

ANTHONY STANTON

OBRA POÉTICA I (1935-1970)

De Octavio Paz

Obras completas, tomo 11. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Creo que fue Borges quien distinguía entre los muchos libros prescindibles y los poquísimos necesarios. No cabe duda de que este volumen, el primero de dos que reunirán la obra poética de nuestro máximo artífice, es un libro esencial, imprescindible. Nos recuerda, una vez más, que la poesía es el centro de la vasta y polifacética producción de Octavio Paz. Por muy distintos que sean entre sí sus ensayos sobre política, historia, antropología, religión, mitología, arte y poesía, estas reflexiones en prosa no serían posibles sin la actividad fundacional de la poesía. De ahí la importancia de este volumen inicial de su obra poética reunida para la comprensión de la totalidad de sus escritos. Pero primero un poco de historia.

El antecedente más lejano de este libro es una colección de 1942, *A la orilla del mundo*. El joven había publicado poemas sueltos en periódicos y revistas desde 1931, pero el libro de 1942 es un primer intento de articular sus

poemas en una obra, es decir, en algo trabajado, construido, organizado: un organismo con fisonomía propia. Muy lejos de Paz la noción de un libro como simple acumulación de textos: la obra implica forma, diseño, arquitectura, disposición de cada elemento en redes significantes. La estructura otorga nuevo sentido a cada poema incluido. En última instancia, la obra puede llegar a ser un sistema en el cual cada elemento se relaciona con los demás. No es lo mismo leer un texto aislado que leerlo dentro de un conjunto mayor. Y cuando se agrupan y ordenan en el mismo espacio textual poemas escritos durante treinta y cinco años, como ocurre en este volumen, los juegos de espejos y perspectivas, de analogías y disonancias, se multiplican para ofrecernos la posibilidad de leer y releer con nuevos ojos los mismos poemas, los mismos poemas que se vuelven, así, otros. Esta misma concepción exigente de lo que constituye una "obra" impidió que Paz incluyera aquí las composiciones juveniles, textos que él considera "tentativas" o "esbozos".

Sigamos con nuestra historia. En 1949 apareció la primera versión de *Libertad bajo palabra*. En 1960 el mismo título se utilizó para un libro muy distinto: la primera recopilación amplia, pero todavía selectiva, de la obra poética. Esta recopilación tuvo una segunda edición, disminuida, corregida y reestructurada, en 1968 y otra, con más cambios, en 1979. Desde entonces ha permanecido más o menos igual, aunque nunca idéntica, y hoy constituye la primera

parte de este magno volumen. Entidad inestable, en constante mutación, *Libertad bajo palabra* es el título que acomoda casi todos los poemas escritos entre 1935 y 1957, un periodo que culmina con los 584 endecasílabos cantados y encantados de *Piedra de sol*.

De alguna manera *Libertad bajo palabra* es el modelo o al menos la prefiguración de toda la obra poética de Paz, no tanto por su contenido como por su diseño: libro dialéctico cuyas cinco grandes secciones expresan, tanto entre ellas mismas como en el interior de cada una, una oscilación entre los dos polos de soledad y comunión. Libro plural, hecho de choques y contrastes; libro que es la biografía ideal del poeta en todas sus edades, desde su nacimiento e infancia en comunión con la naturaleza en "Primer día", su adolescencia atormentada por el solipsismo y la angustia urbana en "Puerta condenada" y "Calamidades y milagros", su posterior redescubrimiento de la naturaleza paradisiaca en "Semillas para un himno"—el "centro" del libro—, una nueva caída a la lucha con el lenguaje y con el mundo en "¡Águila o sol!", y finalmente, el acceso a la madurez en "La estación violenta", última división del libro que contiene varios de los grandes poemas extensos de Paz. Autobiografía, diario, evolución accidentada con avances, retrocesos, ascensos, descensos, traslapes y bifurcaciones, *Libertad bajo palabra* nos ofrece el retrato de una pluralidad de voces en busca del autoconocimiento. El yo que se contempla descubre que

es otro porque es tiempo y deseo: la identidad no es estable ni monolítica sino huidiza, dinámica, heterogénea. "Cambiamos para ser fieles a nosotros mismos", dice el autor en el Preliminar y agrega: "Si no hubiese cambios no habría continuidad".

