

# LOS LIBROS



DAVID MEDINA PORTILLO

## RÍO TURBIO

De Gonzalo Rojas



Editorial Vuelta, México, 1996.

Tal vez Guillermo Sucre es quien mejor ha hablado de ese rasgo ambivalente en la poesía de Gonzalo Rojas, de ese conflicto entre el verso elocuente y la exposición dubitativa, entre la exuberancia poética y los hoyos negros de una dicción ensimismada, oscura. Se trata, para ser más precisos, de un movimiento pendular en donde la materia y la forma poéticas aparecen sometidas a las exigencias de una voluntad obstinada, desde hace casi cinco décadas, en precipitar nuestras palabras de uso en *logos*, esto es, en conseguir que el poema se transforme en el lugar de las apariciones, en la cifra poblada, habitada por el aliento de una visión. En este orden, ¿no es él quien ha expresado, con irrefragable lucidez: "cuando digo palabra digo visión"?

Sin embargo, antes que el confiado ejercicio de una facultad, la mirada de Rojas es un reclamo, una apelación registrada por alguien que se sabe ajeno a toda gravedad oracular. Y si hay un afán de trascendencia —como en verdad existe, a partir de su inicial *La miseria del hombre* (1948) hasta *Río turbio*, su último li-

bro—, esta será siempre una elevación equívoca, constantemente amenazada por los enconos de su ya incurable ironía, aquella alimentada por la misma incertidumbre que lo ha llevado, explica, del Verbo al silabeo, de la Visión hacia un más modesto "parpadeo": "...creo haber parpadeado silábicamente. Uso el parpadeo del silabeo. Se me da parpadeante el ritmo y parpadeante se me dan el mundo y la luz; la luz no sólo en su vibración física, óptica, sino la luz del pensamiento, la luz del *logos*, la luz de la luz. Se me da siempre parpadeante, como un centelleo, un parpadeo, no como una iluminación totalizada. Y vuelvo, como ves, a lo que no se alcanza... (transcrito por Julio Ortega en "Mapa y morada de Gonzalo Rojas", *La Gaceta del FCE*, no. 158, 1984). *Visión y respiración*, el párrafo lo dice todo; ambos vocablos sustantivan a dos de los puntos determinantes para leer a Gonzalo Rojas. Empalman su pulso a la corriente sanguínea del ritmo, al cauce de un elemento que —precisa Octavio Paz— despierta las fuerzas ocultas del idioma.

En efecto, la inventiva rítmica de Rojas es una de las características por las que el poeta ocupa un lugar destacado entre los altos nombres de la tradición hispanoamericana actual. Se trata de un ritmo cuya práctica se dispara, asimismo, hacia una dimensión metafísica, como sucede siempre con cualquier clave formal activa en esta obra. En ese sentido, la libertad sintáctica de Rojas será un atributo particular a condición de que se destaque, creo, su valor como una sintaxis de la presencia. Lo paradójico es que esta libertad, ese aparente desenfado con el que ma-

neja su riqueza léxica para obtener memorables caudas sonoras, constelaciones instantáneas de imágenes hipnóticas, incontables encabalgamientos semánticos, etc., proviene de idéntica raíz que sus pasajes crípticos. Incluso, me parece que su tono de pronto enfático no es otra cosa que el acento, la energía exacerbada por el deseo de tensar aún más la cuerda que une ambos extremos. A este respecto, el comentario que sigue es sumamente ilustrativo: "*La miseria del hombre* sigue siendo mi cantera, y *quod scripsi scripsi*. Todo está ahí y perdura; el respiro—asfíxia, el desenfado, el vaivén pendular de lo muy abierto a lo críptico, el desollamiento, el tono, la ambigüedad riente. Aprendí a escribir demorándome y en eso ando todavía. Yo fui tartamudo, fui un hombre pariente del asma, y tuve pues esas dificultades para sacar la palabra. Eso me encendió y creó en mí un espacio imaginario mental" (Faride Zerán, *Al pie de la letra*, p. 489, 1995).

