

LIBROS

BIOGRAFÍA DEL PODER

DE ENRIQUE KRAUZE

POR ALAN KNIGHT

• Fondo de Cultura Económica, México, 1987. 8 volúmenes.

LA HISTORIA, SEGÚN un viejo lugar común, es un traje sin costuras. Pero si eso es cierto respecto de la historia en su sentido primario (lo que sucedió en el pasado), está lejos de ser verdad respecto de la historia en un sentido segundo (lo que escribimos sobre lo que sucedió en el pasado). Por el contrario, la disciplina histórica es hoy más fragmentaria, especializada, parcelada que nunca. Puede hacer gala de tantas variedades como las sopas en lata: social, económica, cuantitativa, narrativa, estructural, local, micro-, psico-, oral, femenina... y muchas otras. Así, aunque el reino de Clío no ha estado nunca más densamente habitado (¿señal acaso de su vitalidad y prosperidad?), el hormigero de sus habitantes nunca se ha parecido tanto al de Babel, con sus sectas que hablan cada una su propia lengua y no comprenden las de las otras. La jerga especializada, ya sea técnica o teórica, cuya única justificación es que facilita la comunicación precisa, sirve demasiado a menudo para ahogar la comunicación, para dividir y demarcar.

Dentro de esta zona ya de por sí balkanizada, hay una frontera básica —la cortina de hierro de Clío— que divide la región en dos: me refiero a la división entre historia "académica" e historia "popular". (Es posible que esta división, como las distinciones convencionales de la Guerra Fría, sea más tajante en Estados Unidos y en Europa que en Latinoamérica; pero la generalización tiene sin embargo alguna validez.) Por un lado tenemos la plétera de estudios especializados que vierten

los medios académicos: los artículos estudiosos de los doctores y los tomos "eruditos" —poco leídos fuera del círculo de los "expertos"—, a menudo escandalosamente caros (alguno podrá discernir aquí una conciencia culpable), destinados, pues, únicamente a los anaqueles de las bibliotecas universitarias, a los profesores ricos y a algunos reseñadores escogidos. Por otro lado tenemos las obras de historia "popular", generalmente desdeñadas por la gente académica por su "poca sustancia", que llevan más fotografías que notas a pie de página, que tienden acaso al sensacionalismo y que son seguramente incapaces de hacer avanzar "nuestro" conocimiento (o sea el de la gente académica) de la "historia" (en el primer sentido). Unos pocos historiadores que unen al buen juicio una suerte poco común están a horcajadas entre estos dos terrenos (Emmanuel Le Roy Ladurie sería el ejemplo clásico), pero son bichos raros y corren el riesgo de disgustar a sus colegas más convencionales. Lejos están los días en que, según Edward Gibbon, la historia era "el tipo más popular de escritura, puesto que puede adaptarse a las capacidades más altas o más bajas", y en que, a consecuencia de ello, su *Decadencia y caída* (vol. 1, recientemente publicado) podía encontrarse "en todas las mesas y en casi todos los tocadores" del país.

Pero la historia "popular" —es decir vendible, accesible— ¿es efectivamente digna de desprecio? ¿Es impermeable la cortina de Clío? Y si ha de escribirse y leerse una historia "popular" (como es sin duda el caso), ¿no es

preferible que la escriban historiadores calificados? Enrique Krauze, con sus ocho *Biografías del poder*, nos ofrece el excelente e inusitado ejemplo de un historiador calificado —bien conocido y respetado por su *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana* y por su contribución a la inapreciable *Historia de la Revolución Mexicana* del Colegio de México que, combinando una ágil erudición con cierta audaz y acrobática despreocupación, se las ha arreglado para ponerse a horcajadas sobre esa frontera, plantando el pie a la vez en el terreno del historiador profesional y en el del popular.

¿Funciona la cosa? ¿Hay que aplaudirla o hay que escarnecerla? ¿O nos haremos eco de la reacción del doctor Samuel Johnson ante "una mujer que predica" (a la que compara con un perro que camina sobre las patas traseras): "no lo hace bien, pero sorprende que lo haga en todo caso"? La naturaleza de la obra supone un doble criterio. Por un lado, el autor trata de llegar a un vasto público; su éxito puede medirse a grandes rasgos en cifras de ventas, de manera más apropiada y precisa en términos de su repercusión en el espíritu del público mexicano —que toma más en serio su historia, me parece, que el amnésico público anglosajón. No corresponde a un inglés radicado en Texas tratar de valorar esa repercusión. Lo que podemos decir es que el refinamiento y la seriedad del enfoque de Krauze van mucho más allá que en la mayoría de las historias netamente "populares" (es decir vendibles) que tratan del México revolucionario. El

autor no le da por su lado a su público lector, potencialmente masivo. Es cierto que hay cantidad de ilustraciones —una excelente selección, bien escogida y bien reproducida— y que no hay notas a pie de página (lo cual es una desilusión para el profesional, y no me refiero sólo al pedante profesional; volveré sobre eso). Pero abundan también aquí los matices históricos, así como las interpretaciones nuevas y una conciencia alerta de la investigación histórica reciente. El sensacionalismo llamativo, fácil trampa del historiador popular de la Revolución, está claramente ausente; hay un grano de eso —como era de esperarse— en torno a la “superestrella” Pancho Villa; pero fuera de eso el aire es limpio, la tentación queda evitada. El estilo también es vivaz, sin concesiones y epigramático (sólo ocasionalmente, de una manera que hace pensar en A.J.P. Taylor, el amor del epigrama —de una buena frase o de una paradoja seductora— parece triunfar sobre el pedestre buen sentido; pero puesto que los epigramas son buenos, podemos perdonárselo). El más importante de los rasgos estilísticos que podrían repugnar a los lectores “no profesionales” es la tendencia a apoyarse masivamente en las citas, a veces citas *in extenso* (especialmente visibles en el volumen final, el más grueso, sobre Cárdenas). En todo caso, si la obra encuentra —o ha encontrado ya— un vasto público, tanto mejor, puesto que esos lectores recibirán una clase de historia que, por muy vistosamente que esté empacada, es real, bien investigada y seria.

¿Qué diremos del juicio del profesional —el “juicio de sus iguales”, que, según J.H. Hexter, es el veredicto según el cual deben vivir o morir los historiadores académicos? La biografía, por muy bien adaptada que esté a la historia popular, está hoy pasada de moda en los medios académicos. Los días en que Carlyle proclamaba que la historia no es más que las biografías de los grandes hombres han quedado también bastante atrás, y los héroes de la historiografía del siglo XIX, tema de voluminosos libros laudatorios, se han retirado ante un ejército de clases subordinadas, estructuras sociales, mentalidades, modos de producción y modelos económicos. Pero —salvo a los ojos de unos cuantos dogmáticos— la retirada no significa derrota y aniquilamiento. La biografía puede no ser ya

preeminente como forma histórica, pero sigue representando un papel historiográfico esencial. De hecho, ese papel ha quedado revigorizado con la introducción de la psicohistoria; y dentro del campo específico de la historia moderna de México, tal papel queda permanentemente garantizado por el personalismo y el presidencialismo, que han sido rasgos tan significativos de la política mexicana. De ahí que las biografías —el Zapata de Womack, *La semilla en el surco* de Falcón— puedan seguir siendo contribuciones fundamentales a nuestra comprensión de la Revolución.

Por esta razón, Krauze, como biógrafo de hasta ahora ocho figuras históricas fundamentales —Díaz, Madero, Carranza, Villa, Zapata, Obregón, Calles y Cárdenas—, no necesita justificarse por su audaz tentativa, sobre todo porque trata su tema o bien de una manera genuinamente original, con nuevos puntos de vista y nuevos argumentos (por ejemplo Madero), o bien de una manera inteligentemente sintética, que incorpora con éxito los estudios recientes (por ejemplo Zapata). Además, Krauze es bien consciente de los peligros profesionales del biógrafo y los evita en general. Mantiene a sus personajes en perspectiva y no los eleva al nivel de demiurgos; tiene sentido del contexto (sobre todo el contexto de los años 1920), y reconoce así tanto las restricciones como las oportunidades con que sus personajes se enfrentaron, tanto los límites como la extensión de su poder. Se subraya el parroquialismo de Zapata (de hecho se lo exagera, en términos ideológicos si no prácticos: apegado a una visión excesivamente “india” del zapatismo, Krauze no dice nada de los fuertes antecedentes, símbolos y mitos liberal-patrióticos del movimiento; le niega así a Zapata un sentido de la nacionalidad —hasta que el intervencionismo norteamericano, sugiere, provocó tardíamente una súbita transformación). Con más originalidad, se describe (acertadamente) el maximato como un gigante político con pies de barro; y el anticlericalismo de los años 1920, aunque se lo mira refractado a través del prisma de la retorcida personalidad del propio Calles (excelente análisis éste, que debería alentar ulteriores investigaciones psicohistóricas), no se reduce a la mera expresión de la megalomanía de Calles.

Curiosamente, esta preocupación por

el contexto y las construcciones se reduce marcadamente cuando llegamos a los años 1930. Cárdenas, paternalista bien intencionado pero testarudo para Krauze, no admite oposición ni crítica; encarna al Estado, de tal manera que los dos son sinónimos (“Cárdenas —es decir el Estado”, escribe). Sin embargo Cárdenas, según las citas de Cosío Villegas que da el mismo Krauze, estuvo muchas veces mal asistido (“el equipo de gobierno de Cárdenas es el peor que ha tenido cualquier presidente revolucionario”); al intentar sus reformas radicales, tuvo que depender de dirigentes políticos indiferentes, desleales o simplemente oportunistas, que practicaban el viejo precepto virreinal: obedezco pero no cumpro. Tanto como el maximato, la coalición-régimen-proyecto cardenista fue una empresa inestable, efímera, contradictoria, no una entusiasta y audaz fe corporativista. Como resultado de ello, Cárdenas llegó a conocer en vida la derrota y el desmantelamiento de gran parte de su obra (la sección de esta biografía posterior a 1940 es en muchos aspectos más interesante y original que el análisis usual que se consagra a la presidencia misma de Cárdenas. Mientras algunos presidentes-caudillos murieron súbitamente —Madero, Zapata, Villa, Obregón— y otros sobrevivieron en breves (Díaz) o no tan breves (Calles) exilios nostálgicos, bien descritos ambos en estas páginas, sólo Cárdenas permaneció, conservando el acceso al poder, confrontando el duro dilema del revolucionario “institucional” que, no obstante su creciente desencanto, no pudo decidirse a desafiar las bases del sistema).

Aunque Krauze evita visiblemente inflar sus *dramatis personae* —si algún inflamamiento hay aquí es en dos de los personajes secundarios, Felipe Ángeles y José Vasconcelos—, no puede ocultar el contraste en los grados de empatía. Se siente más a gusto —o en todo caso parece más a gusto— cuando trata de los responsables gubernamentales que de los caudillos populares, concretamente Villa y Zapata. Es cierto que estos últimos son temas intratables para el biógrafo serio. Villa sigue siendo —por lo menos en espera de la inminente publicación de la obra de Friedrich Katz— una figura enigmática. El análisis de Krauze, que gira en torno a la nítida y adecuada antítesis de *el ángel y el fierro*, de civilización y barbarie,

capta bastante bien a Villa como individuo; pero la base social del villismo —sin la cual Villa no habría pasado de ser un anónimo bandido norteco— se pasa por alto (en otro lugar, el orozquismo —“una revuelta sin más programa que el resentimiento de aquél [Orozco] y sin más apoyo que el del terrateniente Terrazas”— resulta también malinterpretado). La desafortunada insistencia en la “superestrella” refuerza la imagen de un héroe de celuloide, divorciado de las realidades revolucionarias. Y además —ruego que se encuentra en varias de estas biografías— las batallas de la Revolución se tratan de manera sorprendentemente breve. Villa alcanzó la preeminencia —y la perdió pronto— en el campo de batalla. Pero Torreón, la batalla clave de 1914, no merece más de dos líneas. El holocausto de Zacatecas —que arroja una sombra sobre la fama de benignidad de Felipe Ángeles— se deja de lado. Figura, como es debido, la batalla de Celaya, pero esa batalla sola no determinó la derrota de Villa ni la victoria de Obregón (el análisis militar parecería inclinarse hacia León/Trinidad como el encuentro clave). Así, las batallas de la Revolución —ejemplos clásicos de capacidades, fuerzas y fallas individuales— reciben menos atención que la que podría esperarse de un biógrafo. Si el almirante británico Jellicoe fue “el único hombre que pudo perder la Primera Guerra Mundial en una sola tarde”, lo mismo podría decirse a grandes rasgos de Villa: tal vez en 1914, sin duda en 1915; fue en cuanto caudillo militar, no en cuanto reformador social, como Villa hizo su contribución decisiva a la Revolución. Pero la historia militar se estima hoy aún menos que la biografía...