Creo que este patrón de una identidad paradójica que se confunde con el tiempo se puede observar en los libros posteriores que están recopilados en este volumen que es, en realidad, un libro de libros, una obra de obras. *Salamanca, Ladera este* y *El mono gramático*, por ejemplo, expresan la misma insatisfacción con la identidad fija, el mismo afán de inventarse a cada paso, la misma estética de un "presente perpetuo", el mismo deseo de no alejarse del instante. Esta postura, que podríamos llamar ética o metafísica ya que establece una íntima relación —que no es identidad— entre arte y vida, engendra como corolario el revisionismo, es decir, los constantes cambios y correcciones que son signos de un perfeccionismo y de algo más profundo: el poeta desplaza y actualiza su propio pasado porque siente la necesidad de reinventarse. Visto así, el revisionismo implica no sólo incesante recreación del texto y de uno mis-

mo sino una multiplicidad de orígenes. La reescritura es una traducción a distancia de una voz que el poeta del presente no acepta como totalmente suya, confirmando así la idea de Keats de que los verdaderos poetas carecen de una identidad fija, monolítica e inmutable precisamente porque poseen una capacidad camaleónica de asumir una pluralidad de voces, máscaras o personas que, en su conjunto contradictorio, proyectan una voluntad estética que se va multiplicando en busca del autoconocimiento. Es cierto que el lector que sólo conoce el presente volumen difícilmente se percatará del laberinto textual que forman las capas sepultadas del palimpsesto: no verá más que la punta del iceberg, punta que representa la última versión aprobada por el poeta maduro, y no se dará cuenta de que este libro es una síntesis, producto de múltiples y distintas decantaciones. Pero no importa: como cualquier objeto bello, el poema se disfruta sin necesidad de saber su historia.

Sigue pesando el mito romántico de la originalidad absoluta del genio poético, como si una voz poderosa naciera ya madura. Como contrapeso, conviene recordar la idea aristotélica de la imitación: los poetas son, en primer lugar, lectores de otros poetas, es decir, de otros poemas. La siempre relativa "originalidad" de un poeta mayor no se puede medir en aislamiento sino que se va forjando a través de una serie de contactos con otras voces: las de sus precursores y sus contemporáneos, voces que constituyen una parte de la tradición. El origen y la identidad de un poeta son, insisto, construcciones imaginarias de los propios poetas.

Cada poeta "fuerte" quiere ser su propio progenitor y, por tanto, se ve obligado a luchar con sus padres poéticos, moverse entre los ecos de los precursores, borrar y recrear aquellas voces para que sean suyas, para que dejen un espacio en el cual pueda surgir una voz distinta. En última instancia, los poetas realmente "fuertes" sólo quieren reconocer como "fuentes" a sus propias voces anteriores. Como quieren ser sus propios padres, se reescriben y se reconstruyen para crear la ilusión de poder controlar y fraguar su origen como poeta. La autoprocreación, sin embargo, es imposible. En poetas "fuertes" como Paz, la única forma de construir este espacio imaginativo propio es mediante un diálogo, ya sea armonioso, ya sea conflictivo, con sus precursores y contemporáneos. En la creación de este espacio propio, que podríamos llamar el mundo o el universo del poeta, creo que puede haber tres momentos: en el primero, el poeta más joven tiende simplemente a imitar las voces de sus maestros (pero incluso aquí, en el momento más pasivo, la elección de los precursores —en la medida en que se puede elegir algo que parece imponerse por fatalidad— es un acto que presupone un grado de individualización: ¿por qué estas voces y no otras?); en un segundo momento, menos pasivo, se percibe una voluntad de diferenciación cuando el poeta en ciernes no sólo reproduce la voz del padre sino que introduce elementos no contemplados por éste (por ejemplo, la corrección, modificación o ampliación de la voz, o bien el enfrentamiento de distintas voces); en el tercer momento —que no es muy común en la historia de la poesía— se produce la diferenciación individualizada y ahora el que fue discípulo se revela capaz de recorrer los mismos territorios con resultados muy distintos o, tal vez, de



explorar comarcas ignoradas o desafiadas por sus antecesores.