Y dónde queda entonces el poeta de la intensidad erótica, aquel que aparece ya desde el primero de sus libros. Sería un error obviar a éste que es, quizá, el principal rasgo por el que Gonzalo Rojas es leído y releído, citado y repetido de memoria. Y es probable que esta faceta de su poesía sea la que, justamente, ilustre de modo inmejorable la maestría imaginativa, la inventiva verbal de la que es capaz el autor de *Río turbio*. A mi manera de ver, detrás de cada poema de esta naturaleza existe una voz sostenida por la vivacidad, la vitalidad de una figura casi mítica que renace, una y otra vez, en su hora meridiana. Y es esta la alta energía, la corriente que mar-

ca a tantas líneas de un poeta que a sí mismo se ha definido como un místico turbulento: "Por un lado hay una especie de místico, un arrebatado en lo mío, y por otro, hay un erótico, alguien que cree profundamente en el eros". Lo sorprendente es que, puesto en ese camino, el caudal poético de Rojas parezca inagotable, inamovible en su novedad.

Río turbio contiene, como es usual en todos los libros de Gonzalo Rojas, poemas anteriores al lado de textos más recientes. De entre estos últimos destaco uno: "Pareja acostada en esa cama china largamente remota", extenso poema a la manera de un monólogo centrado por el imán de una figura femenina que actúa como polo del deseo y la comunión. Los amantes restituyen al tiempo nuestro las abiertas alas del Uno y, como otros amantes acaso, se erigen en una pareja universal:

(...) compartíamos  
la misma música arterial,  
y cerebral, llorábamos de risa  
ante el espectáculo de los dos espejos, el  
dolor  
nos hace cónicos, este Mundo  
decíamos no es yámbico sino oceánico

FABIENNE BRADU

## LA BATALLA PERDURABLE (A VECES PROSA)

De Adolfo Castañón

CNCA- El Equilibrista,  
México, 1996, 153 pp.

Adolfo Castañón es uno de los críticos más importantes de México

pero, hasta hace relativamente poco, sus ideas se encontraban dispersas en numerosas revistas del país y del extranjero. Era, pues, un crítico intonso, a quien le encantaba esa condición de escritor nómada y libre, si no de cargos, al menos de cargar los volúmenes propios bajo el brazo. Y de pronto, animado por no sé qué clase de urgencia o de limpieza mental, se atareó en reunir los textos dispersos y los inéditos en volúmenes de crítica: *El mito del editor* (1993), *Arbitrario de literatura mexicana, Paseos I* (1993) y *La gruta tiene dos entradas, Paseos II* (1994), *Por el país de Montaigne* (1995); de poesía, *La otra mano del tañedor* (1996); y, ahora, de cuentos: *La batalla perdurable*, para sólo citar los más recientes. Dado que esta urgencia se origine en el reclamo de algún tercero en discordia con la volatilidad de su escritura. Más bien se antoja que la necesidad se le presentó como quien, de golpe, descubre en sí una cara imprevista que, sin embargo, siempre había estado allí. Por lo demás, confiesa en uno de los cuentos de *La batalla perdurable*, una antigua reputación de dilapidador: "Es cierto, tiene fama de manirroto, pero esos derroches inútiles, esas efusiones palpables de dinero y de energía no son nada, no, ante la otra pródiga mano rota de su interior que ha ido dilapidando su vocación a manos llenas sin atesorar, sin salvar nada para sí de tantos infiernos". Para fortuna nuestra, ya se decidió a atesorar los cantos y las batallas escritos por la mano pródiga.