Zapata dio pocas batallas formales; su fuerza provenía de su persistente identificación con los surianos y su causa agraria. Aunque esa estrecha identificación tiende a oscurecer al hombre Zapata —más que cualquier otro caudillo, es la encarnación del movimiento que encabezó—, la biografía de Krauze, subrayando esa identificación, es convincente y satisfactoria. No supera los estudios clásicos de Sotelo Inclán, Womack y Warman; pero los mezcla y destila de manera hábil y fiel, notablemente al situar la lucha de Zapata dentro de su contexto histórico regional (cosa que Krauze apenas hace con Villa). Tengo una sola discrepancia

con el Zapata de Krauze. Hay, para mi gusto, demasiada insistencia en el carácter indio y en la inspiración mística telúrica del zapatismo. Es en parte cuestión de detalles (tales como la significación de los hablantes nahuas entre los zapatistas, incluyendo al propio Zapata, punto sobre el que hay opiniones diversas). Pero es más aún cuestión de interpretación general. ¿Fue la “indianidad” de Zapata un lazo consciente, o un sambenito que le colgaron los terratenientes y las gentes de las ciudades, ansiosos de barrer sus temores de una guerra de castas? ¿Cómo reconciliar el linaje liberal —patriótico del zapatismo, así como su profunda preocupación por las realidades materiales concretas —cosas que merecen subrayarse fuertemente— con el indianismo antinacional, atávico y místico que se evoca en algunos pasajes: “su visión no es activa y voluntarista, como las de todas las religiones marcadas por el padre, sino pasiva y animista, marcada por la madre”? (Se pregunta uno qué hubiera hecho el propio Zapata —bravo, macho, bigotudo, mujeriego y despreciador de los afeminados como Palafox— con esa imagen!) Ni siquiera queda realizada esa imagen por su atribución global y arrasadora: “la tierra... es para los zapatistas, como para todos los campesinos en las culturas tradicionales, ‘la madre que nos mantiene y cuida’ (San Francisco)”. “Campesinos”, “culturas tradicionales”: son éstas grandes etiquetas que piden más esclarecimiento, discriminación y refinamiento. Por sí solas pueden mistificar más que iluminar.

El tratamiento que da Krauze a sus seis presidentes es más seguro y más sano. Aunque no se propone el iconocástico desbancamiento de un Lytton Strachey (que tal vez está igualmente justificado), va bastante más lejos que la mayoría de los biógrafos presidenciales en la revelación del hombre detrás del aura presidencial. Uno de los grandes atractivos de estos libros es por consiguiente que humanizan las figuras históricas que en otros lugares tachonan a menudo el paisaje revolucionario como inhumanos colosales, representaciones antropomórficas de las clases, las fracciones de clases o las instituciones (Madero = la burguesía nacional, Obregón = la pequeña burguesía, Calles = el Estado, y así sucesivamente). Krauze consigue esto uniendo una crítica hecha con simpatía y un

acervo de datos empíricos (dado tal acervo, es notable que los errores de hecho sean raros; Tlahualilo sin embargo no era francés y Belisario no murió ciego y en desgracia, aunque Marmontel pretenda tal cosa y aunque Carranza, enfentado a su propio eclipse, encontrase sin duda patético el paralelismo). Los libros están sembrados de imágenes, vislumbres y contrastes impresionantes. Vemos a Calles entregado al golf y al póker, mientras Cárdenas, puritano y pulcro en su modo de vivir, prefería el ajedrez, la equitación o la natación en las albercas glaciales del Nevado de Toluca (aunque Cárdenas dio también muestras de cierta “anarquía amorosa”: aquí tal vez un poco más de Lytton Strachey hubiera venido al pelo; y lo mismo en el caso de Carranza, cuyos pecadillos quedan en la sombra). Se nos gratifica con el impresionante repertorio de chistes de Obregón, que ilustran el vivaz ingenio y la memoria fenomenal con que desconcertaba lo mismo a conocidos casuales que a oponentes militares; nos enteramos de que estas características, entre otras, las compartía con Porfirio Díaz (los paralelismos entre Obregón y Díaz son políticos tanto como puramente personales; son buenos ejemplos de los vislumbres que puede aportar esta clase de biografía discursiva). Del mismo modo, observamos la pronunciada decadencia física de hombres devastados por las cargas del poder y por las heridas literales de la Revolución: Villa, en su breve retiro, olvidada la abstinencia de sus viejos días de bandido, tragando anís, tal vez para matar el dolor de su pierna renca; Obregón, mutilado, obeso, abortó en sí mismo, de pronto envejecido, parroquiano de las clínicas norteamericanas; Calles, sufriendo físicamente (otra pierna lisiada a resultados del sitio de Naco), sufriendo psicológicamente todavía por el marbete de bastardo, afligido por congojas familiares, buscando finalmente el solaz del Niño Fidencio e incluso de espíritus difuntos. No es malo que a los historiadores que se las han con Bucareli o con la cristiada se les recuerden los tormentos interiores, físicos y psicológicos, de esos protagonistas históricos.

Ni tampoco que se le delate sobre lo contingente: lo accidental, “lo que pudo haber sido y no fue”. Krauze ofrece una fascinante trama que sugiere que la muerte de Carranza fue un suicidio,



un final congruente con la carrera estoica y fatalista del Varón de Cuatro Ciénagas (también especula más tarde sobre lo que pudo haber sucedido si el río Espinal desbordado no hubiera impedido al joven coronel Cárdenas alcanzar al fugitivo Carranza antes de que lo hicieran las fuerzas de Rodolfo Herrero...). La trama del suicidio ofrece una conclusión apropiada a una excelente biografía ("la más completa de la revolución") que colma una laguna tanto para el historiador profesional como para el público lector. Carranza no ha sido bien servido por los historiadores, y menos que todos por sus biógrafos; a menudo vacuamente elogiado, o descartado con indiferencia ("mediocridad burguesa encarnada, políticamente obsoleto", en palabras de los historiadores norteamericanos), el Jefe Máximo nos es presentado aquí de cuerpo entero, ni como héroe intachable ni como deleznable pedante, sino más bien como el puente entre el siglo XIX y el XX, como un presidente que trató de "repetir a Juárez, imperar como Porfirio y esquivar los errores de Madero", y que "en cierta medida lo consiguió". Krauze se desvía acaso un

poco hacia el lado de la caridad (pasa rápidamente sobre las prevaricaciones de Carranza frente al golpe de Huerta), pero, situando claramente una vez más a su personaje dentro de su contexto regional e histórico, muestra cómo un político provinciano de mediana edad llegó a desempeñar un papel central en la Revolución, y otro no menos importante en las relaciones internacionales del movimiento revolucionario.

Si el volumen sobre Carranza es acaso el mejor, el que se dedica a Madero es el más original y provocador. Madero, que tuvo el buen sentido de morir como mártir de la reacción antes que de la revolución fratricida, ha corrido mejor suerte con sus biógrafos (Ross, Valadés) que Carranza. Y, al discutir la política maderista, Krauze no añade mucho a los estudios existentes. De hecho deja de lado bastantes cosas, en especial el supuesto lado feo del maderismo: cortesías y subsidios a la prensa, manipulación electoral, la "imposición" de Pino Suárez, las pretendidas actividades de "la porra". Tal vez todo esto eran bulos de una oposición conservadora vocinglera e hipócrita. Pero merece ser mencionado, y es cosa que

tiende a matizar de una santa ingenuidad la imagen de un régimen. Es en sus comentarios sobre la personalidad de Madero donde Krauze se muestra más original y el libro resulta más polémico. El espiritismo de Madero es bien conocido; pero en la mayoría de las descripciones aparece como un añadido a su política secular. Aquí se convierte en una fuerza conductora, que cobra vida a consecuencia de la muerte de un hermano y posteriormente baña toda la vida de Madero, moldeando su carrera, dando forma a sus decisiones clave. Ni maestro ni profeta, Madero se convierte en "un predicador, un médium de espiritualidad política que encarna y lleva un mensaje de cambio a todos los lugares a través de la palabra". Las conversaciones astrales con el difunto Raúl quedan pronto ampliadas en diálogos con Juárez; el predicador se retira simbólicamente durante cuarenta días y cuarenta noches; el año 1907 lo encuentra en un estado de tensión mística (posiblemente intensificada por la abstinencia sexual). Un sentimiento de la providencia —del karma— lo lleva a enfrentarse a Díaz; en el exilio, en 1910, memofiza las páginas, no de la prensa o de las *Vidas* de Plutarco (lectura favorita de Carranza), sino del *Baghavad Gita*. Y dos años más tarde, destituido, detenido y a punto de ser asesinado, se dice que Madero se aferra al mismo volumen. "¿Qué pensaría en sus últimos momentos? ¿Hallaría consuelo en la mística del desprendimiento que Krishna predicaba a Arjuna?"

Si Krauze tiene razón al insistir en el espiritismo, la mayoría de las valoraciones históricas han sido marcadamente deficientes y descuidadas en cuanto a la principal inspiración del Apóstol. La tesis es presentada de manera convincente; por desgracia, gran parte de las pruebas decisivas provienen de una fuente original y privada —hasta ahora, que yo sepa—, desconocida e inutilizada (aquí, como en otros lugares, la falta de notas claras —por justificable que sea en nombre de la brevedad y del atractivo popular— se convierte en un grave rompecabezas para el "profesional" que deseara salir a la caza de citas). Convencidos o escépticos, los futuros historiadores tendrán pues que contar con la tesis espiritista —la más original dentro de las ocho biografías— y someterla a un examen riguroso. Si queda en pie —cosa

posible—, representará una contribución fundamental a nuestra comprensión del gran pionero y mártir de la Revolución.

Pero la tesis espiritista no es sino el ejemplo más extremo y llamativo de un modo de explicación que corre a lo largo de la mayoría de estos libros. En realidad, si tomamos distancia y los valoramos no como casos discretos, sino como un impresionante corpus acumulativo de interpretación histórica, entonces ese modo —el modo místico— constituye uno de los dos temas recurrentes que sobresalen y que podrían bautizarse la interpretación krauziana de la Revolución, o por lo menos de los principales protagonistas de la Revolución. En primer lugar, aunque Krauze concede la debida atención a los orígenes sociales y regionales de sus biografados, le preocupan más su carácter y sus motivaciones. En esto, la forma de psicohistoria que ha escogido es *sui generis*; no suscribe ninguna escuela identificable, y no obliga a sus personajes, como algunos Procustos freudianos, a tumbarse en algún inadecuado *couch* psicoanalítico para todo uso. Esto le da libertad de interpretación al autor y le ofrece la oportunidad de asentar temas centrales sobre los cuales construir la historia de la vida de sus personajes. Villa, desgarrado entre el ángel y el hierro, se “hipnotiza” con Obregón. El propio Obregón se ve arrastrado por cierta fascinación interior ante la muerte (ésta me pareció la hipótesis psicológica menos convincente). Calles lleva el estigma de la bastardía y trata de poner orden en un mundo distorsionado (mucho más convincente). Cárdenas, haciendo prematuramente el papel de padre para sus hermanos sin padre, se convierte en el patriarca de buena conciencia de la Revolución (tal vez). Díaz —pintado, de una manera que recuerda a Justo Sierra, como el emblemático mestizo de la transición— es también producto de una Oaxaca teocrática (*sic*) y de un padre místico; estos rasgos heredados los lleva consigo a través de su larga presidencia hasta su final exilio de visitador de iglesias en París. “Su misticismo del mando, de clara raíz indígena, no tenía punto de contacto con la caridad cristiana o los ideales socialistas”. Una vez más —como en el caso de Zapata— tenemos la insistencia en la “indianidad” como categoría explicativa; una vez más —como en la mayoría

de los personajes de Krauze— tenemos el recurso a los motivos interiores, de origen místico e irracional. El mismo Calles, al que suele mirarse como el supremo sacerdote del racionalismo, acaba asistiendo —junto con una camarilla de compañeros revolucionarios (Morones, otro veterano comecuras; Almazán, y hasta Miguel Alemán)— a sesiones donde el viejo jefe máximo recibe tranquilizadores mensajes astrales (“el general Plutarco Elías Calles fue y sigue siendo un patriota...”) y logra incluso hablar con Rubén Darío. Tampoco se detiene allí. Una vez vencidas sus resistencias, Calles comulga con las sombras de Carranza y Obregón e informa a su hijo que ni siquiera los veinticinco años pasados en el mundo de los espíritus han suavizado los viejos rencores políticos del Primer Jefe. Pero es que, como dijo Madero, Carranza fue siempre “un viejo pachorrudo... vengativo [y] rencoroso”.