Según Harold Bloom, los poetas "fuertes" pueden crear la ilusión de que ellos mismos son los autores de una parte de la obra del precursor: el padre ya no es una presencia avasallante que amenaza la existencia misma del otro sino una voz que regresa, transformada en y por la obra de éste. En tales casos, es posible y hasta inevitable leer al precursor con los ojos del poeta más joven. Creo que esto es exactamente lo que nos pasa a los lectores de poesía mexicana: leemos a poetas como Sor Juana, Tablada, López Velarde, Pellicer, Gorostiza o Villaurrutia a través de Paz. Dicho de otro modo, la obra de Paz explora, reordena y recrea varias tradiciones poéticas: la mexicana, la occidental y la universal. Al insertarse en la tradición de la modernidad, el poeta la modifica para hacerla suya.

Una lectura atenta de este volumen permite apreciar en todas sus dimensiones este crecimiento de la figura del poeta con sus cambiantes identidades que se van fraguando en un gran tejido de voces, citas, alusiones, homenajes, apropiaciones y enfrentamientos. Permite vislumbrar muchos de los diálogos que Paz ha sostenido con poetas vivos y muertos: desde San Juan de la Cruz y los clásicos del barroco (Góngora, Lope y Quevedo —tanto el Quevedo de la angustia existencial, tan presente en los poemas de Paz de los años cuarenta, como el de la poesía amorosa, centro de la sección "Homenaje y profanaciones" de 1960), hasta ciertos poetas románticos (Novalis, Hölderlin, Blake y Keats), algunos simbolistas y modernistas (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Darío) y una larga lista de figuras del siglo XX (Tablada, López Velarde, Pellicer, Villaurrutia y Gorostiza, entre los mexicanos; Jiménez, Machado, Lorca,

Alberti, Cernuda y Guillén, entre los españoles; Borges, Huidobro y Neruda, entre los hispanoamericanos; poetas de lengua inglesa, como Lawrence, Frost, Eliot, Pound y Williams; y otros de lengua francesa, como Apollinaire, Breton, Eluard, Pétet, Michaux y Char). En definitiva, pocos poetas han conversado tanto con el mundo de la poesía. Y la conversación no se limita a poetas individuales; abarca también corrientes estéticas y filosóficas: la poesía tradicional española, el neobarroquismo y el neorromanticismo, las vanguardias del siglo XX (sobre todo el cubismo y el surrealismo), la poesía náhuatl —leída en las traducciones de Garibay que dejarían no pocas huellas en *Semillas para un himno*—, el existencialismo, el estructuralismo, el pensamiento y las religiones del Oriente (sobre todo el budismo, tan presente en ciertos poemas de *Ladera este* y en *El mono gramático*).

Pero se olvida con frecuencia que la poesía no se hace con ideas o doctrinas porque es, ante todo, arte verbal, es decir, palabra hecha de ritmo y musicalidad, de imagen y temporalidad. El poema habla: es lenguaje configurado en el espacio, sí, pero sobre todo en el tiempo. Como el río de Heráclito, aquel filósofo-poeta que pensaba en imágenes, la poesía es un arte temporal: festín del oído. No es una actividad puramente intelectual o racional, tampoco es la ejemplificación de una teoría, ni siquiera de una teoría estética o poética. Es un arte intuitivo y, por lo tanto, imprevisible: libertad condicionada sólo por el instrumento del lenguaje, libertad bajo palabra. Cuando empieza a escribir, el poeta desconoce el desenlace porque el poema es el resultado de la experiencia de su propia creación. De ahí la inutilidad de los manifiestos, programas y retóricas para explicar el enigma del poema, del poema que se escribe y

que se lee, sobre la hoja de papel o la pantalla de la computadora, pero que nunca puede cortar su cordón umbilical que lo liga a su origen primitivo en la música, el canto, la letanía y el hechizo.

