

FABIENNE BRADU

LE VOLEUR DANS LA
MAISON VIDE

De Jean-François Revel

Plon, París, 1997, 649 pp.

En su edición de abril, *Vuelta* publicó un fragmento de las memorias de Jean-François Revel, relativo a su estancia en México a principios de los años cincuenta. El escándalo que entonces provocó un artículo suyo sobre el sistema mexicano, firmado bajo seudónimo en la revista *Esprit*, merecía ser conocido tanto por lo que revela del temple de su autor como por lo que enseña sobre la insondable actitud xenofóbica de ciertos mexicanos hacia el extranjero que comete el pecado de coincidir con las críticas de los nacionales.

"Nunca pude resignarme a que mi vida se reduzca a una sola vida", afirma Jean-François Revel, dándonos así la pauta de una existencia tan rica en peripecias y curiosidades intelectuales que, huelga decirlo, el episodio mexicano es uno entre otros mil. Jean-François Revel es un bicho raro en el horizonte cultural de Francia. Habría que ceñirlo a partir de sus fobias más añejas que, por efecto de contraste, trazarían el perfil del personaje. Educado en la discipli-

na filosófica de la Escuela Normal Superior, que todavía en los tiempos de la guerra destilaba la crema y nata de la *intelligentsia*, pronto se aparta de la academia universitaria, contra la cual no cesará de beligerar como lo atestigua una de sus reiteradas denuncias de los investigadores "que dormitan desde hace treinta años, gracias al dinero de los contribuyentes, en las hamacas del Centro Nacional de la Investigación Científica o de la Escuela de Altos Estudios". Pronto también pinta su raya con respecto a los intelectuales ideólogos que tienen, a su gusto, "el oportunismo exterminador". Fija sus posiciones en distintos libros, cuya sucesión: *¿Por qué los filósofos?*, *La tentación totalitaria*, *Ni Marx ni Jesús*, para citar los más famosos, atestigua la constancia de sus convicciones. La lectura de los *Ensayos* de Montaigne le despertó la sospecha que guiará su alegato contra los *maîtres à penser*: "¿Los sistemas filosóficos no estarían destinados a suplir la ausencia de ideas?"

Otra dificultad para ceñir al personaje reside en la elección de la etiqueta que pegar en sus libros y, sobre todo, en el motor que mueve su pluma: ¿Escritor-periodista o periodista-escritor?, como se pregunta a sí mismo en un capítulo de las memorias. Revel pertenece, por fortuna, a la especie de los que han transitado en la dirección correcta: de la vocación de escritor al oficio de periodista. La calidad literaria de *El ladrón en la casa vacía* despejaría cualquier duda al respecto, que se origina ante todo en la popularidad ganada por Revel a la cabeza del semanario

L'Express. Por lo demás, Revel recalca que le ha sido fiel a un consejo que le diera Jean Paulhan en los inicios de su carrera de editorialista: siempre hay que escribir un artículo como si fuera una página o un capítulo de un libro en proceso. Revel completa la experiencia con otra distinción, que se me hace más discutible: los artículos se escriben para los demás y los libros, para uno mismo. Pero, al sostener la improbable secesión, tal vez estuviera pensando en el libro más secreto de su nutrida bibliografía, un ensayo sobre Proust, que seguramente escribió para satisfacer un puro y siempre egoísta hedonismo.

Si, por lo tanto, Revel compite con los gatos para acumular siete vidas en una, una misma actitud rige el "método Revel" para acercarse a las variadas realidades que somete al análisis, a la crítica, cuando no a la navaja del panfleto. "Trátese de México, de Italia o de la filosofía, de la derecha o de la izquierda, o de muchos otros temas de mis libros, me siento invadido, impresionado (en el sentido de una película fotográfica) por la manifestación de una evidencia frecuente, cuando no constante: la humanidad actúa en la realidad según una norma que es la contraria a la que profesa y ostenta en sus ideales. Al escribir, me limito a acercar la realidad efectiva a la realidad ficticia, y su contacto por lo general provoca una explosión." En sus memorias, Revel contesta una pregunta que le han reiterado a lo largo de su vida y que a menudo resulta del asombro de sus lectores ante la claridad o

la clarividencia de sus análisis: ¿en qué consiste el "método Revel"? La respuesta es, a un tiempo, sencilla y elusiva. Después de ponderar los beneficios sacados de la enseñanza de los jesuitas, de la Escuela Normal Superior, Revel reivindica la costumbre y el gusto por el trabajo solitario que consiste en recopilar y seleccionar las informaciones sobre un tema determinado, para luego confrontarlas y jerarquizar las ideas rectoras. "No hay aquí ningún método particular, sino el que se deriva del sentido común".

