejandro Rossi no ha renunciado a la filosofía, sino, simplemente, a cierta concepción de la disciplina y, en alguna medida, seguiría ejerciéndola a través de la literatura. No estoy muy segura de que su apreciación sea desinteresada, porque entonces significaría que la creación estuviera desprovista de ideas, lo cual no sucede sino en la mala literatura. Tal vez habría que leer, entre líneas, un inconfeso dejo de melancolía por haber perdido a un pensador original y una voluntad de autoconsuelo al recuperarlo a través de la literatura.

Se echa de menos una discusión o un diálogo de tú a tú con los libros de Alejandro Rossi, que rompería con la unanimidad del tono festivo. Se antoja que su obra es un disparador de un solo sentido: da pie a buenas interpretaciones, a reflexiones de altura, a algunas páginas de excelente prosa, pero, curiosamente, es poco lo que la obra recibe a cambio. Se me objetará que con eso es más

que suficiente, que ésta es la recompensa anhelada por cualquier escritor. Sin embargo, no deja de sobrecoger la soledad en la que los críticos suelen encumbrar a un creador admirado. Alejandro Rossi es un escritor de culto para escritores, como lo atestigua Eugenio Montejo en esta evocación: "En Buenos Aires, una tarde a finales de la década de los setenta, José Bianco me hablaba elogiosamente de la obra de Alejandro Rossi. El afable Pepe Bianco, el reconocido Palinuro de la revista *Sur*, no solía prodigarse en opiniones acerca de obras contemporáneas; era poco frecuente oírle espontáneos comentarios sobre autores de nuestros días. Ante un elogio suyo convenía aguzar las orejas". Cabe recalcar el hecho para así entender el celo que cerca a Alejandro Rossi. El círculo de sus devotos se extiende a varios países del Nuevo y del Viejo Continente, como lo demuestra el abanico de nacionalidades que se despliega en el volumen. Cada devoto defiende al objeto de su culto como si se tratara de un bastión amenazado por fuerzas, a un tiempo, enemigas y excesivamente amigables. Un crítico de genuinas pasiones teme por igual que se desconozca a su escritor favorito y que se le conozca demasiado. Más que ningún otro, Alejandro Rossi parece ser la presa de este curioso dilema, que le depara comentarios agudos pero también recelosos. Los retratistas del libro quizá sean los que más contribuyen al extraño fenómeno.

Se descubren, o se redescubren, seguramente los mejores retratos que se hayan hecho de Alejandro Rossi. Ofrecen una buena semblanza del personaje; el temple es, a menudo, exacto y bien temperado. Pero, en un momento dado, siempre se traiciona la secreta ilusión de haber mantenido una amistad excepcional con el escritor. De la misma manera que

filósofos y literatos se lo jalonean hacia sus terrenos, los amigos de Alejandro Rossi se disputan el privilegio de algunos momentos de cercanía espiritual y afectiva. Todos quisieran ser los interlocutores que Alejandro Rossi se inventa como Borges inventaba a sus precursores. Tal vez éste sea el precio a pagar por la gloria de hacer pensar a sus semejantes. <

DAVID MEDINA PORTILLO

EL ADIÓS

De Enrique Molina

Emecé, Buenos Aires, 1997.

Leer un libro póstumo algo tiene de ceremonia incómoda. Uno busca, con mayor o menor conciencia, hasta qué punto dicho volumen redondea un periplo poético y no sólo concluye de manera palpable, digamos, un ciclo vital. En muchos sentidos, este tipo de obras serán siempre una suerte de *work in progress*, borradores en tanto que su autor no determinó cabalmente su aparición en forma de libro. Más aún si, como en el caso de *El adiós* de Enrique Molina, el trabajo de selección y edición —esa tarea que uno supone minuciosa y da por tácita a la creación poética— estuvieron a cargo de un segundo. Y es posible que, según se piensa, el autor no siempre sea su mejor lector y, en este sentido, la intervención del otro equilibre la balanza; sin embargo, en materia de títulos póstumos también es verdad que a veces se sobrestima un texto por motivos externos a su pertinencia poética real.