En la avalancha de títulos que en tan poco tiempo cayó sobre sus hombros, Adolfo Castañón no se limitó a ofrecer a sus lectores la crítica que ya conocían y tenía un éxito asegurado, sino que, además, arriesgó las facetas más secretas de su creación. No pocos se asombraron ante el poeta que apuntaba bajo el mismo nombre del editor, pese a que, desde años atrás, había ido publicando poemas con una

discreción que casi parecía limosna a las revistas que lo solicitaban. Un volumen de cuentos se suma ahora a las pruebas de su talento dúctil. (¡Sólo le falta una novela para redondear la aventura de los géneros!) Si he subrayado el riesgo tomado por Adolfo Castañón con sus dos últimos títulos (*La otra mano del tañedor* y *La batalla perdurable*), es porque resulta difícil primero imponerse como crítico, más aún, como el crítico perspicaz e implacable que es, y luego, exponerse con la creación propia a la misma vara de la crítica, que tanto sirve para ungir como para dar palos. Añádese a este riesgo la delicada posición del editor que a diario sanciona o rechaza la entrada de manuscritos al prestigio de la letra impresa, y tendrán una idea más exacta de la valentía del autor para desnudarse ante sus lectores. Pero mejor hablemos de los ropajes del delito.

*La batalla perdurable* es un atinado título para arropar las prosas o "a veces prosa" que contiene el libro y para significar la visión del mundo de su autor. Los textos de breve factura parecen escritos en los momentos de repliegue entre una batalla y otra. Son pausas, imágenes, sueños, profecías, parábolas o simples narraciones, que traicionan al guerrero en reposo, con la coraza depuesta, el arma depositada en el suelo, pero con el fuego de la artillería cotidiana resonando aún en los oídos. Porque si hay una actitud de abandono en la mirada que se proyecta hacia uno mismo y hacia el mundo, nunca hay reblandecimiento en la pluma para expresar esta mirada.

Algunos han observado en la poesía de Adolfo Castañón un tono oracular que a ratos se vierte hacia la letanía y a ratos hacia el trueno de la admonición. En la prosa narrativa vuelve a oírse esta melodía que no es la fanfarria del profeta sino la música agrídulce y mordaz del fabulista o del moralista. Nada más

lejos de Adolfo Castañón que cantar las victorias propias y las derrotas ajenas. Al contrario, las breves batallas que se escenifican en este libro están teñidas de un sentimiento de desencanto, de arrepentimiento, casi, a ratos, de impostura.

En el "Epitafio al lector", a la manera de un Salvador Elizondo que se mirara leer y ya no escribir, Adolfo Castañón advierte: "Leo un texto que alguien ha escrito para mí. No es diferente de los demás. Todos, en cierto modo, han sido escritos para mí. Esa voz tiene un libro entre manos; ese libro soy yo. En esta página veo reflejado mi rostro como en un espejo". Se entiendo por qué y cómo el tema de la impostura recorre estas páginas como el fantasma de algo que no es tal, pero que colinda con su fantasía, su fábula o sus juegos. No es la clase de impostura que pretende hacerse pasar por otro más adornado de lo que es, sino la que se deriva de la aspiración al anonimato universal. (No es una casualidad que Maurice Blanchot sea un compañero de ruta del cuentista, que le presta su voz de traductor y lo introduce con las siguientes palabras: "Él considera que la escritura es de índole anónima, indiferente a la genuina o presunta grandeza del autor y sus anécdotas; considera que la escritura no pertenece a su autor"). Según Adolfo Castañón, se es todos porque se puede ser cualquiera; todas las páginas, incluyendo la página en blanco, son una cara del lector; todos los lectores son autores de todos los libros. Porque reconoce en las voces ajenas el grano de su propia voz, se apropia de ellas y sus ecos suenan en más de un cuento. Hablar de una estricta parodia sería inadecuado, ya que, como lo he señalado, no se trata de endosar la piel de otro, sino más bien de dejarse permear por las voces hechas propias. Entre otras, se reconocerán las de Elizondo, Rossi, Rulfo, Schwob, Monteroso, Borges, La Fontaine, para só-

lo mencionar a algunos. Así, Adolfo Castañón describe sus cuentos como las "hojas separadoras del gran libro de la creación". No es arrogancia ni modestia, afirma al tiempo que rechaza la usura del cuento, es decir, su valor de entretenimiento. Y concluye: "Aspiraba a que, cuando más, el mundo descansara en sí mismo y a que el lector advirtiera una vez, sólo una vez, aquel aliento que no era el suyo".