El "no-método" Revel es seguramente lo que más admira e irrita a sus contemporáneos. Si no hay ningún secreto en el estilo analítico de Revel, ¿por qué, entonces, no todos serían capaces de seguir sus pasos? Revel contesta parcialmente el enigma: "Muchas inteligencias, incluso las más elevadas, sufren de algo que definiría como la resistencia frente a la evidencia". El sentido común es una cualidad que, por lo general, los Franceses desprecian, pese a que hayan convertido en proverbio la sentencia según la cual: "el sentido común es el sentido menos compartido por la humanidad". Nada puede irritarlos más que una verdad derivada del ejercicio del sentido común y del recordatorio de evidencias borradas por la mala fe, el autoengaño o la simple pereza intelectual.

Pero, cuando digo que Revel contesta parcialmente el enigma acerca de su "método", es porque escamotea la otra vertiente de la respuesta, tan misteriosa como la primera, y que definiría como el talento por afán de economía. En efecto, las memorias traicionan cualidades de pensamiento que no podrían reducirse al solo sentido común. El rigor de la expresión estilística, el arte narrativo, una prodigiosa memoria histórica, el sentido del humor, la valentía y el arrojo para sostener las conviccio-

nes más arraigadas, la sinceridad para confesar las pequeñeces vendidas, nada de eso tiene que ver con el mentado sentido común. El memorialista que se concibe como un ladrón en la casa vacía, escapa a la vanidad del recuento de sus dotes, pero no deja de ejercerlas en su escritura. Al reivindicar el sentido común como su principal arma, Revel cae en una mentira piadosa o peca por modestia, o bien, hasta podría ser que urdiese otro ardid para incomodar a sus detractores.

Entre los más diversos personajes a los que Revel invita a vacacionar en la casa vacía por el lapso de unas páginas, el lugar de honor corresponde a Raymond Aron. Se antoja que el autor de *La introducción a la filosofía de la historia* representa al interlocutor privilegiado de Revel, tanto en las empresas que compartieron como en la ausencia que ahora los separa. Ni siquiera la muerte de Aron ha logrado interrumpir el diálogo que ahora Revel continúa a través del comentario a las *Memorias del desaparecido filósofo: diálogo de Memorias a Memorias*, sobre todo en lo que atañe a la accidentada mancuerna en la dirección de *L'Express*. No hay que ser muy perspicaz para adivinar, entre líneas, la figura tutelar que representó Raymond Aron en la vida de Jean-François Revel. Lo sugiere, por ejemplo, este contraste: "El intelectual dispone de dos recetas para conservar la estima de las mayorías y perdurar pese a las alternancias del poder. La primera consiste en no equivocarse nunca: es el caso de Raymond Aron. La segunda, en equivocarse siempre, que es el caso de Alain Minc". Pero, la admiración no lo ciega hasta el punto de obviar las debilidades del personaje: entre otras, la incapacidad de Aron para tomar decisiones o, al contrario, su terquedad para sostener posiciones apriorísticas.

Los políticos son huéspedes intermitentes, pero no menos asiduos, de su memoriosa casa. Más allá del sinnúmero de anécdotas que retrazan la carrera de François Mitterrand, Revel resume atinadamente la naturaleza de la decepción que poco a poco suscitó el presidente entre sus allegados y que acabó por contagiar a la mayoría de los ciudadanos franceses: "Tenía, en una forma particularmente acentuada, un defecto propio de casi todos los políticos: la incapacidad por interesarse en el conocimiento como tal, porque, para interesarse en él, primero hay que ser desinteresado". Otros políticos franceses ocupan, a mi juicio, una excesiva importancia en la quinta reveliana, como esos huéspedes insoportables, cuya presencia se agiganta después de su partida. Me refiero, en particular, a Georges Marchais, ex-secretario del Partido Comunista Francés, a quien Revel propina obsesivos coscorrones, cuando el personaje estaba destinado a caer por su propio peso. En cambio, uno desearía que otros invitados, mejor educados en el arte de la conversación, como Bertrand de Jouvenel o Emmanuel Berl, se quedasen por unas páginas más. Pero, tal vez el encanto de su presencia se deba precisamente a su discreción y, no cabe duda, a talento del retratista.