Tenemos pues una serie de perfiles en los que la psiquis del personaje —una psiquis interpretada con muy poco o ningún método psicoanalítico— es adivinada y delineada; y en los que se subrayan las motivaciones latentes e irracionales. A veces —como en el caso de Calles— el efecto es impresionante y en general convincente. A veces —por ejemplo cuando la búsqueda por Obregón de la riqueza y la buena posición se conecta con un extraño deseo de muerte— puede parecer retorcido. Invariablemente, el enfoque provoca la reflexión, pues da una profundidad psíquica a unos personajes que han sido muchas veces bidimensionales: *personae* poco o nada privadas, públicas de cabo a rabo. Pero esas *personae*, ¿las ha captado Krauze debidamente? Queda por verse. La psicohistoria de la Revolución está todavía en pañales. Es un viejo lugar común, y sin embargo verdadero, que el autor mereció aplauso por abrir esas cuestiones, por rescatar sus temas de una gris bidimensionalidad y por ofrecer algunas hipótesis provocativas que suscitarán sin duda nuevas biografías innovadoras.

Adivinar la psiquis de los sujetos históricos es por supuesto cosa notablemente subjetiva y, por consiguiente, susceptible de interminables debates y resistente a las pruebas empíricas sólidas. ¿Cómo fundar por ejemplo la “falsificación” —en términos adecuadamente científicos, popperianos— de la tesis del *thánatos* aplicada a Obregón?

Pero el segundo tema recurrente en las biografías de Krauze es más concreto. Podría resumirse como un alegato discreto, no impositivo pero persistente en favor de una democracia sin adjetivos. O, en términos más negativos, podría presentarse como una crítica controlada pero coherente de la Revolución, por lo menos en sus fases institucionales (obregonista, callista y cardenista). Lo primero que nos alerta hacia esa crítica es la manera suave en que Krauze trata a Porfirio Díaz. El Porfirio de Krauze no se presenta —afortunadamente— como el benigno patriarca neo-Hasburgo del reciente *opus magnum* de F. X. Guerra. Pero está más cerca de esa imagen que de la de una negra reacción evocada en gran parte de la historia “ortodoxa” y “revolucionaria”. Díaz bebe de una sabiduría innata recibida de sus antepasados “teocráticos”; intercede en favor de campesinos oprimidos; así como sus cualidades personales —un ingenio vivaz, una memoria formidable y una gran capacidad para el disimulo— prefijan las de Obregón, así, de manera más discutible, su autoritarismo socialmente consciente anuncia el de... Tata Lázaro.

Poco importa que esto pretenda ser una flor a don Porfirio o un reproche a Tata Lázaro; la cuestión es que el antiguo régimen y la Revolución quedan asociados —bajo una rúbrica “autoritaria” común— y no disociados, como sucedería en la escuela ortodoxa. Mientras tanto, contra semejante autoritarismo endémico, fluye una corriente de democratización. Juárez y los viejos liberales, aunque sólo brevemente, aparecen revestidos de gloria; el juarismo y el porfirismo se miran como antitéticos (a la manera de Reyes Heróles), no como progresiones lógicas interconectadas, como pretenden algunos (por ejemplo Perry). Con la Revolución, Madero sobresale como el gran demócrata, cuyo régimen es un breve oasis de democratización en un desierto autoritario (porfiriano y revolucionario); cuyo mensaje y cuyo martirio son una inspiración para sus contemporáneos, como Ángeles (“este Madero fuerte, este Madero militar”), y para sus sucesores, como Vasconcelos o Gómez Morán.

El genuino deseo de democracia de Madero es innegable, en eso estoy de acuerdo (el de muchos compañeros del maderismo está sujeto a debate). Sin embargo, la cuestión clave es la

pertinencia de la democracia en los análisis que hace Krauze en otros lugares: en los otros volúmenes e incluso más allá de ellos ("muchas de las llagas políticas y morales que Madero señaló... se han perpetuado", concluye la biografía de Madero; "vale la pena vernos ahora mismo en ellas y recordar que la medicina democrática de aquel sonriente apóstol no tiene, ni tendrá, fecha de caducidad"). La democracia —y muchos añadirían que con ello quiere decirse sin duda la democracia "burguesa"— se convierte así en un criterio intemporal de la excelencia política. Hay frente a eso una objeción básica. ¿Hasta qué punto era factible la democratización? Y, partiendo de esa pregunta inicial, ¿cuáles habrían sido las implicaciones de la democratización? ¿Adónde se habría llegado si se la hubiera intentado sistemáticamente, en las condiciones específicas de los desórdenes revolucionarios y postrevolucionarios que afligían a México, país que no contaba con una historia de práctica democrática?

La promesa de libertad electoral de Madero era genuina, pero incluso en el breve apogeo liberal de 1911-1912 se vio repetidamente comprometida en la práctica: por la oposición de caciques, gobernadores, terratenientes y sacerdotes, así como por el comprensible escepticismo del electorado. El programa de Madero fue también incapaz de enfrentar problemas más concretos, de los que el propio Madero era bien consciente, pero creyó con optimismo que podrían resolverse de manera gradual y democrática: la sed de tierras, la pobreza, la explotación del trabajador, del peón, del indio. De ahí las rebeliones antimaderistas de Zapata y de muchos otros (la afirmación de Krauze de que "el pueblo... no había respondido a ninguna de estas rebeliones" es muy discutible). Aun si hubiera surgido una democracia liberal viable —como resultado de la sobrevivencia de Madero, o de una victoria de Vasconcelos en 1929, o de cualquier otra hipótesis contraria a los hechos que quiera escogerse—, hay que preguntarse cuán duradero y efectivo hubiera sido semejante régimen (recordemos el sino de lo que alguna vez se consideró como las democracias latinoamericanas maduras y estables: Chile, Argentina, Uruguay). ¿Podría haber soportado tal régimen los choques externos (la depresión de los años 1930), las presiones extranje-

ras y, sobre todo, la terca resistencia a la democracia —entiéndase la democracia en su pleno sentido, no el mero formalismo electoral— que habrían sostenido los intereses creados? ¿Se sintieron acaso conmovidos los terratenientes, los caciques y los caudillos por la prédica democrática de Madero o por la cruzada de Vasconcelos en 1929? Si algo hicieron fue más bien burlarse, criticar y oponerse. Como dijo —sin duda simplificando— Wistano Luis Orozco: "la democracia es imposible en una población fijada en un modo feudal". Es un argumento viejo y conocido, pero poderoso. Mientras prevalezcan las desigualdades sociales extremas y la heterogeneidad cultural, la democracia liberal (sic) resultará probablemente un fracaso o una ficción. La sociedad tiene que transformarse, la nación tiene que forjarse antes de que pueda consolidarse semejante régimen. Creer lo contrario, podríamos decir, es aventurerismo burgués: valeroso, de altas miras, pero ahistórico. Inversamente, la vía mexicana revolucionaria —a pesar de todos sus rasgos autoritarios, que muy pocos negarán— tenía cierta lógica, en el plano histórico e incluso en el normativo. No llegaré tan lejos como Hegel —"todo lo que es es justo"—, pero tiene mucho sentido adaptar los programas políticos a las situaciones concretas y no al revés; este enfoque, dicho sea de paso, no excluye la reforma radical o la revolución —o incluso la democratización— en circunstancias adecuadas. El propio Krauze critica (con razón) la fe utópica puesta en la política de educación socialista de los años 1930: un caso, dice, de "kilómetros de tinta y bla-bla-bla". ¿Sería enteramente burdo o irracional aplicar el mismo epíteto impresionante a la "cruzada" de Vasconcelos de 1929? Krauze ofrece también un resumen equilibrado y juicioso de los logros institucionales del callismo: "no era la democracia, pero estaba menos alejada de ella que todos los regímenes anteriores desde el de Porfirio Díaz, con excepción del de Madero"; también en el terreno socioeconómico, comenta Gonzalo Robles, las políticas callistas habían "dejado un sedimento que fructifica. El progreso avanza por aluviones". A Cárdenas se lo aborda con menos indulgencia. Pero la opción de los años 1930 ¿fue verdaderamente entre la reforma social "paternalista" y la reforma social democrática —o más bien entre la re-

forma social "paternalista" y la ausencia total de reformas? O incluso entre la reforma social "paternalista" y la franca reacción? En otras palabras, si Cárdenas escogió trabajar a través del instrumento de un partido, una confederación laboral y una serie de cabecillas locales, cuyos métodos estaban todos lejos de ser democráticos, ¿no fue ésta una decisión necesaria y pragmática dadas las circunstancias? Como lo muestra con toda claridad la obra de Paul Friedrich *Princes of Naranja*, dado el contexto social y político, la política de la lucha agraria local no podía ser vigorosa, maquiavélica y violenta. Del agrarismo no estuvo ausente un nítido impacto democratizador (Krauze lo reconoce en el caso de la Laguna), pero no es sorprendente que no lograra conformar los principios democráticos liberales clásicos. Y esos principios, se nos dice de manera bastante creíble, eran ajenos a la inmensa mayoría de los agraristas michoacanos, incluyendo al propio Cárdenas.

¿Y qué hubiera sucedido de producirse la democracia liberal? Krauze, como muchos comentaristas recientes, subraya el carácter manipulador de la reforma agraria. La culpa principal del sistema cardenista fue suponer la "transparencia" de la autoridad política; el ejido redujo al campesino a la sujeción; "en vez de hombre libre con frecuencia el campesino se tornó capital político". Una vez más, podemos tomar esta crítica y aplicarla, polémicamente, a la panacea favorita de Krauze, la democratización liberal. Las extensiones del sufragio no han liberado necesariamente a los pueblos o mejorado su suerte. Las elecciones no son panaceas. Las autoridades elegidas no son "transparentes". Y los electores, como los ejidatarios, están sujetos a una serie de controles, presiones y seducciones. En vez de hombre libre, podríamos aventurarnos a decir, con frecuencia el votante se torna capital político.

La democracia, y en esto seguramente estaremos todos de acuerdo, es cosa buena *mientras las demás cosas sean iguales*, pero las demás cosas rara vez son iguales, y eso introduce de inmediato la cuestión de las prioridades. Introduce también la cuestión (fuera de nuestro propósito aquí) de la definición, de las formas de democracia: liberal, representativa, directa, participativa, etc. Un énfasis que observase la expe-

riencia global de la democracia liberal clásica (por ejemplo la de Madero o Vasconcelos) en el siglo XX podría sugerir que sobrevive mientras no amenaza fundamentalmente los intereses creados; pero que se derrumba de manera recurrente —a veces dando lugar a la revolución social, mucho más a menudo a la represión de derecha— cuando esos intereses se sienten seriamente amenazados: Italia, 1922; Alemania, 1933; España, 1936; Brasil, 1964; Chile, 1973. El mismo cínico podría preguntarse cuál habría sido la consecuencia si hubiera tenido lugar en México una genuina democratización —de los partidos, los sindicatos, los ejidos, las elecciones— durante el periodo analizado por Krauze (quiero decir algo que fuese sustancialmente más allá de la reforma política de 1970). Otro cínico

podría poner al día esa pregunta en el periodo actual.

Yo, historiador y extranjero, no quisiera hacerlo. No tengo ni el derecho ni las calificaciones para pontificar sobre el México contemporáneo; además, el México contemporáneo es un país muy diferente del México de 1876-1940 que Krauze analiza en sus magistrales biografías. Si esto significa que la medicina democrática de Madero es hoy más o menos apropiada es una cuestión que prefiero francamente esquivar. Es la significación histórica del punto de vista democrático de Krauze lo que me preocupa. Y aquí, tengo dudas sobre la idea de una democracia *manqué*, sobre la creencia de que México perdió el tren democrático, y eso principalmente porque los líderes de la revolución institucional —los caudillos

envejecidos y angustiados que Krauze ha pintado con tanta sensibilidad— escogieron deliberadamente perderlo. Puede argüirse que el tren no pasaba por su calle. Si habían de sobrevivir, reconstruyendo el país, intentando reformas sociales sin paralelo en Latinoamérica en aquel tiempo, recuperando recursos nacionales, "forjando patria", tenían que hacer el trabajo con las herramientas que tenían a mano. La democracia liberal no era una herramienta, ni siquiera una opción. Era un camino enteramente distinto. Puede alabarse a Madero —y a Vasconcelos— por sus ideales; Calles y Cárdenas merecen crédito por haber realizado las cosas. Las suyas son las biografías del poder que cuentan realmente.

Traducción de Tomás Segovia.

BIOGRAFÍA DEL PODER

DE ENRIQUE KRAUZE

POR CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

• Fondo de Cultura Económica, México, 1967; 8 volúmenes.

“YES — WRITING LIVES is the devil”, anotó alguna vez Virginia Woolf. Esta cita abre, a su vez, *Writing Lives. Principia Biographica* de Leon Edel, el más brillante de los biógrafos contemporáneos. Las ocho biografías que Enrique Krauze dedicó a los caudillos de la revolución mexicana están en relación directa con la sorprendente anotación de la autora de *Orlando*, pues convocan una turba demoníaca que toca la literatura, la biografía, la historia, y finalmente, la política. La amplia recepción pública que han tenido los libros de Krauze no se ha visto correspondida por una equivalente atención crítica. Las razones de esta sinrazón son variadas y van desde el desprecio general (ya sea de la crítica literaria o histórica) hacia los libros destinados explícitamente a la divulgación masiva, hasta la repulsión política de todos aquellos que rechazan no sólo las ideas de Enrique Krauze como comentarista político, sino la sutil pero no por ello menos decidida batalla

del autor de la *Biografía del poder* contra el historicismo imperante en la cultura mexicana de hoy.