El anonimato asimismo subyace a la visión del mundo que reconstruye *La batalla perdurable*. No es sólo la bruma de los sueños la que desdibuja los rasgos de la ciudad y de sus habitantes, sino también la mirada y el estilo del moralista. En su crítica de la sociedad, de la vida mundana e intelectual, el travestimiento de los protagonistas y de las anécdotas acaba siendo un saco ofrecido a quien quiera ponérselo. A propósito de los *Pensamientos* de Pascal, el antimoralista, Cioran comentaba en su *Antología del retrato*: "Concebidos a la merced de los desvelos, sin nada enojosamente luminoso, rumias de un insomne, de un espíritu que da vueltas y se crispa en la oscuridad, los *Pensamientos* nunca serán, no digo entendidos, sino *sentidos* por los que sólo ven claro en pleno día. Expresan una desolación que no cede a la amargura, a esta tristeza diurna, degradada y mancillada, incapaz de elevarse hacia la pureza de la noche." *Toute proportion gardée*, el parentesco de Adolfo Castañón con la tradición francesa se acerca a este Pascal en el método y, en los resultados, al Montesquieu de *Las cartas persas* o un La Fontaine que hubiera tenido las visiones de Francis Bacon. Las fábulas de Adolfo Castañón carecen de moraleja: son puras fabulaciones que asientan el enigma de su sentido en la sencillez del pretexto. Antes que convencer a su lector, buscan seducirlo, desconcertarlo también, gracias a una escritura apretada y acumulativa, que da a un tiempo una sensación

de ligereza y de gravidez, de inocencia y de hondura.

*La batalla perdurable* forma un conjunto paradójico: rotundo y veloz en la sucesión de los cuentos breves, es un libro que, a la vez, parece no querer concluir. A los cuentos se suman traducciones de Alphonse Allais, de Max Jacob y de Maurice Blanchot y, cuando el paréntesis aparentemente se cierra, un "Envío" vuelve a dispararlo hacia un nuevo impulso narrativo. Hasta el mismo "Envío" traiciona un calentamiento del ritmo de la prosa que así podría seguir escribiéndose *ad infinitum* si el autor no cortara de tajo el flujo de su crescendo que es, en él, todo un estilo. No creo equivocarme si percibo en este "Envío" una confesión disfrazada de fábula. En ella, Adolfo Castañón recuerda su temprana afición por las ventanas: "un cristal para mirar la cantidad hechizada del mundo". Aunque lo demuestre en cada cuento, se le olvida añadir que la realidad depende del cristal a través del cual se mire. Y el suyo es, indudablemente, un impecable estilo. ✎

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ  
MICHAEL

## YA CASI NO TENGO ROSTRO

De Héctor Manjarrez

ERA, México, 1996, 117 pp.

**E**l joven Héctor Manjarrez fue un escritor pagano enamorado de las lenguas bárbaras, de la Revolución como culto dionisiaco, de la Contracultura como nueva escuela

de las mujeres (y de los hombres), un moderno ávido de la incesante y lucreciana metamorfosis de todas las cosas, las constelaciones y los cuerpos. El desgarrado novelista de vanguardia que apareció con *Lapsus* (1971) se convirtió en el alegre nostálgico de *No todos los hombres son románticos* (1983) y en el sereno bardo de las *Canciones para los que se han separado* (1985) para cerrar, al fin, su propio Jardín de Epicuro con una novela titulada *Pasaban en silencio nuestros dioses* (1987).