Las memorias de Jean-François Revel fueron recibidas en Francia como un acontecimiento editorial. Habrá lectores que festejen las "revelaciones revelianas" y otros que prefieran el arte del memorialista. Confieso que me sitúo entre los últimos, porque comparto con el padre de Jean-François Revel la idea de que "un escritor es alguien del que puede afirmarse que, si no hubiese existido, lo que dijo no hubiese existido, ni su estilo para decirlo", y porque *El ladrón en la casa vacía* resulta un libro de imprescindible lectura. <

ALGUNAS NOTICIAS DEL
EXTRANJERO

De Pedro Lastra

El Tucán de Virginia, México, 1996.

Hay poetas cuya obra desarrolla obsesivamente un puñado escaso de materias; todos sus libros son uno —un poema único todos sus poemas. El sentido más determinante de su escritura nace de esa pobreza sólo aparente, que mejor recibiría el nombre de restricción. La poesía del chileno Pedro Lastra es un buen ejemplo de ello. También ensayista y crítico, a él debemos en el campo de la lírica una labor notable, que comprende títulos como *La sangre en alto* (1954), *Traslado a la mañana* (1959), *Y éramos inmortales* (1969, 1974), *Cuaderno de la doble vida* (1984), *Travel Notes* (1991, 1993), edición bilingüe, traducción a cargo de Elias Rivers), tres diferentes *Noticias del extranjero* (1979, 1982 y 1992) y, muy recientemente, *Algunas noticias del extranjero*. La casi simultánea aparición en Chile de *La precaución y la vigilancia* (1996), estudio sobre el poeta y conversaciones con él a cargo del peruano Edgar O'Hara, ha empezado a llamar la atención de muchos hacia un esfuerzo consistente, hasta hace unos años poco reconocido.

La persistencia de la expresión "noticias del extranjero" no ha de interpretarse como lanzamiento sucesivo de un mismo texto: el conjunto varía con los años, se despoja por una parte y se amplía por otra, lo que transforma por completo la sintaxis y el significa-

do del proyecto inicial. La obra se desplaza por senderos que, si bien eran insospechados en una primera lectura, resultan previsibles para quien se dé a la tarea de comparar esa reformulación continua con un verdadero cuaderno de vida poética. ¿Cómo se lleva a cabo la metamorfosis de lo mismo? ¿Cómo una poesía logra mantenerse idéntica y a la vez cambiar con el paso de los años? Lo que a primera vista se presenta como paradoja en el fondo no lo es: el caso de Lastra es el de una modificación lenta, paciente del libro exterior (gracias a supresiones, adiciones y síntesis) y una supervivencia perfeccionadora y obstinada del libro interior (lo que los teóricos de la literatura suelen denominar poética). Lastra domina con virtuosismo el verso conciso y es quizá este hecho lo que en un primer momento atrae a sus lectores. Aquella parte de su producción donde el laconismo se hace evidente bien puede ser la más representativa de su concepción del oficio. Hemos de detenernos, por tanto, en ella.

Hacia 1919, con su libro *Un día...*, el mexicano José Juan Tablada introducía en la literatura hispanoamericana el poema breve fundado sobre modelos orientales. Si confrontamos un par de composiciones de este autor, como "El saúz" ("Tierno saúz/ casi oro, casi ámbar, casi luz...") o "Los gansos" ("Por nada los gansos/ tocan alarma/ en sus trompetas de barro"), con otras tantas del chileno, como "Contracopla" ("Regreso envejecido de los sueños") o "Canción de amor" ("¿No era inmortal tu rostro?"), verificaremos enseguida que los dos poetas se sitúan en ángulos distintos de la sensibilidad. En el primero, el predominio aún modernista de la percepción presta a sus versos una sensorialidad que podría parecer casi agresiva al lector: su parquedad nos atrapa visual y auditivamente. En el se-

gundo, la trampa nos la tiende la curiosidad y enfrentamos un desconcierto del espíritu. Ha predominado la angustia del entendimiento; la belleza de su verso, por eso, se asemeja a la de la sentencia, el acertijo o el enigma. En el caso de Tablada, nos encontramos con una poesía sensual; en el de Lastra, estamos ante una variante de la poesía gnómica.