Ya se ha insistido en que Enrique Krauze pretendió hacer *biografía* y no *historia*, amparándose en la cristalina diferenciación de Plutarco y en la fértil tradición de la biografía anglosajona. De tal manera que las siguientes notas comienzan aceptando la naturaleza plena y claramente *biográfica* de los libros, así como su factura esencialmente literaria.

Escribir sobre Porfirio Díaz (*Místico de la autoridad*), Francisco I. Madero (*Místico de la libertad*), Emiliano Zapata (*El amor a la tierra*), Francisco Villa (*Entre el ángel y el fierro*), Venustiano Carranza (*Puente entre siglos*), Plutarco Elías Calles (*Reformar desde el origen*), Álvaro Obregón (*El vértigo de la victoria*) y Lázaro Cárdenas (*El general misionero*), pudiera suponer el ejercicio de un gesto redundante. ¿No componen estas ocho figuras —exceptuando a Díaz— el panteón estatal de nuestro

siglo XX? ¿No se han escrito miles y miles de páginas sobre ellos, desde todas las perspectivas ideológicas o facciosas, pasando desde la erudición académica más ampulosa hasta los anecdóticos más triviales? Así, Krauze trabajó a contracorriente. La biografía, indica Arnaldo Momigliano, es el arte de la selección, pues su paradoja es la de ser un género basado en su imposibilidad: efectivamente, la vida de un hombre no puede ser contada. Si se completa la tarea del biógrafo de B. Traven o de un escoliasta latino, pues tiene que indagar minuciosamente en la vida de un hombre que decidió anular su rostro o en la de aquél que la historia borró, más ardua resulta aún la tarea de visitar la biblioteca de Babel que aprisiona a los héroes de la historia. Y nadando en esa dirección, Enrique Krauze ha cumplido, en primera instancia, con el género por el que apostó, la biografía. No podemos olvidar que se trata de un género que nunca ha gozado de cabal salud en la litera-

tura de habla española. Esta parálisis de nuestra cultura bien pudo originarse en la Contrarreforma: resistencia al libre examen, pues no es cuestión del hombre juzgar una vida, dado que esto atañe a Dios. Nuestros modernos escolásticos han sustituido a Dios por la Historia y sus leyes universales y colectivas. La biografía acaba por resultar, aun por su estatuto retórico, un género inquietante frente a varias de la certezas intelectuales del México contemporáneo.

La biografía es un género literario. A menudo se olvida que literatura no es sinónimo de invención. Antes que historia y política, la *Biografía del poder* es una obra literaria consciente de sus límites, dueña de su retórica, una escritura sobre las pasiones políticas de los hombres. Ocho vidas históricas tratadas por un biógrafo, que, además, ha sabido suscribir la esencial e indescribible morbosidad de todo aquel que se inmiscuye en una vida ajena. No importa que la vida de los héroes sea del dominio público. Nada es suficiente para el amante de lo ajeno, el militante de la biografía. Pero más allá del indeclinable oficio del lector de biografías, se impone decir que Enrique Krauze no pretendió girar la perspectiva histórica de la revolución mexicana ni brindar una concepción holística de sus hechos. Quiso alumbrar *vidas individuales* (el historicismo ha impuesto que éste par de palabras ya no resulten tan redundantes como debieran) con la lámpara biográfica, instrumento que se basa en la selección, en el pensamiento de los fondos, las sombras y las líneas de un rostro desaparecido. Como literatura, la *Biografía del poder* precisa sus objetivos. Al cerrar los libros, cada figura histórica se revitaliza, logra desprenderse de ese Espíritu Universal en el que creía Benedetto Croce. La concisión clásica, la economía expresiva y la generosidad con el lector son algunos de los atributos formales de la *Biografía del poder*. Subrayamos lo formal, pues nadie ha reparado en esa virtud indispensable, como si la historiografía no necesitara, también, de escritores de talento.

Krauze describe una suerte de sistema planetario que gira en torno al astro del poder. Cada uno de los ocho planetas va recorriendo consecutivas zonas de luz o de sombra. Se dice que la *Biografía del poder* no aporta datos nuevos. Amén de que en ella hay ha-

llazgos historiográficos notables —como el diario espíritu de Madero—, afirmar tal cosa es tener un desprecio, no por emboscado menos profundo, por la potencia de la forma y la nobleza de la escritura para dilucidar la historia. La *Biografía del poder* no es ni la primera ni la última contribución a la historia de la revolución mexicana. Pero es uno de sus momentos de lucidez.

Lucidez que radica en el examen de las zonas de gravitación que los planetas van cursando. El amor patriarcal y los dejos de la sentimentalidad modernista en Díaz; la tierra madre en Zapata; la ambivalencia entre Eros y Tanatos que martiriza a Villa; la shakespereana tragedia laica de Carranza; la vergüenza de lo ilegítimo en Calles; la fatalidad de la muerte pesando sobre Obregón o las misiones de Cárdenas, son todos trazos inquietantes, renovadores y no pocas veces brillantes. Pero Krauze no ha acertado en todos los casos, ni sus biografías aspiran a lo definitivo. Buen retratista, Krauze ha buscado en cada rostro algún signo de contradicción existencial y de allí, ha contemplado variantes históricas. ¿Qué otra cosa puede ser la biografía sino la apuesta por hallar la voluntad entre los testimonios cambiantes del azar? Krauze es fiel al juicio suspendido que ejemplifica a las vocaciones ajenas a la legalidad historicista.

Si el astro magnético de la *Biografía del poder* es esencialmente el poder, la zona más novedosa en este sistema planetario es la que concierne a las luces y las sombras de la fe religiosas. Los ocho revolucionarios (pues todos lo fueron, como fueron mártires, dictadores, libertarios y, varias veces, asesinos) oscilan pendularmente entre la tierra y la muerte. La religiosidad aparece como dispositivo esencial en estas vidas de caudillos. Ya era hora de rechazar el maquillaje jacobino de nuestra tradición histórica, penetrando en las fuentes litúrgicas y sagradas de la conducta. Con Max Weber, Enrique Krauze apuesta por la espiral del espíritu que une al hombre con el tiempo, al héroe con la sociedad que domina y que inevitablemente lo sacrifica. Pero no estamos ante un *herosmo* a la Carlyle pues en esa disyuntiva Krauze sabe separarse de toda apuesta a favor de las misiones históricas, llevando su escritura hacia las encrucijadas de la intimidad. Biografías que trenzan la fuerza de las raíces con la múltiple diver-

sidad del accidente, las de Krauze van indagando síntomas. La mística autoritaria en Díaz, el amor a lo primordial en Zapata o el fanatismo desfanatizador de Calles son todos ellos elementos de educación sentimental que dictamina, sin quererlo, el rumbo de la historia. El caso más notable es, nuevamente, la biografía destinada a Francisco I. Madero. Por primera vez el espiritismo de Madero deja de ser una *boutade* a los ojos del lector, convirtiéndose en el mecanismo indispensable para la trascendencia social de la ideología democrática maderista. Similar es la sorpresa que produce la biografía de Carranza: la conmovedora devoción del Primer Jefe del Ejército Constitucionalista al legado de las guerras de Reforma, revela una faceta que tanto la momificación oficial como la inquina de sus víctimas habían borrado. Con Martín Luis Guzmán y con Fernando Benítez, Enrique Krauze continúa la narración de uno de los capítulos más trágicos, absurdos y emocionantes de la historia mexicana: el martirio de Tlaxcalantongo.

Ante una historia oficial hipócritamente laica, donde el mito pierde su complejidad genésica para consumirse entre la utilería de cartón, Krauze busca las fuentes arquetípicas del mito político, y no por ello lo arquetípico deja de ser una razón íntima o sentimental. Es claro que Krauze no renuncia a la hipótesis de trabajo que consiste en aceptar la naturaleza mitológica de su asunto. No niega los mitos, sino los asume y trata de desentrañarlos. Ya no son posibles ni los Villa, ni los Carranza *verdaderos*, pues querámoslo o no, hay ciertas vidas que pertenecen a ese mar azaroso e irracional que es la historia. Frente a César, Suetonio sospechó que bien podía estar mintiendo, pues entre esas ruinas la verdad escapaba veleidosa e insistentemente.

Pero la *Biografía del poder* (imposible olvidarlo) es una colección ubicada en el centro de la aventura de nuestro siglo mexicano y en el poder político que, contra viento y marea y no sin razón histórica, se manifiesta heredero de aquellos caudillos. Aquí el panorama se complica, pues hemos llegado a las puertas de la política.

La riqueza de la historiografía reciente sobre la revolución mexicana es alentadora. Hace veinte años que la mitografía oficial caducó definitivamente para mostrar su carácter de tra-

moya sin escenario y sin actores. Las versiones críticas que la enfrentaron sobre todo después de 1968 pecaron por mesianismo ideológico e insuficiencia empírica. Tal pluralidad de fenómenos —esas varias revoluciones mexicanas que ocurrieron entre 1910 y 1940— no podían caber ni en el “ciclo de las revoluciones burguesas” ni en la teoría de la revolución permanente. Se ha cuestionado la naturaleza revolucionaria de la conmoción (Ramón Eduardo Ruiz), se han separado las transformaciones sociales de las políticas (Arnald Córdova), se han examinado las élites porfirianas (F. Guerra) y su influencia decisiva en la dirección del movimiento. También están las apasionantes pesquisas de Friedrich Katz sobre la trama exterior de la revolución, las revelaciones de F.J. Schryer sobre la composición social de los ejércitos, el formidable milenio chiapaneco de Antonio García de León o ese otro Obregón que Jorge Aguilar Mora dibuja; éstas son sólo algunas de las contribuciones que marcan, quizá, el fin de la dilatada historiografía romántica de la revolución mexicana.

¿Cómo se relaciona la *Biografía del poder* con este clima intelectual de vastas revisiones críticas? Si creemos que la última obra romántica sobre 1910 fue *La revolución interrumpida* de Adolfo Gilly, inolvidable por su aliento ético pero superada en su legalidad dogmática, podríamos entender a la *Biografía del poder* de Enrique Krauze como un nuevo corte clásico. Krauze vuelve a una idea de la historia basada en la función moral de la conducta (y en esto se diferencia de los calendarios patrióticos tradicionales) cuya esencia no radica en una misión extraña a su vocación íntima y sentimental. Biógrafo, Krauze no pretende empeñarse en la historia prenda alguna que comprometa alucinaciones ideológicas. Y he aquí la probable debilidad de la *Biografía del poder*, pues el título general de las ocho biografías parece entrar en contradicción con su espíritu, si esperamos, que tras la lectura quede revelada una anatomía del Poder. En Díaz y Cárdenas (los constructores de Estados), en Villa y Zapata (los rebeldes de la plebe), en Madero y Carranza (los mártires de la legitimidad), o en Obregón y Calles (los caudillos de la guillotina), hay, cómo dudarlo, esa pasión común, la de ese poder que (involuntario, glorioso o errático) sólo puede pro-

ducir una revolución y su vértigo. Pero más allá de esa obvia coincidencia en la historia, la lectura de cada biografía revela una pasión individual, inescrutable y radicalmente solitaria que cierta tentación holística traicionó en la pretensión de un bautizo generalizado en la pila del Poder. Krauze afirmó recientemente que su generación ha vivido más fascinada por el poder que por la cultura. De ser así, su *Biografía del poder* es el libro de un escritor fascinado en desentrañar la oprobiosa y magnética atracción de ese astro de la melancolía sobre quienes perecieron en sus piras. Pero cada uno de esos ocho caminos hacia la inmolation —violenta o pausada— se basa en una terca diversidad. Si el poder lo es todo, nada es el poder. Entonces los libros de Enrique Krauze son la aventura de un biógrafo entre pasiones humanas y políticas que se consumieron en una de aquellas edades cosmogónicas y, al mismo tiempo, apocalípticas, donde todo acaba de morir y nada comienza a nacer.

La *Biografía del poder* retrata a siete figuras del panteón estatal de la revolución. Conviene aclarar de paso una obviedad sociológica: en México, hasta hace pocos años, el ámbito de lo estatal estuvo inextricablemente ligado a lo social, a lo civil y más aún, a los espacios de generación de la conciencia colectiva. Pero el Estado siempre será Estado, por más amplios que sean o hayan sido sus tentáculos. Krauze no ha pretendido desmitificar, pues ésta sería una operación imposible. Acepta el mito con la sagacidad de un científico y lo desentraña con una prosa magnífica cuya relevancia es histórica y formal. Pero hay un riesgo político. No puede ser otro pues es Krauze un intelectual que piensa explícitamente en los términos del universo y del habla de la política y ésta no perdona. Es así probable que la *Biografía del poder* sea leída como una puesta al día del solemne panteón de la Revolución Mexicana, pues Krauze aceptó trabajar reconociendo su existencia y, probablemente, su vigencia.