En contraste con otros narradores de su generación, Manjarrez (1945) no ha dilapidado su talento con libros vanos o circunstanciales. Escribe mucho pero publica poco, aunque ocho libros en veintiséis años son una obra que ocupa un sitio extraño en la bibliotecas mexicanas. Está y no está. Sus libros, como los de Juan García Ponce, exigen del lector una devoción previa e intensa. Son de la clase de autores que pactan de por vida con sus demonios.

Quizá Manjarrez, que acaba de cumplir cincuenta años, vivió una juventud más larga que la mayoría de sus contemporáneos, virtud que le vedó ciertas zonas de la experiencia literaria. Su obra, desde el bullioso experimentalismo de *Lapsus* hasta la concisión sedante de sus últimos poemas, sufría de un ludismo ejemplar pero a ratos frívolo. Creo que fue mientras escribía sobre Cortázar (vgr. *El camino de los sentimientos*, 1990) cuando Manjarrez descubrió que en sus narraciones faltaba el Mal. Reparó en que sus personajes, como los cronopios cortazarianos, eran felices o inmaduros, pero siempre feéricos. Esa naturaleza los salvaba con gracia del Paraíso Infernal que Revueltas y Rulfo dictaran como canon de la narrativa mexicana. Y ni siquiera sus entusiasmos revolucionarios, por fortuna inconsistentes, lograron imbuir a Manjarrez de nociones fiables de trascendencia.

*Ya casi no tengo rostro* (1996) re-

vela desde el título la zozobra (y el indiscreto regocijo) de quien descubre las sombras largas de la disolución ontológica. No creo que Manjarrez haya abandonado la familia de los paganos (donde yo incluiría entre otros a Del Paso, Da Jandra o Julián Meza). Ocurre que es un incrédulo sombrío ante el triunfo de la Barbarie y la Religión. Hombre sin ansiedad religiosa, materialista convicto y confeso, Manjarrez relata su miedo a la muerte, sus dudas frente al más allá y su incertidumbre ante la trascendencia en estos ocho magníficos cuentos.


"Dos mujeres", relato inicial de la colección, desacraliza la iniciación sexual a través de la interferencia maligna de una cocinera serbia, mientras que en "La Ouija" aparecen los revolucionarios latinoamericanos colocados ante un brete causado no por la Historia, sino por el más allá. "Bolero", acaso el mejor cuento del libro, es un homenaje a la Mujer Fatal, en este caso la guerrillera que une la clandestinidad de sus amores con las leyes de la conspiración, y al fin, se esfuma, también como otra diosa sin segunda oportunidad sobre la tierra.

"El lago y el mecate" es una estampa de locura que me recuerda a Thomas Bernhard, delatando un odio contra el prójimo semejante que se repetirá en "Fin de mundo", el cuento que cierra *Ya casi no tengo rostro*. Es aquí donde el erotismo acaba por convertirse en una vivencia tanática, lección anatómica sobre la desesperanza sexual, camino empedrado por tarántulas que parecen cerrar todo retorno al reino de Eros.

Utilizando el viejo tópico, digamos que si los temas de *Ya casi no tengo rostro* son románticos, el tratamiento es clásico. Y es que el verdadero dominio de la forma del cuento es raro en la actual lengua española. Un anglófilo como Javier Marías se burlaba, prologando a Isaak Dinesen, de la facilidad con la que, entre nosotros, pasa por

cuento cualquier prosa de ficción. Quizá fue Borges el involuntario (y trágico) responsable de esa confusión, pues una cosa es ser (como él), un irrepitible comentarista del género y otra, imitarlo. Un tercer anglófilo (Manjarrez) escribe sus cuentos con una fidelidad retórica al género que le permite el manejo de registros variados que van desde el realismo estricto al cuento de terror magistral, como lo es "Misa de difuntos".