Por supuesto, con esta última categoría no aludo a folklore ni a moralismo. Muchas piezas de Lastra tienen en común con el apotegma o el refrán el hecho de que aprehenden la palabra sin ambages ni rodeos y nos la entregan como fruto de una certeza o una incertidumbre profundas. Nada más lejos del silogismo o la sentencia cerebral. La diferencia es de tono: la frialdad escrutadora, filosófica no es el arrebatado —discreto, eso sí— que pudimos observar en la "Contracopla" o la "Canción de amor". En la escritura lastriana la comprensión del misterio cósmico no se impone sobre lo que aquí estaría tentado a llamar contemplación de lo numinoso, uno de los senderos por los que la literatura se ha aproximado tradicional y remotamente —desde luego— a la experiencia mística. Lo indecible acaba siendo de esta manera una de las fuentes del silencio sintetizador que caracteriza a esta poética.

Y ya que menciono temas, sería oportuno hacer una incursión en ellos. Entre dos obsesiones básicas se debate lo que podría considerarse su primera vertiente, ya manifiesta desde *Traslado a la mañana*. Me refiero al sueño y al tiempo: ambos, cifras de la existencia. El efecto de suspensión que producen ciertos textos está relacionado no sólo con la brevedad, sino con el hábil recurso a las anáforas y otras iteraciones, como sucede en "Estudio", ciertamente una de las piezas más memorables de Lastra: "Es extraña tu mano en

el aire,/ una mano y sus dedos/ que rodean a veces el pan sobre la mesa/ y alzan un vaso, absorben o se cierran/ sin sonido en el agua,/ sin sonido en el pan, en el vaso, en el agua,/ porque nace una sombra del aire de tu mano". Una imagen más bien carente de todo vestigio maravilloso llega a aproximarse a lo onírico gracias a ese detenimiento que desfamilariza lo cotidiano sirviéndose del marco topológico de la pintura. La percepción se transforma en ensueño o revelación, y en este sentido puede hablarse de ella en términos de numinosidad.

El hablante lírico, representado por el "yo", en otras ocasiones reflexiona sobre el problema de los límites. El ansia de quererlos fijar es otra modalidad del desconcierto ante las informaciones de nuestros sentidos: "No tengo nada que encontrar en la realidad,/ un paisaje agotado por los viajeros/ que me han precedido en el ejercicio de estas contemplaciones". Así lo explica el "Diario de viaje", completando la idea, irónicamente, la llamada "Carta de navegación": "El futuro está claro/ pero el presente es imprevisible". El espacio de la existencia se define a raíz del encuentro de vigilia y sueño, tiempo y ucronía, cuyos contornos son, no obstante, dudosos.

Una segunda vertiente de la poesía lastriana podría denominarse erótica y nos remite a un cuadro de evanescencias tan intangible como el anteriormente descrito. "Dolor de no ver juntos/ lo que ves en tus sueños": el erotismo de esa "Copla" proviene de una pasión evocada. Es el espíritu lo que nos habla; el cuerpo pertenece a la distancia. La voz poética se encarga de confirmarlo: su dama es la "señora del extravío" ("Casi letanía") o "la que no está conmigo" ("Balada para una historia secreta"). ¿No se ocultará tras todo esto un discreto neoplatonismo, filtrado por la experien-

cia histórica del amor cortés? Es más que probable.

En medio de las afirmaciones tajantes de la máxima —cuyas dudas constantes la minimizan paródicamente— se encuentra, asimismo, la tercera vertiente discursiva: la metaliteraria. Para el desterrado que se dibuja poema a poema —a veces explícitamente: desterrado de la patria en el mundo norteamericano y, como hemos constatado, desterrado de la realidad y el tiempo, desterrado del prójimo, objeto de sus deseos— parece que lo único que puede actuar como asidero es la escritura, la lectura. En ellas, precisamente, se refugia una y otra vez. Infinidad de citas y paráfrasis nos salen al paso. Aquiles, las sirenas, Don Quijote, Nerval, Kafka, Robert Desnos, Vallejo o Enrique Lihn son nombres claros o velados que emergen aquí y allá. Como por obra del borgiano Pierre Menard, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, no menos, se convierte en poeta.