Desde esta perspectiva, habría que recalcar, como lo hizo José Emilio Pacheco al presentar este mismo volumen, que estamos ante un poeta que domina con maestría todas las formas poéticas, desde las más breves e instantáneas (el haikú, la copla, la canción-cilla, el poema reducido a la imagen) hasta las más desarrolladas y complejas (Paz ha cultivado el poema extenso desde su juventud y los ejemplos abundan en este libro de libros: *Raíz del hombre*, *Bajo tu clara sombra*, *Entre la piedra y la flor*, *Piedra de sol* y los demás poemas de *La estación violenta*, *Solo a dos voces*, "Vrindaban", "Viento entero", "Cuento de dos jardines", *Blanco*). Su amor a la tradición no está reñido con su afán de experimentación. Las formas métricas de versificación empleadas van desde las más clásicas, como el soneto, pasando por la silva de origen barroco —practicada con excepcional maestría—, hasta llegar al versículo, al verso libre, al poema en prosa y a la obra espacial-abierta que es *Blanco*. Además de *¿Águila o sol?*, mezcla de poemas en prosa y cuentos, hay dos secciones más que están escritas en prosa: *El mono gramático* —texto inclasificable que oscila entre el poema en prosa, el ensayo, el relato de viaje y el canto lírico— y *La hija de Rappaccini*, su única obra teatral, basada en un cuento de Hawthorne. En todas y en cada una de estas formas Paz nos ha dejado obras maestras. No son muchos los poetas modernos que han logrado esto.

Para los que se interesan en el arte verbal de la métrica y la versificación —especie que parece estar en vías de extinción—, este volumen ofrece un mapa fasci-

nante de la evolución del verso en la época posterior a las vanguardias. El constante movimiento entre formas tradicionales y experimentales es la prueba palpable de las luchas entre el oído y el ojo, entre el tiempo y el espacio, entre lo corporal y lo mental. Por el corte cronológico adoptado (1970), esta recopilación puede dar la impresión de un triunfo de las formas espaciales sobre las tradicionales, pero habría que tomar en cuenta que *Obra poética II* albergará *Pasado en claro*, fecundo y asombroso ejemplo de las posibilidades expresivas de la silva barroca.

Como me parece imperdonable presentar un libro de poesía sin compartir algunos de sus poemas, ofrezco a continuación un puñado de ejemplos de textos brevísimos escritos en distintas épocas, textos que conservan intactos sus poderes de encarnación.

"Retórica" (que es un verdadero ejemplo de "arte poética"):

La forma que se ajusta al
movimiento
no es prisión sino piel del
pensamiento.

"Niño y trompo" (que capta la magia de la infancia):

Cada vez que lo lanza
cae, justo,
en el centro del mundo.

"Epitafio de una vieja" (no exento de humor irreverente):

La enterraron en la tumba familiar
y en las profundidades
tembló el polvo del que fue su
marido.

"La exclamación" (que recrea el asombro ante lo inesperado):

Quieto
no en la rama

en el aire
No en el aire
en el instante
el colibrí.

Y, por último, un fragmento magistral de *Semillas para un himno*, siete versos que recrean, en sus reiteraciones, paralelismos y letanías, la cosmogonía ritual de toda cultura originaria y el papel fundacional de la poesía:

Como las piedras del Principio
Como el principio de la Piedra
Como al Principio piedra contra
piedra
Los fastos de la noche:
El poema todavía sin rostro
El bosque todavía sin árboles
Los cantos todavía sin nombre.

Es imposible, desde luego, resumir el contenido de este libro. Basta decir que encierra gran parte de los temas y las obsesiones de la poesía de Octavio Paz: el amor y el erotismo como vías de acceso a lo otro; el solipsismo y la introspección; los monólogos con uno mismo y los diálogos con los demás; la recreación de la infancia a través de la memoria; la celebración del mundo natural del cual formamos parte; la reflexión sobre el lenguaje, sobre sus posibilidades y limitaciones expresivas; los infiernos y paraísos que todos llevamos dentro; los juegos irónicos con las palabras y las costumbres; la compleja experiencia humana del tiempo, de lo que Paz ha llamado "esa sucesión de horas huecas y de instantáneas epifanías"; la obsesión de México, su pasado y su presente, su paisaje rural y urbano; la fascinación por los mitos fundadores del origen y por su relación con la historia personal y colectiva, relación que se expresa mediante la técnica de yuxtaponer simultáneamente distintos espacios y tiempos en el presente del texto, como sucede en "Himno entre

ruinas", *Piedra de sol*, "Viento entero" y *El mono gramático*. Y con esta lista parcial e incompleta de las obsesiones temáticas termino no sin antes manifestar mi esperanza de que estas palabras sirvan para incitar a la lectura —única función de una presentación—, para propiciar un acercamiento a ese misterio inquietante que es el acto de escribir y leer poemas, acto que es "uno de nuestros recursos contra el olvido". Dueño de su propia lógica, el azar ha querido que este libro comience y termine con palabras que nos implican en ese acto, en ese proceso de gestación abierto a todos: "Allá, donde terminan las fronteras, los caminos se borran. Donde empieza el silencio." "... el acto inscrito en esta página y los cuerpos (las frases) que al entrelazarse forman este acto, este cuerpo: / la secuencia litúrgica y la disipación de todos los ritos por la doble profanación (tuya y mía), reconciliación/liberación, de la escritura y de la lectura." <