La prosa de Manjarrez ha perdido gracejo metafórico a favor de una escritura escueta, ágil, a ratos ríspida, pero planeada con delectación para desechar toda exuberancia. Quizá esa elección retórica sea la justa para hablar de un mundo que dejó de ser, para el autor, el mejor de los universos posibles, volviéndose una realidad degradada por el Mal, casi fantasmagórica, donde los locos y los insectos, los hombres hueros, las mujeres imposibles y los revolucionarios quebrados juegan a la ouija, indecisos entre la trascendencia y la superstición.

"Música", segundo cuento del libro, es acaso la estampa que dibuja al autor despidiéndose del jardín de sus delicias, aquella tierra donde dioses y musas deshacían el mundo y cruzaban el tiempo, irresponsablemente ante el Mal. Pero queda la música. De pocos narradores mexicanos se puede decir lo que de Manjarrez: ha crecido, siendo el Inmaduro o el porfiado, el sensato o el insolente, junto con sus lectores. Por ello, gracias al poder de identificación que su obra provoca, confío en sus virtudes sapienciales. Héctor Manjarrez se interna, con *Ya casi no tengo rostro*, en esa zona "donde la muerte, según Lucrecio, no destruye las cosas anulando la materia: sólo disgrega sus elementos para darles otra vida en un mundo nuevo; les hace cambiar de forma, de color y significado para darles una segunda vida en otro tiempo." (*De rerum natura*, II). 

MIGUEL CASADO

## DE FUSILAMIENTOS

De Julio Torri



Ave del Paraíso, Col. Lunario, Madrid, 1996, 168 pp. Prólogo de Gabriel Zaid e ilustraciones de José Luis Cuevas.

Según escribe Gabriel Zaid, el mexicano Julio Torri (1889-1970) fue el autor de "un centenar de páginas perfectas" que —con concisión que recuerda, en una escritura muy distinta, la de su compatriota Juan Rulfo— lo colocan quizá entre los escritores de nuestra lengua capaces de dar más respuestas en este final de siglo. Decir que Torri es un clásico supondría un contrasentido, pues todas las opciones que tomó lo excluían; pero algo de eso hay: el lugar que los clásicos dejaron vacío, tal vez sólo obras tan singulares como la de Torri puedan ocuparlo.

Aquel centenar de páginas se recoge ahora en esta edición española, expresivamente ilustrada por el también mexicano José Luis Cuevas, un volumen completo que incluye sus tres libros publicados: *Ensayos y poemas* (1917), *De fusilamientos* (1940) y *Prosas dispersas* (1964), así como otra serie de fragmentos con el título "El ladrón de ataúdes".

Si antes se había podido leer a Torri en alguna antología de poemas en prosa (la de Jesse Fernández, en *Hiperión*), *Ave del Paraíso* incluye sus textos en una colección de narrativa, aun teniendo esa misma editorial, otra, magnífica, de poesía. La cuestión del género de esta escritura parece acompañarla, y a ella dedica Zaid en parte su muy interesante prólogo, "Extravagan-

cia de los textos breves". *Texto breve* es el término con que define lo que hace Torri; al margen del debate sobre los géneros, la clave estaría "en la cantidad de palabras: la prosa interrumpida, que no fluye como parte de un largo discurso; la prosa reducida a escala de laboratorio, para hacer experimentos, en cualquier género". Enumera después la variedad de los textos —poemas, cuentos, ensayos, estampas, apólogos, aforismos...— y concluye: "lo que tienen en común no es el género, sino la prosa, la brevedad, la perfección lograda en el fragmento y el humor del personaje implícito del autor".