Lo que pudo haber sido: son muchas las máscaras de la ausencia que hallaremos en Lastra y ellas, precisamente, constituyen la última línea de trabajo a la que me referiré. La noción de una "pérdida", quizá, no es la menor de dichas máscaras; por ser fundadora del decir, su presencia incluso es vital. Podría argüirse, por ejemplo, que las constantes disoluciones del espacio que se evidencian en esta obra se asocian a un impulso nostálgico. El poema que mejor ilustra el aserto anterior es uno de los más recientes y perfectos del autor: "Noticias del maestro Ricardo Latcham, muerto en La Habana". Desde sus primeras frases, veremos instalarse ante nosotros un discurrir emocionado que descarta toda semblanza oratoria: "En estos meses en que yo me acerco/ hasta casi tocar toda su edad,/ pienso cuánto me hubiera gustado/ ayer o hace unas tardes/ conversar con Usted sobre nuestros

asuntos,/ sobre los raros libros/ que encontré en sus andanzas". Es la emoción la que evita, precisamente, que uno de los prosaicos profesores que tanto abundan en la realidad se imponga en nuestra imaginación al "maestro" anunciado en el título; y es la humildad del hablante la que nos conmueve al final del poema declarando la incapacidad de comunión absoluta y titánica: "Todo es cuestión de tiempo, como se dice,/ para encontrarlo a Usted, también como se dice,/ a la vuelta de la esquina. Entonces/ el discípulo y el maestro/ seguirán dialogando;/ yo igualaré su edad,/ aunque no sus saberes de este mundo y del otro".

Una de las piezas más antiguas que sin alteraciones retoman los libros de Lastra es "Ya hablaremos de nuestra juventud". No es demasiado difícil observar en ella, con insistencia anafórica, la definición de un lugar ido tan inasible como el del encuentro entre discípulo y maestro:

Ya hablaremos de nuestra juventud,
ya hablaremos después, muertos o
vivos
con tanto tiempo encima,
con años fantasmales que no fueron
los nuestros
y días que vinieron del mar y
regresaron
a su profunda permanencia.

Ya hablaremos de nuestra juventud
casi olvidándola,
confundiendo las noches y sus
nombres,
lo que nos fue quitado, la presencia
de una turbia batalla con los
sueños.

Hablaremos sentados en los parques
como veinte años antes, como
treinta años antes,
indignados del mundo,
sin recordar palabra, quiénes
fuimos,
dónde creció el amor,
en qué vagas ciudades habitamos.

¿Cómo es ese ámbito—época en que el sujeto lírico se detiene? Pese a la juventud a la que se alude, el “ya” obstinado que se emplea apunta a un momento venidero, a algo aún no experimentado que tiene que ver, asombrosamente, con la experiencia pretérita. El resultado es una unión de pasado y futuro, una especie de círculo hecho de tiempo, pero de tiempo que se supera a sí mismo. Los años “fantasmales” y los días que “vienen” y se “van” quedan abolidos tras el encuentro de los contrarios. El discurso (“hablaremos”) está hecho de un más allá, de una postergación infinita que es también recuperación. ¿Acaso estamos ante una visión de la eternidad? Probablemente, y a ella deberíamos adjuntar la numinosidad del decir lastriano según la hemos descrito. El breve instante, el de lo inenarrable, lo superval se concentra en esa coyuntura simultánea póstuma y genesíaca.

Hallazgo y privación: entre esos extremos que una vez tras otra se intercambian tienen lugar la palabra y el silencio de Pedro Lastra. Las ausencias pasadas, curiosamente, propician la escritura

presente. La poesía entonces se transforma en el diálogo deseado, en la clave para acabar con la incertidumbre de ser: nostalgia y posesión de una vida que no se dispersará. <