Por lo anterior, a manera de antídoto, resultan interesantes una exclusión y un convidado esencial. Este último, Porfirio Díaz. Ya no es posible seguir pensando la historia en términos adánicos y mirar cómo cada vez que el poder se reconfigura, aparece a sus espaldas alguna edad de las tinieblas.

La exclusión concierne a la curiosidad del lector de biografías en torno a una novena biografía fantasmal, excluida del octeto por tratarse del hombre que se negó radicalmente a ejercer poder alguno en la Revolución Mexicana: Ricardo Flores Magón. No faltan hoy en día nuevos y viejos fanáticos que le reprochan esa excéntrica y moralmente inolvidable lección.

Nunca quedará resuelta la discusión entre Droysen y Burkhardt sobre la naturaleza de la biografía. Para el primero sería imposible escribir una biografía del poder pues César y Federico el Grande pertenecen a la historia, no a los hombres. Sólo, piensa Droysen, es susceptible de escribirse la biografía del fracasado y del aventurero, que no pertenecen más que a sí mismos y así, a nosotros. Pero Burkhardt arriega: sin la biografía de los grandes hombres el Renacimiento no hubiera sido posible y lo divino no hubiera regresado nunca a lo humano. Esta herida es el núcleo creador de la lectura de Krauze, el apasionante territorio donde el animal político sondea los vastos límites de su existencia.

Enrique Krauze ha reconquistado la biografía para la cultura mexicana de hoy. Escribió ocho libros para que fueran leídos por muchas personas. Escribir para el público con la mayor exigencia literaria es raro, y cuando ocurre, reverdece ese genuino humanismo que tiene su epítome en el arte de la conversación escrita. “Yes—writing lives is the devil”, dijo Virginia Woolf, y Enrique Krauze ha sorteado con maestría las embocadas de los demonios del poder y de sus signatarios.



NOTICIAS DEL IMPERIO

DE FERNANDO DEL PASO

POR FABIENNE BRADU

• Editorial Diana, México, 1987, 670 pp.

CUANDO FERNANDO DEL PASO publicó su segunda novela, *Palinuro de México*, ya se sabía que estaba preparando una tercera cuyo tema iba a ser la intervención francesa en México y la breve vida del Imperio de Maximiliano y Carlota. Durante más de diez años, en algunas entrevistas que llegaban de Londres y luego de París, volvía a mencionarse de cuando en cuando la próxima salida de *Noticias del Imperio*. Respetando casi religiosamente su ritmo de publicación —más o menos una novela por década— salió a la venta a fines del año pasado la ya tan esperada novela. Dada la relativa pobreza narrativa de México, una novela de Del Paso suscita expectativa y polémica. Pero tal vez más que *José Trigo* y *Palinuro de México*, *Noticias del Imperio* despertó reacciones muy encontradas. Y no hablo tanto de la crítica especializada que, hasta ahora y como de costumbre en lo que se refiere a este escritor, ha sido más bien discreta, sino de los "lectores comunes" que, hasta donde se puede saber, se han apasionado por la novela declarándole una admiración o un odio radical. Nada de medias tintas: *Noticias del Imperio* admira o repele, divide al público lector en dos campos irreconciliables: los que se hundieron en la extensa novela con una fruición que se tiñe de tristeza a la hora de terminarla, y los que resuelta e intempestivamente la arrojaron al cesto de la no-literatura. Confieso encontrarme entre la primera categoría de lectores y haber padecido con algunos de la segunda el terrible diálogo de sordos que se limita invariablemente a repetir sin transacción posible —quiero decir: sin argumento de por medio—: "¡qué buena es!" o "¡qué mala es!".

La discusión parece polarizarse en la cuestión de saber si se trata de una novela indigestamente histórica o de un libro de historia al que le sobraría literatura. Habría que resguardarse de

las engañosas apariencias. *Noticias del Imperio* NO es un libro de historia novelada; *Noticias del Imperio* es una novela cabal que exige y amerita una lectura en tanto que tal. Si bien se podría asegurar a ciencia cierta que el escritor se ha tomado el cuidado de revisar toda la bibliografía existente sobre el tema y la época, si bien nos ofrece en forma exhaustiva la información disponible al respecto —verosímil o descabellada, comprobada o falsa, importante o insignificante—, esto NO obliga a una especie de buceo histórico ni a adoptar el papel de un Sherlock Holmes en pos de una verdad imposible de hallar (incluso para los "verdaderos" historiadores). Paradójicamente es al dar la ilusión de perseguirla en sus más mínimos detalles como Fernando del Paso expresa esta posibilidad de fijar la Historia, y se entrega a la invención, al delirio, a la exuberancia, que reviste toda la apariencia de una minuciosa investigación para precisamente negar su razón de ser. En pocas palabras: vence al mal con el mal: el exceso de datos y de "materia objetiva" le sirve para subrayar su vanidad y afirmar así el poder de la literatura, de la invención plausible o no, por encima de la científica Historia, para evocar una época, para revivirla y, sobre todo, hacerla *vivir* en un estilo, en los movimientos de una escritura. Fernando del Paso afirma con Borges que interesa "más que lo históricamente exacto, lo simbólicamente verdadero", y que su propósito consiste en "tratar de conciliar todo lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que puede tener la invención". (p.641) Por lo demás, ¿cabría insistir en que los mismos historiadores, los teóricos y los practicantes, han reconocido y admitido la forzosa invención —o llamémosla "reconstrucción"— que confiere a todo discurso histórico su parte de ficción, que no significa mala fe ni falta de seriedad intelectual?

Como *José Trigo*, como *Palinuro de México*, *Noticias del Imperio* sujeta su delirio verbal y enumerativo en una estructura rígida, de simétricas correspondencias, como si tratara de contener carnes boterianas en un recio andamio de fajas o, incluso, de camisas de fuerza. No deja de asombrar, en la obra de Del Paso, cómo tanta profusión de palabras, de temas, de maneras de voltear un mismo objeto (o un personaje o una idea) por todos sus lados imaginables e inimaginables, para describir de él hasta su zurcudo más invisible, cómo tanta obsesión por agotar un tema que aparece así inagotable, cómo esta continua "surenchere" pueda caber en un solo libro y pueda, a fin de cuentas, plegarse a la finitud. La escritura de Fernando del Paso sufre, desde sus inicios, de un cáncer atroz, atunadamente benigno para las letras mexicanas. Su estilo es, por lo demás, sumamente dúctil, de una elasticidad tal que puede mimetizarse con cualquier forma literaria, haciendo de su escritura una deleitosa parodia. De ahí probablemente el enojo de muchos que pensaron que se les daba gato por liebre: si la mayor parte del libro rebosa datos de toda índole no es porque Fernando del Paso pretendiera hacer una desleal competencia a los malos manuales de historia, sino porque la parodia es el arma literaria más punzante para construir un discurso irónico. Su obsesión por el agotamiento lo lleva, más en esta última novela que en la primera, a poder cobijarse en un "no man's land" narrativo que le permite abstraerse casi por completo del "parti pris". Precisamente porque está en todas las partes posibles —o, al menos, esto es lo que nos hace creer—, acaba por estar en ninguna. Fernando del Paso es un narrador omnisciente por excelencia y por exceso, pero no porque pretendiera conservar una objetividad que él sabe de antemano vana e imposible, sino porque su delirio

narrativo lo vuelve ubicuo, lo sustrae de cualquier punto de vista porque lo instala en demasiados a la vez. Es cierto que la parte "mexicana" de la intervención (lo que sucede del lado de la chinaca roja, de Juárez y de sus hombres) ocupa un lugar secundario en la novela, pero habría que pensar que el esplendor y la miseria del Imperio se debió antes que nada a la presencia de dos inigualables actores: Maximiliano y Carlota.

Entre los dos, Carlota es la figura estrella; no solamente porque, como se ha dicho y comprobado, ella gobernó a México en las ausencias físicas y mentales de Maximiliano, y en una forma más decisiva que él, no solamente porque su extraordinaria longevidad hace de ella una insospechada contemporánea de nuestro siglo, sino también porque su locura la convierte en un atractivo e irresistible tema literario. Los doce capítulos dedicados a los monólogos de Carlota, ya vieja, ya loca, ya sola en su castillo de Bouchout en 1927, se intercalan con los otros episodios como un contrapunto, un leitmotiv; abren y cierran el libro a la manera de un frontispicio y una lápida que resumieran un drama explicitándolo y dejándolo, a un tiempo, intacto y sobriamente secreto. Estas páginas, por momentos magistrales, recogen y anulan las hipótesis aventuradas tan minuciosamente en los demás capítulos como si, desde otra vertiente, Fernando del Paso aspirara al mismo tiempo a descubrir el "fin fond" de la historia del Imperio en boca de Carlota y a aniquilar toda versión de autoridad inventando el discurso de la locura. Si la verdad pudiera haberse revelado por boca de Carlota, su locura invalida toda credibilidad. Es una manera más de afirmar la vanidad de buscar la verdad histórica. La locura de Carlota no es únicamente una exactitud histórica sino también una forma vicaria de negar la Historia a través de un tipo de discurso esencialmente marginal y destructor. Inventar la locura como única depositaria de la verdad es una forma de rechazar la Historia. Por otro lado, no creo que se trate tanto de crear a un personaje poniéndose en su piel, en su mente y en sus desvaríos —un poco como si Fernando del Paso exclamara así: "¡Carlota, soy yo!"— sino de imaginar o de darle a la locura una posible forma literaria, una autenticidad literaria. Las explicaciones de Carlota

acerca del verdadero drama de Maximiliano y del fracaso del Imperio se suceden a una velocidad cada vez mayor, más apremiante, pero también más insignificante. La locura de Carlota, por más absurdo que esto suene, es una forma de restarle razón a la Historia, aún cuando se empeñe en buscar sin reposo las razones de la Historia. Lo que Fernando del Paso intenta inventar no es la probable Carlota sino la verdadera locura de Carlota, es decir, un discurso literario. "Ah, si pudiéramos inventar para Carlota una locura inacabable y magnífica, un delirio expresado en todos los tiempos verbales del pasado y del futuro y de los tiempos improbables o imposibles para darle, para crear por ella y para ella el Imperio que fue, el Imperio que será, el Imperio que pudo haber sido, el Imperio que es. Si pudiéramos hacer de la imaginación la loca de la casa, la loca del castillo, la loca de Bouchout y dejarla que, loca desatada, loca y con alas recorra el mundo y la historia, la verdad y la ternura, la eternidad y el sueño, el odio y la mentira, el amor y la agonía, libre, sí, libre y omnipotente aunque al mismo tiempo presa, mariposa aturdida y ciega, condenada, girando siempre alrededor de una realidad inasible que la deslumbraba y la abrasa y se le escapa, pobre imaginación, pobre Carlota, todos los minutos de todos los días". (p.645). Los monólogos de Carlota son seguramente las piedras más aquilataadas, más deslumbrantes, de la corona caída del Imperio. Fernando del Paso les ha inyectado la fuerza y la extraordinaria energía de la locura (la dureza de los diamantes), la ternura y la conmoción del amor (la blancura y la suavidad de las perlas), el impecable odio y el desprecio (la negrura de los zafiros), la pasión más encendida y carnal (el fuego de los rubíes). En este admirable trabajo de orfebrería se puede objetar sin embargo el exceso de sistematicidad que a veces guía la construcción del discurso de la locura; se extraña que Fernando del Paso no recuerde más a menudo que la pulida es también una parte importante de la talla del diamante.