Son frases indiscutibles, pero quizá el desafío de Torri va más lejos: no se limita a negar de hecho el problema, sino que crea un espacio para su consideración lúcida desde fuera. Lugar de cruce entre géneros literarios, *De fusilamientos* lo es también entre los géneros de habla —especulación o descripción, sentencia o metáfora, habla coloquial o invocación de mecanismos retóricos—, situándose como un fluido verbal que no cuaja en obra ni quiere hacerlo, que se aferra a los fragmentario como proximidad del silencio —y buena parte de su concepción busca reivindicar al escritor que no escribe, como Torri quizá fue. Si, a pesar de todo ello, el libro crece y tiene unidad, si en él se reconoce esa prosa, una voz con espacio propio, es que se ha abierto una zona exterior a los géneros, que es literatura sin incorporar (ni producir) sus pautas, que —no ignorando las reglas y movimientos que componen lo literario— realiza una combinación enteramente libre de su materia verbal. Y, con su rigor y exigencia, sería la verdadera forma libre, el lugar a que toda escritura viva tiende. Sin el alarde de un vanguardismo externo, ésta es la carga de profundidad que Torri coloca en el mar quieto y apacible de la tradición y de los modelos literarios.

Fruto de sus limitaciones como escritor que no escribe, su propuesta es sin embargo el ejercicio de una lúcida conciencia que de continuo se autoexamina: dentro de las numerosas lecturas posibles en sus textos, una de las dominantes sería la que los toma por una cadena de poéticas.

En la literatura no cuentan sinceridad o falsedad, sino algo de orden muy distinto: los sistemas expresivos que puedan hacer creíbles las emociones, que las hagan resistentes a las lecturas y análisis, capaces de encontrar la vía que abre una "misteriosa comunicación inmediata con la realidad". No hay nada inocente en el lenguaje, todo es edificio construido, y el escritor ha de cuestionarse hasta qué punto controla cada vez el sentido de sus palabras; por ello, sería preciso también "una liberación espiritual dentro de la fealdad y la pobreza de las formas literarias oficiales": sonar al margen de ellas es el único modo de que la voz no quede atrapada en el colchón de lo ya dicho, de lo ya sometido a deformación. También por ello escribe tan poco.

Así, del campo en que estos propósitos pueden ser factibles ("a semejanza del minero es el escritor: explota cada intuición como una cantera"), sólo apuesta por el descubridor de filones, por quien revela el primer brillo del metal, y teme a quien luego trata de agotarlo: su denuncia de los males que encierra el desarrollo de un tema constituye quizá su sello más personal.

"Mientras menos acentuada sea la pauta que se impone a la corriente loca de nuestros pensamientos, más rica y de más vivos colores será la visión que urdan nuestras facultades imaginativas". El desarrollo, el anhelo de sistematizar, el recurso a las explicaciones y amplificaciones, será la forma en que esa corriente viva se someta al cauce de lo ya comprensible, de lo convencional; de este modo, la reivindicación de lo breve se convierte en una forma de

estar en el mundo: "El desarrollo supone la intención de llegar a las multitudes": texto breve, singularidad y soledad del escritor quedan del mismo lado. Cada vez, las poéticas de Torri —incluso las de factura más técnicamente literaria— implican todo lo demás: el conjunto del pensamiento, todas las manifestaciones de la vida: su comprensión del mundo como lenguaje.

La continua ironía socava tópicos, se burla de los amaneramientos literarios, sostiene un escepticismo universal que no renuncia al vigor de la lucidez. Y dispara en todas las direcciones: tanto hacia la mediocridad de la vida cotidiana, como hacia la incapacidad de la literatura para no sumirse en ella y en ella seguir siendo. Así ocurre en el antológico texto "En elogio del espíritu de contradicción", donde se analizan sin piedad los usos lingüísticos que trabajan en las costumbres sociales para la domesticación del pensamiento; se trata de una defensa matizada y divertida de los espacios personales y de la radicalidad contra el pensamiento único, como se diría ahora. "El punto de vista de la sociabilidad" es, para Torri, "mezquino y despreciable": las concesiones y complacencias mutuas, el contrato social tácito de no agresión, conducen siempre a terrenos sin relieve que —además de su aburrimento— condicionan y van modelando las expectativas de la vida; las leyes de ese trato producen necesariamente la mediocridad y lo inerte como consecuencia forzosa. La vida social sería así una simulación vacua y esterilizadora.