Óscar Lavapeur, un viejo amigo de Enrique Molina, como él mismo nos cuenta en la breve nota de presentación, fue el encargado de dar forma final a *El adiós*, volumen que, impecablemente, nos ofrece una serie de 34 poemas de entre los inéditos que nos legó el inolvidable autor de "Alta marea". Y si no fuera porque se hace mención expresa de este trabajo de edición, uno supondría que Enrique Molina mismo contó aún con el tiempo necesario para concluir su último libro. Como lector, atribuyo esta apariencia al hecho de que Molina escribió un solo y deslumbrante poema, el que nos fue entregando al compás de sus bellos títulos: *Las cosas y el delirio*, *Pasiones terrestres*, *Costumbres errantes o la redondez de la tierra*, *Amantes antípodas* y *Las bellas furias*, por ejemplo. Junto a ellos *El adiós* posee idéntica fortuna en intención y realización, la misma voluntad colmada de escribir habitado por el "demonio de la diversidad", no de la cantidad enumerativa o descriptiva normal en otros de nuestros poetas del trópico.

El único contraste sensible con respecto a sus anteriores libros es una fuerte divergencia de tono. En efecto, no hace falta repetir los pormenores del horizonte sobre el cual se despliega la poesía de Enrique Molina, un paisaje sobre cuya línea se perfilará siempre el deseo como una dimensión absoluta, una totalidad mítica en donde la energía de la materia es celebrada por la "fastuosidad de estar vivo". Molina ya ha quedado en nuestra memoria como el poeta del trópico, la pasión erótica y la intemperie. El que sucesivamente nos habló de lo natural como un ámbito de la fascinación y la violencia; de la mujer en cuanto otra forma de experimentar ese mundo, pero también como una experiencia del mundo que rebasa lo natural e ingresa en la atracción mítica, en

un erotismo exuberante tocado por una impaciente sacralidad panteísta; de la errancia, en fin, de quien se entrega a los espacios abiertos en un desplazamiento incandescente, en un viaje en donde el cuerpo se transfigura en el cuerpo del universo y el instante, a su vez, participa de un tiempo mítico y circular, de presencias vivas y no de huellas efímeras en una sucesión temporal indistinta. Todo ello, claro, está más o menos consignado en *El adiós*:

Espectáculo hipnótico como todo ritual del sexo,
dos olas que confluyen y a su vez se dividen,
cuerpos de polen, de arcilla, de humedad y sequía,
extensión de manigua iluminada por la luna,
textura de juncales entretejidos y las sinfonías del tacto, lo áspero y lo tierno,
lo pulido por las caricias, lo seductor y lo salvaje,
textura de cabellera que se irisa, reverbero de ondulantes extensiones carnales,
todo cuanto se insinúa y arde y se entrelaza invocado por esos cuerpos en la corriente.

Sin embargo, lo que para mí resulta inesperado es el tono de recta nostalgia que, con acierto, nos señala Óscar Lavapeur. En lo personal, confieso que ese aspecto no me fue indiferente cuando, en las páginas de esta revista, leí el "Adiós" que ahora intitula a estos 34 poemas. Había en él un declarado acento que confirmé no sólo en cada verso sino, también, en estas líneas: "Este es un libro de despedida — me lo dijo muchas veces mientras lo escribía—; de una despedida que no quería, pero que sabía inevitable. Tiene un tono recoleto, de música de cámara, despojado de la suntuosidad de su lírica. Es un adiós en el que reverberan, crepuscularmente, los con-

tracantos de cuanto adoró en este mundo".

Aunque no comparto del todo esta observación sobre lo "recolecto" del asunto —tal vez porque, en mi memoria, el adjetivo ofende y expira frente al universo léxico y la temperatura poética de Molina—, es verdad que el moroso relámpago, la deslumbrante densidad se ha aquietado en favor de una voz acaso más nítida y precisa. No obstante, es seguro que esa diferencia con respecto a sus anteriores libros no es una claudicación sino, por el contrario, una afirmación de los mismos poderes poéticos expresados por otros medios y formas. En este sentido *El adiós* contiene, para mí, un de los mejores poemas de Enrique Molina que, por cuestiones de espacio, no puedo citar con plenitud. En él, para decirlo de modo pedestre, hay nostalgia por el mundo que se deja; sin embargo ese mundo, precisamente, ¿no parece también recién descubierto y nombrado?:

En lo más alto del promontorio se instala mi madre con dos largas agujas de tejer y el gordo ovillo de lana que yo le ayudé a formar, sin atender sus quejas: "¿Dónde estabas, criatura del barranco, conjurada con las hormigas que acarrear basura...?"

Nada tenía junto al mar sino dones inciertos, cuando corría por la orilla en busca de caracoles.

También de noche cruzaba por el monte de naranjos, con un farol saludado por el búho.

Todo desapareció después, muy lentamente, hasta transformarme en un ser demasiado vulnerable, que escribía textos celebratorios, en los cuales los caballos cantaban y las casas flotaban en el aire. <