Del Paso atribuye a Carlota un "grotesco melodrama personal de sombría grandeza" y, en cambio, hace representar a Maximiliano un drama más ligero, más cómico, más involuntariamente enternecedor. Maximiliano actúa, contra toda esperanza y apariencia,

una especie de alegoría del "bonheur de vivre" y encarna, sin saberlo nunca, uno de los últimos episodios del cumplimiento de la maldición de los Habsburgo: "...cuando los halcones abandonaran las propiedades de los Habsburgo, cuando el último de los halcones levantara el vuelo del último de los castillos, se llevaría en sus alas la maldición de los Habsburgo". (p.549). Maximiliano pertenece, "malgré lui", al sustrato más mítico de la novela: la caída del Imperio, el fin de un siglo, el nacimiento de otro, de otra Historia, el anacronismo de antiguos sueños de dominación, la imposible humanización de un Imperio, y también, en lo más individual, la mítica redención de su muerte en el Cerro de las Campanas, que lo equipara en la mente popular a la figura de Cristo. Fernando del Paso persigue en Maximiliano una doble creación mítica: la que la Historia le encargó representar, independientemente de su buena o mala voluntad, y la que Carlota pretende hacer sobrevivir en su incansable memoria. Por donde se lo mire, Maximiliano es una creación pura: de otros designios, de otras vidas y otras muertes, de esta otra memoria suya que es Carlota. Aunque fuera él el protagonista central de la obra que le tocó representar, esta obra parece *siempre* estar escrita por otros. Maximiliano, parece decirnos Fernando del Paso, no fue ni bueno ni malo, sino, simplemente, un error decidido por otros y reiterado por él mismo. Un error, un anacronismo, una terquedad, una metida de pata: "...lo que me contagiaste, Max, lo que te contagiaste a todos, fue tu mala suerte. Tu maldad, pésima, perra mala suerte", le dice Carlota. Si Fernando del Paso insiste tanto en esta teatralidad incongruente, en la grotesca y anacrónica puesta en escena que significó la intervención francesa y la instalación de un Imperio, como lo hace por ejemplo a través de la minuciosa relación de las obsesiones de Maximiliano por los reglamentos de la corte, los trajes, los uniformes y un milimétrico protocolo, es para enfatizar la vacuidad de la empresa, destinada al fracaso desde su gestación. En este sentido, el despliegue narrativo encuentra su exacta correspondencia en la desmesura y el anacronismo de la empresa imperial. Sería difícil imaginar otra forma literaria que correspondiera mejor a una idea o una visión histórica. De ahí su

valor y su mérito literario: sus excesos, su desmesura, su delirio verbal dan cuenta por sí solos del episodio histórico al servicio del cual están encaminados. "Francia, Alemania, Inglaterra han prosperado y se han arruinado a la par, por espíritu de competencia, de fraternidad y de odio; no obstante, en el resto del planeta, el hampa fresca almacenaba energías, se multiplicaba y esperaba", escribe Cioran en sus *Silogramos de la amargura*. Ésta se antoja

una buena síntesis de la "charniere" que significó el Imperio de Maximiliano y Carlota en la historia de México y del mundo.

Para Fernando del Paso, la literatura es una vocación en el sentido en que es un llamado que interpela al escritor, le conmina a poner sus palabras al servicio del mundo, de una realidad para decirlo y, por lo tanto, rescatarla del olvido, de la no existencia. Se siente en su obra una urgencia poco frecuente en

la literatura mexicana. Una urgencia que se manifiesta en una inusual fuerza narrativa y nos hace creer que cada novela que publica responde a una necesidad incuestionable de figurar en el panorama de las letras mexicanas. De esto nos convence Fernando del Paso con cada nueva novela y, con *Noticias del Imperio*, de que Carlota y Maximiliano han encontrado en él a su más devoto y talentoso demiurgo.

INCURABLE

DE DAVID HUERTA

POR AURELIO ASIAIN

• Ediciones Era, México, 1987; 389 pp.

CREO QUE FUE en 1980 cuando supe, porque él me lo dijo, que David Huerta estaba escribiendo un larguísimo poema, ya de más de quinientas páginas, cuyo tema era difícil de precisar, y que se llamaría *Caldo*. Lector fiel de Huerta como soy, no dejé de entonces de preguntarme, cada vez que caía en mis manos una página suya, qué habría sido de aquello y si no se trataría de una *boutade*, como dejaban sospechar el título y la desmesura del proyecto. Me parecía claro que, aun si no fuera más que una broma, estaba llena de sentido, porque señalaba muy bien hacia dónde parecía dirigirse la obra de Huerta publicada hasta entonces. Lo mismo *Versión* (1978) que *El espejo del cuerpo* (1980), pero sobre todo *Cuaderno de noviembre* (1976), con todo y ser muy claramente distintos entre sí, daban la impresión de ser libros fragmentarios, no porque —como en todo poeta— fueran sólo parte de una obra más vasta, sino porque eran parte de una obra concebida ella misma como fragmento: como naturalmente inacabada, como idealmente infinita.

De modo que no ha dejado de extrañarme, al leer las explícitamente escasas reseñas de *Incurable*, el libro de 389 apretadas páginas que acaba de publicar David Huerta, lo poco o nada que en ellas se refiere a sus libros anteriores. Y no ha dejado de extrañarme,

además, porque el deslumbramiento de casi todos los que han escrito sobre *Incurable* parece siempre recibido no sólo con naturalidad sino incluso sin sorpresa, y sin ser por ello menos absoluto. En un comentario tan fervoroso como inteligente, Héctor Manjarrez habló de "una obra, una cosa, un ser— libro que despliega una intimidad casi inverosímil con la inspiración", aclarando luego que, a fin de cuentas, "la inteligencia metafórica y, sobre todo, metonímica de cada página y de cada línea de *Incurable* es inverosímil tan sólo en el sentido de que muy pocas veces se escriben textos así". Con no menos entusiasmo, Eduardo Milán apuntó que se trataba de "un partaegas clarísimo: hay un antes y un después de *Incurable*, porque toda obra de arte radical modifica una tradición. *Incurable* modifica la tradición de la poesía mexicana y abre una brecha en la tradición de la poesía latinoamericana". Es un entusiasmo legítimo y puede ser en efecto que, como dice Christopher Domínguez, estemos ante "una obra maestra de la poesía en lengua española del siglo XX y uno de los libros más portentosos de la literatura mexicana de todos los tiempos". Yo confieso no saberlo, aunque me gustaría que así fuera; he leído el libro de cabo a rabo una vez y muchas veces fragmentariamente pero sin acabar de

entenderme con él y mi deslumbramiento, que es grande, no es mayor que mis dudas. Lo que sí sé, con entera certeza, es que *Incurable* no cobra su pleno sentido sino en relación con una obra más vasta, a la que hace continua referencia y de cuya voluntad es, si no la realización plena, sí el despliegue suficiente.

Libro memorioso si lo hay, *Incurable* es entre otras cosas una larga meditación autobiográfica. No precisamente el recuento —es un libro guiado no por una cronología lineal sino por unas cuantas obsesiones recurrentes— pero sí la reflexión de una vida que quiere ser sobre todo una escritura, es menos un ajuste de cuentas y una expiación que una experiencia pura de la memoria. En esto como en otras cosas, repite, prolonga y extrema la intención y los procedimientos de *Cuaderno de noviembre*, que según su anónimo solapista, "queda como nuestra memoria, no para ser recordado en tal o cual palabra, en tal o cual poema, sino como totalidad".

¿Qué quiere decir eso? Para empezar, que desde sus orígenes el proyecto de escritura que va de aquel *Cuaderno* a *Incurable* se propone como una ruptura radical con las más antiguas concepciones de lo que entendemos como poesía. Tradicionalmente la poesía ha sido vista, es cierto, como una forma

de la memoria. Quien escribe como quien lee un poema está, en un sentido que podemos quizá llamar platónico, acordándose (lo que todavía, por lo menos en México, quiere decir "desperdando"), viendo hacerse la luz sobre un mundo que ya estaba ahí y que no inventamos (es claro que cuando hablamos de invención en un poeta nos referimos a su retórica, no a su mundo). En ese sentido la poesía es repetición y es mito, incluso formalmente. A los lectores de hoy no deja de asombrarnos que los poemas épicos de la antigüedad fueran originalmente casos de poesía oral, aunque todavía haya quien se sabe de memoria *Piedra de sol*, *Anábasis* o los *Cuatro cuartetos*, pero está en la naturaleza misma de la poesía el ser memorable. Quizá haya simplemente que subrayarlo: la poesía ha sido vista tradicionalmente como una forma de la memoria.

El proyecto de Huerta parece fundado en el empeño de no abandonarse a la creación de poemas y avanzar en cambio incesantemente como el despliegue de un discurso. Dije antes que ese proyecto representa una ruptura radical. No estará de más añadir que la prueba de esa radicalidad está en su carácter personal. La poesía de *Cuaderno de noviembre*, el libro en que se manifiesta por primera vez el proyecto discursivo de Huerta, es muy claramente el resultado de un cambio de actitud del poeta respecto de la herencia asumida en su obra anterior. En las páginas de *El jardín de la luz* (1972), el primer título suyo, David Huerta parecía iniciar una aventura emocionante quizá por ambiciosa pero dispuesta a seguir por los cauces tradicionales. Leído a casi veinte años de su aparición, sigue siendo un hermoso libro y parecería desconcertante que su autor no lo hubiera reeditado si no fuera tan evidente que su obra posterior surge como una negación de los supuestos en que se fundaba. *El jardín de la luz* es una colección de poemas casi siempre breves en verso y en prosa que asombran muchas veces por su perfección pero que, con acento y entonación particulares, no dejan de ser la obra de un aprendiz tan aplicado como talentoso y fiel a una tradición empeñada en la contención y la mesura. Poemas estrictamente métricos y que, si no ceden a la tentación del soneto, no siempre desdeñan las magias de la rima y la regularidad estrófica, los de aquel primer

libro son en la mayor parte de los casos, voluntaria o inevitablemente, el homenaje de un joven poeta a sus mayores. Aparecen en esos poemas, señalados por el epígrafe o delatados por el léxico, la prosodia, la elección de los temas y la disposición de enfrentarlos, las huellas de Ezra Pound, T.S. Eliot, Jorge Luis Borges, Jorge Guillén, Octavio Paz, Rubén Bonifaz Nuño, Eduardo Lizalde, José Emilio Pacheco... Unas huellas que para aquel David Huerta parecían indicar la andadura de una poética estricta pero en riesgo de convertirse a cada paso en una preceptiva. Declaraba la primera de las ocho octavas que forman, en *El jardín de la luz*, el poema "Escaparate":

Siempre el rigor, la estricta vestidura de la palabra en manos de la música; el vaso en que se cumple este sonido, la suave sal del verso y de la sílaba que ciñe a la premura de la mano su intacta ya, perfecta resonancia. Ah entraña perdurable! Dilatada presencia de la luz en la garganta.

¿A dónde hubiera llegado Huerta por ese camino? No es posible saberlo pero seguramente le pareció que no muy lejos. Quizá tenía razón: al poeta que escribía *El jardín de la luz* no parecía quedarle más remedio que intentar una obra de gran arquitectura o reducirse a la condición de émulo perpetuo. Hay que decir que el gesto de ruptura representado por *Cuaderno de noviembre* fue admirable como toma de conciencia y como voluntad radical de independencia creadora. Hay que decir también que, curiosamente, la obra posterior de Huerta sigue actuando ese gesto, convirtiéndolo a veces —con ironía, sí, pero no sin ingenuidad— en desvirtuada caricatura, y que el rompimiento con la poética de *El jardín de la luz* no significó un exorcismo de los malos espíritus retóricos que acechaban a su autor. La fácil rotundidad, el patetismo desmesurado, la presunción de un lenguaje vanamente filosofante, la maestría formal que teje en el vacío eran los peligros que no siempre libraba el primer libro de Huerta y son los que ahora minan el despliegue deslumbrante de *Incurable*. Debo aclarar sin embargo que no hago estos reparos sin saber que de inmediato me pongo en falta frente a un libro que acaso no puede admitirlos, pues parece fundado en la legitimación irónica de sus desbor-

damientos —es en ese sentido como el libro resulta incurable. ("El mundo es una mancha en el espejo. Todo cabe en la bolsa del día", son sus primeras frases; y en efecto en sus páginas, dispuestas a aceptarlo todo aun para arriesgarlo y perderse, el mundo aparece como una mancha de contornos imprecisables. Es un libro escrito como un cuerpo enfermo y destinado desde su origen a la ruina.) Pero también es cierto que esto no es nuevo —el pensamiento crítico no podrá nunca juzgar a la poesía sin estar de inmediato fuera de lugar— y que en el propio libro hay una actitud crítica que no es inocente y está a su vez en falta. *Incurable* puede ser visto por ello como uno de los posibles extremos del romanticismo pero también, al mismo tiempo, para bien y para mal, como uno de los callejones sin salida de la modernidad. En la descalificación irónica de la crítica que discurre por sus páginas hay un aire liberador pero también, deudor de ciertas actitudes del pensamiento contemporáneo, un sutil autoritarismo.

El proyecto de escritura de David Huerta le debe sin duda mucho a la lectura del estructuralismo francés, y hay quien ha dicho que *Incurable* es un libro filosófico, ensayo a la vez que poema. No lo creo; me parece más bien que *Incurable* toma de la filosofía —y la antropología, la lingüística, el psicoanálisis, la teoría literaria— temas y términos, no para ensayar con ellos un tratado sino como los elementos atmosféricos de un lenguaje que discurre inflamado y aéreo, denso y fluido. Es un poema sólo retóricamente filosófico:

La materia es un marco, una referencia, una piedra en el pie, un milímetro que se expande hasta el perfil del reino (...)
La materia está asentada en mí con todas sus raíces, cuelgo de ella atado por los pulgares a su materia de imágenes, (...)
El abismo es la baba de la esencia (...)