NILO PALENZUELA

LA SUMISIÓN DE LOS ÁRBOLES

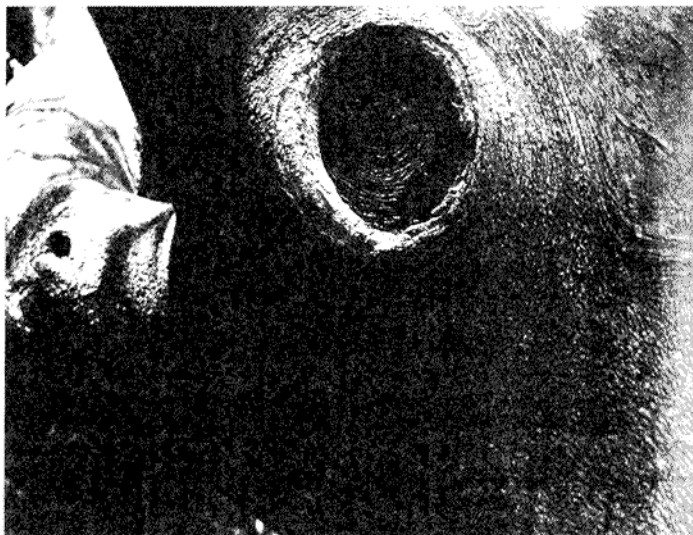
De Tomás Salvador González

Ave del Paraíso Ediciones, Madrid, 1996.

Tomás Salvador González (Zamora, 1952) es uno de los poetas que animan la revista *El signo del Gorrión* desde presupuestos raros en España. Como los otros animadores de la publicación, afirma las diferencias estéticas y poéticas como uno de los principios para habitar nuestro

presente, pero sin excluir la tradición de la modernidad. Como Miguel Casado, Olvido García Valdés, Carlos Ortega, Gustavo Martín Garzo, entre otros, funda su propia voz en medio de una poesía española bastante empobrecida en las manifestaciones más oficiales y académicas. Su libro *La sumisión de los árboles* se publica, además, en la que es una de las editoriales españolas más dispuestas a poner en escena lenguajes que nada tienen que ver entre sí, según se advierte incluso en sus elecciones americanas. Pienso en los libros *Reloj de Sol* de Gabriel Zaid o en *De fusilamientos* de Julio Torri, el extraordinario escritor mexicano tan poco conocido en España.

En este marco cultural puede verse el libro de Tomás Salvador González como una propuesta extraña en la actual hora de la poesía española. Los poemas despliegan un lenguaje casi despojado y escasamente retórico que parece retomar las palabras después de largos silencios y de depuradas elecciones. Los versos fluyen así como una experiencia de la que sólo aparecen recuerdos, amores, muertes u objetos elegidos bajo un oscuro designio. Y como en un estado de quietud todo parece convocarse sin que razón alguna pueda explicarlo: los animales, los gatos, las plazas, los árboles, las matas, las casas solitarias, el miedo que todo lo domina, la víbora o el helecho. Se trata de una suerte de videncia y de conocimiento que, como en Olga Orozco o en Malcolm de Chazal, por poner ejemplos bien lejanos pero unidos por una misma actitud, parte de que el mundo permanece oculto y se resiste a las revelaciones. “¿Quién despertará con las palabras de los mudos?/Alégrate si la lagartija te revela/ la caricia de fuego”. Así también, en “La casa de la lumbre”, donde los amantes beben en la bocas o en los ojos



"pero no para ver/—no saben lo que buscan—, pero se cercioran/ antes de cerrarlos y dejarse/ en brazos de la muerte", y en esta trabada lucha brotan las imágenes: "un animal que la memoria trae, /un prado con un chopo,/ las sandalias azules,/ que saltan para hundirse muy lejos,/ en la blandura de un gran ojo,/ en una boca que duerme".

Los poemas de Tomás Salvador González discurren así, entre las cosas y el mundo, y muestran un sentido o lo que llama una precipitación, que los acercan por su carácter cíclico y misterioso a experiencias presentes en otras geografías culturales. La sumisión de los árboles, el llanto del origen, la indicación de "adéntrate en el bosque" lo inesperado o los troncos del incendio que aparecen quemados y "sin aparente significación"..., contribuyen a la rareza de esta poesía en el marco español. Aunque más simples, más acordes acaso con los espacios naturales y pueblos españoles en los que se mueve el poeta, estos textos recuerdan las visiones de los bosques como lugares sagrados y donde toda vida teje su oscuro e invisible destino más allá de los límites que la razón propone. El bosque o el monte, como hoy Derek Walcott en *Omeros* y como antes Lydia Cabrera en sus visiones del mundo negro cubano, surge enigmático con todos los rumores ancestrales. Los poemas de Tomás Salvador enlazan en este sentido —cosa sorprendente para un español— con creencias de origen popular y de raíces africanas del mundo latinoamericano. "Somos tú y yo los troncos desnudos", "guarda en la retina/ un árbol,/ los despojos de un árbol/ que se salvó quemándose", "escondido sobrevive el árbol", "vivos y muertos/ se juntan en el corro, rebrotan las acacias"..., escribe. Como percibieron los animadores de *Tropiques* en Martinica al calor de