RAFAEL ROJAS

LA PRESIDENCIA IMPERIAL. ASCENSO Y CAÍDA DEL SISTEMA POLÍTICO MEXICANO. (1940-1996)

De Enrique Krauze

México, Tusquets Editores, 1997.

Algunos escritores españoles nada inseguros de su nacionalismo, como Guillermo de Torre y José Ortega y Gasset, señalaban, a mediados de

este siglo, el escaso desarrollo del género biográfico en la cultura hispanoamericana. Ortega, por ejemplo, sumaba la falta de biografías y memorias en la literatura española a su obsesivo contrapunteo cultural entre España y Francia. No porque tuviera en alta estima dicho género, sino por todo lo contrario: lo biográfico, a su entender, denotaba un "síntoma de complacencia ante la vida personal" o lo que Charles Lindholm llama "una estetización del carisma". Así como Inglaterra era el país de las biografías, Francia, según Ortega, era el país donde se habían escrito más memorias.

En los últimos años, Sylvia Molloy y Miguel García-Posada han insistido en que aquellos juicios, por lo que se refiere a la literatura confesional o de memorias, eran algo exagerados. El género autobiográfico en Hispanoamérica, desde el *Libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús hasta la *Autobiografía de Federico Sánchez* de Jorge Semprún y pasando por las *Memorias* de Rubén Darío y *Confieso que he vivido* de Pablo Neruda, ha sido bastante frecuentado. Sin embargo, en lo que atañe a la escritura biográfica, la observación sigue siendo válida. No sólo se escriben, en castellano, menos biografías que en francés o en inglés, sino que los mejores biógrafos de grandes personajes de la historia de España y América Latina son, por lo general, franceses, italianos y, sobre todo, ingleses y norteamericanos. Ahí están los ejemplos recientes del *Felipe II* de Henry Kamen, el *Franco* de Paul Preston, el *Bolívar* de Gorchard Masur y el *Juárez* de Brian Hamnett.

Esa importancia de la biografía en las literaturas norteamericana e inglesa está relacionada con la tradición política y filosófica anglosajona. Por el hecho de experimentar esos países un orden institucional estable, la moral, la

religión y la cultura se involucran más en la vida privada de las personas. Además de que, como observaba Tocqueville, la democracia trae consigo una suerte de uniformidad cultural que exige la mitificación de caracteres emblemáticos. En este sentido, la noción de *character*, que difundieron Thomas Carlyle en *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (1841) y Ralph Waldo Emerson en *Representativa Mon* (1849), implicaba algo más que el simple carisma, es decir, implicaba, ante todo, un don o una virtud que convertía a ciertos hombres en figuras ejemplares. Para Carlyle, por ejemplo, los héroes eran, fundamentalmente, grandes estadistas como Federico el Grande y Oliver Cromwell. Sin embargo, para Emerson, quien seguía de cerca el principio platónico de la analogía entre persona y comunidad, el "hombre representativo" era lo mismo un filósofo, como Montaigne, un místico, como Swedenborg, un escritor, como Shakespeare, o un político, como Napoleón.

En medio de ese menosprecio a la biografía, que aún persiste en la cultura hispanoamericana, contrasta la obra de Enrique Krauze. A excepción de muy pocos textos, como su colaboración en uno de los tomos de la *Historia de la Revolución Mexicana* que coordinó don Luis González en El Colegio de México, la historiografía de Krauze ha sido fundamentalmente biográfica: *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*, *Biografía intelectual de Daniel Costo Villegas*, *Siglo de caudillos* y *Biografía del poder*. A estas obras habría que agregar, claro está, sus ensayos de crítica política, como *Por una democracia sin adjetivos* o *Tiempo contado*. Curiosamente, esas dos líneas paralelas de su escritura ahora parecen converger en *La presiden-*



cia imperial, ya que este libro es, a la vez, una biografía y una crítica del sistema político mexicano.