En esto *Incurable* se distingue muy claramente del resto de los grandes poemas largos mexicanos, que pudieran verse como poemas filosóficos. Ni en *Muerte sin fin* (cuyo título resuena en *Incurable*), ni en *Piedra de sol* (de frente al cual está sin duda en parte escrito), ni en *Anagnórisis* (aunque el libro de Huerta es a medias una anagnórisis) hay como en *Incurable* un des-

pliegue de terminología ensayística, quizá porque las preocupaciones de esos poemas son más bien ontológicas que retóricas. No estará fuera de lugar señalar una diferencia histórica: Gorostiza, Paz y Segovia están marcados por la lectura de Heidegger y sus comentaristas; Huerta, por la de Barthes, Foucault, Lacan, Derrida, Deleuze y Guattari. (Es un rasgo generacional, como el quizá no menos importante que puede encontrarse en el interés por la vanguardia poética norteamericana, de Pound y Williams a Olson y los beatniks.) Y mientras los primeros parecían empeñados en encontrar en la teoría el fundamento de una meditación, Huerta parece más bien un fabuloso devorador de teorías —a la manera de ese gran maestro suyo, José Lezama Lima.

Voluntad de no detenerse; sed de infinito que nace de un sueño antiquísimo: ser poeta haciendo no poemas, sino, simple y sencillamente, poesía. Tiene razón Monsiváis cuando dice, citando uno de los versos de "Sweet Angel" (uno de los tres poemas para mí inevitablemente memorables de *Verisión*), que la poesía de Huerta está "construida a la luz de una idea fija: 'escribir, escribir, escribir, con estas cosas tremendas ante los ojos'". Habría que añadir que esa idea fija es además una idea absoluta.

Dice Michel Foucault al comienzo de *El orden del discurso*:

En el discurso que hoy debo pronunciar, y en todos aquellos que, quizás durante años, habré de pronunciar aquí hubiera preferido poder realizarlo subrepticamente. Más que tomar la palabra, hubiera preferido verme envuelto por ella y transportado más allá de todo posible inicio. Me hubiera gustado darme cuenta de que en el momento de ponerme a hablar ya me precedía una voz sin nombre desde hacía mucho tiempo: me habría bastado entonces con encadenar, proseguir la frase, introducirme sin ser advertido en sus intersticios, como si ella me hubiera hecho señas quedándose, un momento, interrumpida. No habría tenido por tanto inicio; y en lugar de ser aquel de quien procede el discurso, yo sería más bien una pequeña laguna en el azar de su desarrollo, el punto de su desaparición posible. (...)

Dice David Huerta al comienzo de "La mañana", capítulo 5 de *Incurable*:

Voy a comenzar el texto que no comienza. Es un texto lleno con llenura de puño y copioso como una fractura. Tiene manchas, espejismos, pedazos de muerte, muscas, gotas, ortografía. Predominaba jugosamente como una junta en la marea cejijunta de la Mañana, sin proseguir "solía demorarse" en su no comenzar... Está dentro de mí sin comenzar, con una dimensión de vejiga o un volumen de fruta derramándose... Allí, estando allí, allí, yo estaba conmigo. Yo me alejaba de lo que me era interior, y no dudaba en tocarme con atrevimiento de amoroso seducido... (Las líneas que siguen son la luz de límites que la Mañana determinaba en mí, como un vaso donde tuve que tocar el texto acuoso que me inundaba ya —tuve que hacerlo para sobrevivirme, y para alejarme con ojos y manos nuevos y puestas a funcionar in media res, o sea: la Mañana, la diseminada frescura de su alucinación...)

A su manera un libro épico, al que no son ajenos ni el gran aliento ni la aspiración del espíritu colectivo, pero que de antemano se resiste a ser memorable por su traza y quiere en cambio serlo por sus rincones y recovecos, es la suya una épica mínima, no la que exaltaba a Chesterton en el hombre que cruza la calle sino la del escritor que discurre por la página ("La mesa donde pongo mi mano es un fuego durmiente") y que, dueño de un enorme poder evocador y de una imaginaria fabulosa, se sueña lo mismo chamán que prometeo ("Hordas de mí en la fundación de la ciudad mientras escribo"). Pero, el mismo fuego, es además el ave y la roca y el vuelo y las entrañas devoradas: puede ser, en el límite, cualquier cosa. *Incurable* es el libro de las metamorfosis. A lo largo de sus muchas líneas, parrafadas, páginas ya deslumbrantes, ya insalvables, hay mil pequeños dramas, distintas figuraciones de la "persona social" pero que encarnan siempre en una misma voz, parejamente deslumbrada consigo y cuyo mayor poder reside en el ritmo hipnótico de su lenta prosodia. Un ritmo más propio de la prosa que del verso y que puede fastidiar —música apagada— no por su sonsonete sino por su rumor.

Tejido a la luz de un mito del racionalismo moderno, que ve en el yo una mera convención gramatical, el rizoma que quiere ser *Incurable* da en cambio la impresión de estar tejido por un yo poderoso y cuyas mutaciones terminan por resolverse en una voz siempre idéntica a sí misma.

Es curioso que un libro tan caudalosamente discursivo produzca una impresión de inmovilidad. Al cabo de 389 páginas una voz no ha dejado de sonar y de moverse de un lado a otro en las fronteras de sí misma pero sin rebasarse nunca; de un lado a otro, pero no en profundidad. Es un lenguaje sin transparencia. *Incurable* es, en efecto, una ventana. Pero se diría que el autor nos conduce fascinado por el cristal, por la superficie del cristal, sin alejarnos para que miremos lo que hay afuera. No es extraño que *Incurable* de la impresión de transcurrir como una película: es una película, una piel. O quizá mejor: una lámina, una superficie, un apretado tejido, una opacidad.

No una arquitectura ni una canción sino, sobre todo, una textura. Como al recordar un gran muro que hubiéramos recorrido milímetro a milímetro: rugosidades, pliegues, accidentes. No es un libro total sino un libro con la ambición de la totalidad y

"en la ceguera de la totalidad: mundos lineales, tejidos al olor de una cercana, de una multiplicidad, de un espanto arborescente que se agita en el sonido seco de un chasquido que anuncia la eternidad".

Es un libro tejido por una mirada impertinente, como la de un novelista que se distraja en la descripción y la evocación de lo cotidiano, de lo insignificante: un novelista que perdiera su historia buscándola en todos los rincones. ¿Es eso un novelista? Los novelistas son del tiempo, no de la eternidad. En ese sentido, si *Incurable* es un laberinto, su personaje no es un Teseo sino un Minotauro —un Minotauro sin Teseo. O un hombre que, perdido en el laberinto, decidiera no buscar la salida y escapar de las cámaras y los pasillos perdiéndose en las rugosidades, los accidentes, las grietas, las marcas de humedad de las paredes. Habría elegido así la desmesura, el infinito, la eternidad; no el tiempo, la medida, la mesura. ¿Habría elegido? ¿No es eso una forma de incurable locura?

CRÓNICA DE POESÍA

POR EDUARDO MILÁN

- Eduardo Lizalde: *Tabernarios y eróticos*, Editorial Vuelta, México, 1988; 72 pp.
- Emeterio Cerro: *El charnelo*; Último Reino, Buenos Aires, 1987.
- Eduardo Espina: *Valores personales*, Ediciones La Máquina de Escribir, Montevideo, 1985.

EL REGRESO DEL TIGRE

YA PARECE UN lugar común hablar de una línea desacralizadora dentro de la poesía mexicana más viva. Más aún, parece redundante decir que los abanderados de esa vertiente son Gerardo Deniz y Eduardo Lizalde. Sin embargo, esta vez lo evidente resulta cierto. Y, también sin embargo, las voces de Deniz y Lizalde desacralizan lo poético desde ángulos distintos: el primero, desde el lenguaje principalmente; el segundo, desde el lenguaje y desde su tematización. En efecto, creo que no es demasiado descabellado decir que en la poesía de Gerardo Deniz cualquier tema puede ser materia poética, porque este poeta trabaja en el campo sincrético de la hibridación temática. El caso de Lizalde es otro: su trasfondo temático busca entre los intersticios de una tradición sólidamente prestigiada y, desde ahí, comienza su sabotaje. Sus libros anteriores lo prueban. *Cada cosa es Babel* era un trabajo riguroso sobre el poema mismo: su acumulación formal que tomaba de distintas vertientes seguía el modelo totalizador, tal vez, de *Muerte sin fin*, de José Gorostiza. *Cada cosa es Babel* no fue un poema traicionado por su ambición: lo traicionó el tiempo. En 1966, año de su publicación, aún no estaba en el aire la discusión sobre la pertinencia o no de determinadas vertientes poéticas que circundan la idea de *modernidad*. Si fuera publicado hoy, otro sería su cantar. *Cada cosa es Babel* es uno de los grandes poemas mexicanos que plantean, por una escritura que avanza por dialéctica negativa, la crisis de un estado de la poesía. No viene mal, para los exégetas literarios mexicanos que tan encantados están en clasificar los nuevos sonetos del día a día tradicional, una relectura de ese poema crítico, que bien puede servir de lección a la generación que actualmente domina el palco literario. *El tigre en*

la casa reacciona contra el libro anterior pero resulta ser la cara clara de lo mismo: una entrada en tema de Lizalde y un buceo en tópicos que con su sola mención verifican la existencia de la historia de la literatura: el amor desdichado, el erotismo, el tiempo y la muerte, todos fundidos en un animal ideogramático que emblematiza un aparente oximoron: la Belleza y la Muerte. El lenguaje acusa un cambio: se acerca a la realidad con una precaución coloquial. No para celebrarla: para imprimirla una mirada crítica. *La zorra enferma* y *Caza mayor* continúan la vertiente del poemario anterior pero con una mirada más radicalmente escéptica: aparecen con claridad la inclinación epigramática y un humorismo sarcástico, no exento de cierta ternura con los referentes, que bordea y borda la ironía. La profundización temática ha servido para sacarnos de dudas: Lizalde es un poeta moral. Y, como todo poeta moral, se acerca al escepticismo.

Si hay un giro en *Tabernarios y eróticos* respecto a la producción anterior de Lizalde, es un giro leve, una mirada piadosa a los referentes del mundo: el poeta se ha vuelto *realista* (no un realista en un sentido escritural, claro está). Se ha vuelto un realista en la medida en que lo ha ganado una tranquila sabiduría: la certeza de que, desde un punto de vista poético, el bien y el mal son sólo polos complementarios y que una lucha para eliminar esa atracción es una guerra perdida. Una sabiduría que no es una de las formas de la complacencia: ahí están, en pie de letra, las miradas críticas a la vida cotidiana, al amor, a la poesía en general y a sí mismo. Lizalde ha dejado de ser un imprecador del mundo para convertirse en su amante. Pero no ha dejado, ni por un momento, su implacable ironía de mirada. El poeta es un amante irónico. *Tabernarios y eróticos* condensa la poética anterior de Lizalde. Es un libro de diálogo intertextual

(el volumen cierra con una serie de traducciones de poetas caros a Lizalde: Dante, Pessoa, Benn, Joyce, Blok, Rilke, Blake, etc.) y por lo tanto crítico de la poesía misma, al dejar patente que la traducción es un acto de creación. Es un libro de celebración crítica de la belleza y del amor. Y es un libro de autocelebración irónica. Así dice un fragmento de uno de sus textos más bellos:

No soy bello, pero guardo un
 (instrumento hermoso.
 Eso aseguran cuatro o cinco ninfas
 y náyades arteras —dijera el
 (jerezano—
 que son en la materia valederos
 (testigos
 y jueces impolutos.
 Dice alguna muy culta y muy
 (viajada
 que debería fotografiarse
 mi genital ballesta en gran tamaño
 y exhibirse en el Metro
 ("Bravata del jactancioso")

Aparte del evidente acto de exhibicionismo humorístico, está presente el diálogo con la tradición, que nunca abandona Lizalde: esta vez con el jerezano López Velarde. Pero este diálogo no se interrumpe. ¿No recuerdan estos versos de "Un viejo":

El viejo que he de ser espera
 afuera
 —el verdaderamente viejo—
 bajo esa lluvia ronca
 del junio loco y pertinaz.

Llama el viejo a la puerta
 con sus nudillos secos e imprecisos...

al célebre soneto de Lope de Vega que comienza: "¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?" A uno lo llama la vejez o tal vez la muerte; al otro lo llama la divinidad. El diálogo es el mismo.