los estudios africanos de Frobenius, estos poemas evocan una forma de estar en el mundo que desaloja la idea de conquista de la naturaleza y de toda acción, y se presentan más bien como una escucha —la sumisión— de la lección cíclica y simbólica del orden vegetal. Sugieren un estado de quietud donde todos los rumores se hacen posibles, y donde el hombre encuentran su *paideuma*: el ciclo de la vida que fluye. Los más singulares textos de *La sumisión de los árboles* así se revelan:

Se apagan las cabezas encendidas
de los pinos, desciende
el agua a la reunión
dejándose llevar
en hilos y lagunas que se secan.
Se cierra un ciclo
con el inicio de otro, que es el
mismo,
terco y olvidado,
el mismo cazador
recorre el término,
la misma resistencia de los tazones,
en las manos, el sueño
de acariciar la vida,
el pez que sestea en el remanso,
suspendido en el agua. <

DAVID MEDINA PORTILLO

CIUDAD DE LIBROS

De Hugo Diego Blanco



Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de Puebla, México, 1997.

Dentro del nuevo ensayo mexicano Hugo Diego Blanco ocupa un lugar reservado a aquellos que han sabido encabalar el pensamiento refle-

xivo a la prosa creativa. En este sentido, aunque sus temas sean fácilmente ubicables (lo "oriental", con la pátina de otredad consecuente, exótica), el modo de tratar esos temas es lo que en Hugo Diego Blanco anuncia una diferencia.

En efecto, Hugo Diego Blanco me interesa no por el conjunto de ideas fijas que acotan el terreno de su imaginario personal; me toca, más bien, porque a partir de esos imanes ha venido conformando una figura verbal estrictamente individual. No pretendo desde luego que en casos como éste lo "individual" sea un valor en sí mismo; sin embargo, cuando esa individualidad se refiere a la justicia de un estilo en donde la relación de los elementos formales se empalma con apariencias de naturalidad a la intención fabuladora, literaria, creo que nos encontramos con algo que vale la pena escuchar. Visto así, leo a Hugo Diego Blanco por el estimable motivo de que, sencillamente, escribe bien.

Característica más que estimable si la colocamos en medio de la improvisación desde la que nos llaman nuestras promociones recientes del ensayo y la prosa narrativa, parientes del mal periodístico en la medida en que buscan la ocasión para insertarse en la actualidad, en los temas de moda, antes que ofrecernos una página de consistencia aceptable. Contrariamente, el autor de *Ciudad de libros* trabaja en una torre imaginaria opuesta al negocio de la plaza. Torre o simple estudio, biblioteca personal en la que pasa horas hojeando viejos y nuevos libros, dividiendo el tiempo entre su notable capacidad de lectura y la práctica de la prosa como otra forma de ocio noble. En efecto, desconcierta un tanto ver a Hugo Diego Blanco apartado de las preocupaciones que nos dictan las modas de escritura y de lectura o,