En cambio, son altos los momentos que su prosa dedica a describir los beneficios de la contradicción en quien la recibe de otro: "Comenzaréis desde luego a pensar de nuevo todos vuestros problemas, a reconstruir vuestra verdad, y a

rectificaros a vosotros mismos. La excitación exterior a la duda cartesiana, a prescindir en cualquier momento de todo cuanto se sabe y se ha adquirido...". Todo pensamiento es, pues, polémico, pensamiento no de lo concorde, móvil y no sistemático o consolidado, y lo es incluso aquel pensamiento que —como el hermenéutico— se define a sí mismo como comprensión. La contradicción en Torri se dirige sobre todo hacia dentro, es un último refugio de dignidad, de no aceptación. No es la pelea, ni el ataque, sino la aguda racionalidad con filo, la que no se autoendulza en sus hallazgos, la que no se autoconvence en la pereza para ver sus parecidos, para dibujar las cifras de lo práctico y útil. Es la más extraña de las radicalidades: la que se ejerce contra sí mismo.

Pero lo polémico no agota la crítica de lo social, pues a ello ha de añadirse aun: "ser los perfectos espectadores de la vida". La fórmula recuerda la que usaba Baroja en *El árbol de la ciencia*, un libro publicado en la misma década que *Ensayos y poemas*, sólo que el desdoblamiento que Baroja proyecta en dos personajes con trayectorias diferentes, para Torri se concentra completo en cada hombre: "todos somos un hombre que vive y un hombre que mira", y encuentra en esa escisión la raíz existencial y más honda de toda ironía —corriente que se mueve sin pausa entre uno y otro, fenómeno otra vez íntimo y no arraigado en lo social.

En esta figura escéptica y dividida va a encontrarse también el fundamento moral: "sólo la conservación en nosotros del 'hombre que mira' cuando se consume el aniquilamiento del 'hombre que obra' indica que estamos por encima de nuestra ruina, que no hemos perdido el equilibrio interior". Pero —y

éste es el mayor ejercicio de la distancia pretendida— no puede saberse si esta moral exigente y estoica, al tiempo que descreída, es la personal de Julio Torri, o la de algún otro, pues la ironía no deja de manifestar el desdoblamiento irremediable, la falta de identidad unitaria, de quien habla. Y no hay, así, un yo que avale extratextualmente lo que el texto dice, pues nada queda fuera del texto.

El escritor que no escribe es la contrafigura, el envés inseparable, del escritor que no es sino sus palabras. Torri es bien consciente del abismo único que ambos polos componen, y pese a ello lo abraza. De su escepticismo, y sin olvidarlo, brota su elogio del riesgo, pues el miedo a la muerte —piensa—, con no impedirle, vacía de contenido la vida: "pero si nos alienta un impulso divino y la pequeña razón naufraga, sobreviene en nuestra existencia un instante decisivo. Y de él saldremos a la muerte o a una nueva vida". Pues no hay estricta racionalidad sin esta intuición, sin la certeza y la duda del salto: el estrecho racionalismo de hoy ignora, al no saberlo, su propio absurdo. "Toda la vida de un hombre está en su actitud".

Y, sin embargo, todavía otra cosa. Un texto perfecto e inquietante: "La humildad premiada". El personaje es el prototipo de profesor mediocre, sumergido en la estrechez y el éxito de los prestigios sociales. "Y así transcurrieron largos años hasta que un día, a fuerza de repetir ideas ajenas, nuestro profesor tuvo una propia, una pequeña idea propia luciente y bella como un pececito rojo tras el irisado cristal de una pecera". Irónico, sí, pero también rendido a la hermosura de una imagen en que pensamiento y materia se funden con la más intensa vibración. 