El lenguaje también ha girado sobre sí mismo: el recurso a la coloquialidad

ahora es una forma de acercamiento al referente cotidiano para criticarlo con mayor propiedad. Pero no se trata de una coloquialidad desenfrenada ni radical: es el lenguaje de una sobria conversación con la inteligencia de la mirada, nunca un gesto mimético. Lizalde sabe, desde su mismo arranque "poetista", que la realidad no se copia y que todo intento mimético cae fuera de la poesía mayor. Tampoco el recurso al humor es desbordado: es un humor medio, un humor de la sonrisa, nunca el de la carcajada. Visto desde esta perspectiva, *Tabernarios y eróticos* viene a confirmar el gesto moral de la poesía de Lizalde. Y también, la confirmación irrefutable de que el lector está en presencia de una de las voces más sólidas de la actual poesía latinoamericana.

LA POESÍA - TÍTERE

Se me ocurre que, operativamente considerando, la poesía argentina del siglo veinte tiene tres maestros indiscutibles: Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo. Sé que la afirmación es dura y sé, además, que los deudores de la Historia que lean estas líneas no necesitarán verificar la pertinencia de las comas para caerle encima a mi texto. Pero resulta que de ese tronco común que es la crítica al lenguaje surgen espontáneamente estos poetas y no tengo reparos en aceptar visiones de ciertas realidades que deriven de una mirada sincrónica. Borges ha calificado a Macedonio Fernández como a uno de sus maestros. Un maestro especial: un maestro *oral*, un maestro de la conversación del que se aprenda *hablando*, casi en la vieja tradición socrática. Un rasgo que define a la figura de mercado llamada Borges es su humildad. Habría que agregar otra: la injusticia. Todo gran escritor, cuando se propone ser *natural*, es necesariamente injusto. Debe, antes que nada, proponerse ser justo para alcanzar un mínimo grado de ecuanimidad. Sólo quien no quiere ver actualmente puede desconocer la importancia rectora que tuvo Macedonio Fernández para Jorge Luis Borges. Pero la suerte de este maestro debió correr paralela a la felicidad mercadotécnica del maestro. En este sentido, la suerte de Macedonio fue patética. Macedonio Fernández es considerado hoy en día —y todavía— por lo menos un escritor maldito, cuando no un escritor pésimo.

Por su parte, Borges es considerado, con lujo de detalles, un escritor —joya para cualquier literatura. No pretendo cuestionar la validez performativa de Borges. Ahí están sus textos. Pero ya que están ahí esas escrituras, me permitiré dividirlos, con una medida muy cara a la década de los sesenta, en dos partes bien delimitadas: una escritura revolucionaria y una escritura reaccionaria. Para ello, no bajo del caballo de la actitud. Borges es un escritor revolucionario en sus narraciones, por el híbrido que supo crear entre el género del relato y el género del ensayo. La mezcla resultante es una mezcla crítica que transforma el producto en una doble ficción: ficción de lo literario y ficción de la verosimilitud. En Borges, cuando narra, nunca se sabe cuál es la mentira y cuál la verdad. Y ahora la luna: Borges, como poeta, es un escritor profundamente reaccionario. Desde la asunción de la forma, el soneto a la inglesa (no me puedo tomar en serio sus dos primeros libros de poemas, donde pretendía practicar un vanguardismo lleno de color local que a todas luces lo culpabilizaba), la poesía de Borges es absolutamente neoclásica y tiene como tema mayor el problema del Tiempo con mayúsculas. Su negación de toda experimentación poética —entre las figuras negadas, el último Joyce y Góngora— es absolutamente coherente con la fe en el retorno cíclico de las formas. Si la modernidad no pasó por la poesía de Borges, si Borges huyó de la vanguardia como de una brasa que le quemó las manos antes de consumirse, ése es su problema: un problema muy verificable en sus textos líricos. Mientras tanto Macedonio, con una obra absolutamente inacabada, tocado por el genio tántrico de no poder terminar una de las obras de mayor apertura de la literatura latinoamericana, todavía espera tranquilamente su hora. Pero hay algo muy caro a la literatura de Macedonio: es una literatura de la risa, una literatura de la parodia, una literatura molesta a toda forma de patetismo. La literatura de Macedonio frente a la de Borges es una frase frívola en una sala solemne. Por el mismo tobogán de la risa desciende la poesía de Oliverio Girondo. Desde *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* hasta *En la masmedula*, un libro capital para la poesía latinoamericana del siglo, Oliverio se burló de todo: empezó por el objeto y con el objeto siguió el mundo; al cabo

terminaría burlándose del lenguaje. De este eje Macedonio —Girondo proviene la poesía de Emeterio Cerro (Balcarras, Provincia de Buenos Aires, 1952). Cerro forma parte del grupo que integran Arturo Carrera y Néstor Perlongher, dos de los más brillantes exponentes de la nueva poesía argentina. Desde el título mismo de su libro, Emeterio Cerro define posiciones: la palabra *charmelo* es una portemanteau configurada con base en las palabras *charme* y *camelo*. *Camelo*, en la jerga porteña, significa una suerte de amaneramiento, de mentira en la forma de actuar. Desde el pique Cerro se define como manierista, como un exteriorizador del gesto, una zona grata a quien alterna la poesía con la ópera y el teatro. Este último concepto es útil para abordar la poesía de Cerro: se trata de la teatralización del lenguaje a través de una puesta en escena del flujo significante. Sus poemas son un entramado lingüístico que configura un devenir significante que puede desembocar en el abismo del sentido, un abismo que el mismo Cerro acepta. La postura poética es completamente creativa: no se trata de formar mundos distintos que den una visión de la realidad, aunque sea fragmentada. Se trata de inventar mundos a través del lenguaje mediante la conciencia puntual de que todas las palabras del mundo están emparentadas. La estrategia, entonces, es proceder por contagio significante, en una operación no muy distante de la postura galáctica del brasileño Haroldo de Campos. Pero con una diferencia: mientras que las *Galaxias* del poeta brasileño cuestionan la literatura, la utilización del lenguaje de Cerro cuestiona la vida misma, el lenguaje cotidiano, el día a día de la palabra. El humor es la piedra de toque. El lenguaje poético se convierte así, más que en una creación sacra de la Poesía con mayúsculas, en una suerte de lenguaje-títere, lenguaje —muñeco que lo único que busca es divertir. Divertir, no aleccionar: estamos no en el terreno de la sátira sino en el terreno del juego. Hay una *persona* o hablante detrás de los poemas que se agita según las posibilidades de movimiento que el poema mismo crea. No más allá. Pero es justamente esta zona de restricción que impone Cerro a sus poemas lo que los hace funcionales. Los poemas de Cerro terminan porque se acabó la posibilidad de combinación y a fin de cuentas

todo tiene que acabar. Es una suerte de poesía performativa, de acto poético que no tiene mayor trascendencia que su duración. Hay algo animal en esto. Como una mariposa, los poemas de Cerro no están ahí para cuestionar la vida: están ahí para demostrar una naturalidad de monarca: nacer, volar y morir. Y lejos de ellos las Grandes Tormentas del Espíritu.

FLOR NUEVA DE ROMANCES VIEJOS

Consideremos, aproximativamente, que los países latinoamericanos saben sacar partido de su incuestionable condición híbrida, que esa característica determina la felicidad de su poesía y que esa inclinación generalizada a la mezcla presupone un tesoro inacabable. A fin de siglo, hay países de una incuestionable madurez poética: Brasil, Perú, Chile, México, Argentina.

Es difícil explicarse por qué algunos países son más poéticos que otros. Cabría preguntarse si en América Latina existe un país especialmente no poético, no lírico. Lo hay: Uruguay. ¿Por qué un país tan hermoso, tan armónicamente trazado, tan hecho a la medida humana se niega a la poesía? No se sabe ni se sabrá. Si la poesía, en alguna medida importante, es una pregunta por el origen, quizás en la pregunta está dada la respuesta: Uruguay no tiene origen. Su origen está ausente: es Europa, que también es el origen de Argentina. No es una respuesta. Tal vez la pequeñez del país sea una respuesta más acorde: la dimensión de un país posibilita la creación de sus dioses. Los dioses, vivos o muertos, generan poesía. También la ausencia de dioses, pero siempre y cuando allí donde hay un vacío haya existido alguna vez un lleno. La lágrima horaciana del "lloro por lo que fui" supone una ontología anterior. La invención de un origen podría pautarse por un llanto por lo que *podría haber sido*. Pero para eso hay que transigir con la posibilidad del mito. Y el pensamiento lógico cartesiano, tan afecto a la realidad poética uruguayana, se niega a admitir mitos. A los verdaderos escritores uruguayos les quedan dos salidas: el exilio interior —Herrera y Resiasig, Felisberto Hernández— y el exilio exterior —Juan Carlos Onetti—. En medio de la alternativa adentro—afuera subsiste el pasmo, el insondable misterio, el asombro total de que el Conde de Lautréamont y Jules Lafor-

gue hayan nacido precisamente allí, hayan abandonado el país adolescentes y muerto muy jóvenes y prácticamente a la misma edad en Francia. ¿Qué es esa extraña tierra —llamada por el inglés William Hudson "la tierra purpúrea"— que cuando no mata a sus escritores adentro —matar es una metáfora de callar— los persigue hasta matarlos afuera? No se sabe ni se sabrá. Lo que sí parece cierto es que en el páramo son posibles sólo tres invenciones: la parodia (Herrera y Resiasig), el paraíso (Hernández) y el infierno (Onetti). Sería bueno que antes que Uruguay pase a ser la Transilvania poética de América Latina, sus historiadores literarios ofrezcan una respuesta.

Salvo algunas excepciones (Iva Vitale, Jorge Medina Vidal, Roberto Apprato, Enrique Fierro) los poetas más importantes de Uruguay están afuera. No son muchos. Pero sí representan la vertiente crítica que proviene de la piedra de toque lanzada por Julio Herrera de experimentación con el lenguaje hasta sus últimas consecuencias, hasta la consecuencia de caer "fuera" de la literatura. Tres nombres: Roberto Echavarrén, Juan Carlos Plá, Eduardo Espina. En un momento de auge de las literaturas "nacionales", donde los críticos literarios se empecinan en hacer coincidir la literatura con la economía, la situación poética de estos escritores resulta especialmente difícil. Situarlos significa hacerles un espacio en la poesía latinoamericana en general.

Eduardo Espina (Montevideo, 1954) había publicado dos libros de poemas: *Niebla de pianos* (1975) y *Dadas las circunstancias* (1977). Si se lee con atención estos *Valores personales* de Espina puede verse que se trata de una poesía nueva, escrita a contracorriente de la *media* insípida que caracteriza la actual nueva poesía del continente. *Valores personales* es un libro de homenajes, un libro de lecturas, un libro de versiones. Celebraciones de poetas o personajes que en alguna zona motivaron a Espina: Lautréamont, Sade, Emily Dickinson, Whitman, Tzara, William Turner, Marilyn Monroe, Luis de Góngora, el general uruguayo Leandro Gómez, Tristán e Isolda, etc. Si bien el temario que ha elegido Espina hace caer su nuevo libro dentro de un marco específicamente "cultural", su escritura, en relación con la practicada en sus libros anteriores, no ha variado

mucho. La especificidad de este poeta está dada por el especial manejo de la sintaxis. En este sentido, su experiencia se asimila a la de la última generación latinoamericana —la de los sesenta en adelante— cuyo *leitmotiv* es la recuperación de la sintaxis como práctica rectora. Pero, en el caso de Espina, no se trata de una sintaxis lógica, de frases organizadas según el esquema sujeto-verbo-predicado. Se trata de una sintaxis que se da por acoplamiento de grupos fónicos ordenados según la respiración, cuya fractura delimita el campo de las distintas imágenes. Su poesía es eso: un encadenamiento de imágenes divididas por el corte del aliento, como si el texto progresara por una reflexión fraseológica que pautara y regulara su estructura. En "Homo imago dei (Leandro Gómez, 1811-1865)", se lee:

Y no de rumores, un enero de día
 [segundo
 se le vio tornar, retornar cresta debajo
 Leandro trayendo en su anchura
 [blanca
 la sonora que calla, rosa de la derrota.

Entre los distintos períodos del habla se percibe el micrológico trabajo poético, que genera una especial ambigüedad: la palabra "cresta" sustituye a la palabra "cuesta" por su parecido fónico, y la sustitución ya pauta el estado en que viene el derrotado. Toda la poesía de Espina alterna entre un trabajo macrológico —en el nivel de la sintaxis— que a simple vista podría parecer un mero acercamiento de frases dispersas, y un intenso trabajo sobre el significado fónico, lo que asegura su linaje poético. Esta doble práctica, sumada a un acriollamiento del habla, un sentido "color local", sostiene su poética y la aparta de un aparente surrealismo a trasmano.

La poesía de Espina constituye un "tour de force" para escapar a una retórica poética que ya aparece como gastada: la vertiente que busca en el signo desnudo una descarga del sentidos. El sentido en Espina se dispara en distintos haces de sentidos y, del mismo modo, escapa de la univocidad del decir. Esto constituye un logro y un dominio seguro del material que el poeta maneja. Y, a la vez, constituye el gesto de apertura de una de las voces más sublevantes de la joven poesía latinoamericana.