más aún, alejado de esa urgencia por ocupar éste o aquél espacio de colaboración pública, tan común entre nosotros. En su caso, por lo demás, no podía ser de otro modo: ni el Teatro de la Memoria de Mateo Ricci ni la vida de san Felipe de Jesús son noticia, por citar dos ejemplos que Hugo Diego conoce bien y ha comentado. Sus lecturas son del tipo que uno considera propias de la paciencia erudita o, también, de la obsesión libresca atareada en la visita de paisajes escritos donde el matiz fundamental es, decía yo, lo exótico. Dicha vena, a mi modo de ver, comparte su talante con otros escritores más o menos jóvenes: Pablo Soler Frost, Jaime Moreno Villarreal y Adolfo Castañón, por ejemplo. Tres nombres que, a su vez, tendrían como antecedentes inmediatos en México a Salvador Elizondo, Juan José Arreola, Genaro Estrada, Julio Torri y Alfonso Reyes. Ahora bien, qué sacamos en limpio teniendo enfrente esta nómina de compañeros de viaje y figuras tutelares. Antes que nada, creo, la identificación de una disciplina de la escritura y la lectura como un acto indisoluble a la hora de consignar la experiencia literaria individual y en donde lo que entendemos por tradición juega un papel determinante. Así, detrás de cada línea escrita por Elizondo yace todo un cúmulo de lecturas que en *Came-ra lucida* o en *Teoría del infierno*, por ejemplo, actualizan a Dante, Boswell, De Quincey, Hopkins, etc. Por lo mismo, esa conciencia que hace de cualquier clásico un contemporáneo conlleva a la puntual exigencia de ejercitar un saber de la retórica, con mayúsculas. Dicha particularidad afecta de manera directa la idea y la práctica de la escritura porque en ella

no se juega, como alguien quisiera, la defensa de un formalismo lúcido sino, para ser llanos, la posibilidad o no de ofrecernos buena literatura.

Asimismo, la lista de nombres con los que emparento a Hugo Diego Blanco nos sitúa en el nudo central de la prosa contemporánea y, en particular, la del ensayo; esto es, y para decirlo de manera sumaria, nos coloca en lo inconcluso por definición, en la indeterminación formal característica del ensayo en cuanto género que nace con la edad moderna. Un ejemplo inmejorable en este sentido, citado de entre los títulos de la literatura mexicana reciente es, sin duda, *La batalla perdurable*. (A veces prosa) de Adolfo Castañón. Con él esta *Ciudad de libros* comparte el ánimo libre, la práctica gozosa de quien pone en movimiento los mecanismos de la imaginación en acuerdo tácito con el buen uso de la lengua literaria. Dicha coincidencia es ejemplar porque ilustra cómo el ensayo es, ante todo, una actitud frente al lenguaje, una toma de posición que reclama para sí las posibilidades de la "creación" y no únicamente las de la glosa lateral. Hugo Diego inventa esa "ciudad de libros" igual que Castañón imagina, acaso, la biblioteca arquetípica en otro de sus últimos títulos: *Por el país de Montaigne*.

Para ambos, ¿no estuvo presente, asimismo, esa Biblos arcaica, ciudad del libro? Castañón habla de la Torre de Eyquem como si fuera una ciudad, un país; Hugo Diego escribe sobre una ciudad que es una biblioteca y una torre imaginaria. No quiero decir, por supuesto, que la similitud de imágenes vaya más allá y se identifique con las mutuas influencias. Señalo apenas que para

ambos autores la idea del libro es una metáfora fértil y vigente del universo y sus leyes. Quizá por ello Hugo Diego Blanco se anima a decir, con pertinencia oracular, lo siguiente: "El mundo de los libros no es circular, es —como en las antiguas cosmografías— un rectángulo de papel dentro del cual sobrevive la historia y sus abismos".

La hoja de papel es el Libro, que a su vez sería la sola línea o una vasta biblioteca. Quien lea esa hoja podrá transitar por cada historia de la *Ciudad de libros* como si recorriera una plaza en la que desembocan varias calles o, también, como si se tratara de una construcción que ofrece al lector la hospitalidad de sus múltiples estancias. Este pequeño libro de Hugo Diego Blanco me recuerda a esas esferas de marfil orientales que albergan a otras más pequeñas dentro de sí; miniaturas talladas que con acierto ilustran la portada del primer libro de Hugo Diego: *Las esferas de la paciencia*. Me recuerdan, asimismo, las construcciones medievales y renacentistas que la fabulación mnemotécnica ideó como galerías mentales, llenas de imágenes cuya función principal era servir de amuletos para evocar el orden mayor del mundo y el universo. En este sentido *La ciudad de libros* de Hugo Diego Blanco será, acaso, un *ars brevis* propuesta como metáfora secular de la creación: "Hay días en que las páginas del libro pasan como olas sosegadas". Libre invención verbal cuyos pasajes —anécdotas, poemas en prosa, aforismos, fragmentos de historia— participan también de cierta lógica imaginativa, de un *ars conivinatoria*: "El libro no es una ley. Es una apuesta. Es un tanteo". ◀