En cierto modo, la obra de Krauze ha sido la protesta solitaria contra una paradoja: la historia de México gira, como pocas, alrededor de sus héroes y antihéroes, de sus caudillos y caciques, sin embargo, por lo general, no es narrada biográficamente. México, como él dice, es un país carlyleano, pero sin Carlyles. Lo cual no deja de ser una exageración que lleva implícito un guiño nacionalista, ya que los "grandes hombres" mexicanos difícilmente encajarían en el ancho molde de Federico de Prusia, Schiller, John Sterling, Samuel Johnson y otros héroes de Carlyle. En todo caso, las biografías de Krauze, a diferencia de las de Plutarco, Carlyle y Emerson, no se basan en el *sympathos*, no son siempre positivas, ni siquiera neutrales, en ellas hay lugar para el juicio moral que permite la distancia del pasado e incluso para la desaprobación. Tal vez por esa susceptibilidad moral que distingue su escritura Krauze es un historiador que puede narrar el presente.

Aunque *La presidencia imperial* cierra una trilogía, iniciada con *Siglo de caudillos* y continuada en *Biografía del poder*, se diferencia

de éstas por el hecho de ser, además de una serie de biografías de los presidentes de México entre 1940 y 1997, una biografía del sistema político mexicano. No podía ser de otra manera. El maestro más visible de Krauze, Daniel Cosío Villegas, lo expuso con la mayor claridad: las "dos piezas centrales" de ese sistema han sido el Presidente de la República y el Partido Oficial. El engranaje entre ambos crea un aparato político que funciona como un *Deus ex machina* y que ofrece una vía institucional al carisma de cada presidente. El "estilo personal de gobernar", según don Daniel, no es más que el proceso por el cual la biografía del Presidente se convierte en una cifra del destino de la nación. Así, la analogía platónica entre el político y su ciudad se cumple cabalmente en el México post-revolucionario.

¿Como se escribe, pues, la biografía de una maquinaria? Al parecer, el secreto se halla en el ensayo preliminar "El Estado mexicano: fuentes de su legitimidad". Aquí Krauze observa cómo ciertas formas ancestrales del Estado colonial persisten en el subsuelo de la memoria y reencarnan en la formación del sistema político mexicano. La política de Calles, el creador del sistema, es una nueva versión del reformismo borbónico (anticlerical, capitalista, burocrático); en cambio, la de Cárdenas, que es quien lo consolida, puede verse como una vuelta al tomismo de los Habsburgo (corporativo, paternalista, carismático). Se trata de una oscilación entre las herencias de los siglos XVII y XVIII que viene marcando la vida política mexicana desde el siglo XIX. De alguna manera, los liberales de la Reforma y de la República Restaurada habían rescatado la fisonomía del Estado borbónico; así como el porfiriato fue, al decir de Andrés Molina Enríquez, un restablecimiento del pacto con los

cuerpos del antiguo régimen, que, a la vez, se cuidó de no desechar el perfil modernista del liberalismo.

Ese liberalismo conservador, esa mixtura entre lo Borbón y lo Habsburgo hizo del régimen de Porfirio Díaz el primer momento de estabilidad después de la independencia. De modo muy similar, a partir de 1928 se abre un nuevo periodo de normalidad institucional que contrasta con el caos revolucionario que siguió a 1911. La maquinaria empezaba a funcionar. Y ya para 1940 y, sobre todo, 1946, su funcionamiento llega, en palabras de Daniel Cosío Villegas, a "un grado de perfección increíble", justo en ese momento "la política mexicana se vuelve un misterio poco menos que impenetrable". Es el lapso en que, como dice Krauze, el sistema se convierte en una empresa civil con Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán. Luego, del "empresario" (Alemán) el sistema pasa a manos del "contador" (Ruiz Cortines), de este al "gerente de relaciones públicas" (López Mateos) y, por último, al "abogado penal" (Díaz Ordaz). La biografía de esa empresa que es el sistema político mexicano se presenta, entonces, como la suma biográfica de sus empresarios-presidentes.

El nuevo régimen, nacido de la Revolución, comienza a ser estable cuando más se asemeja al antiguo, es decir, al Porfiriato. Por segunda vez, en la historia moderna de México, se detiene la gravitación pendular hacia los Habsburgo y los Borbones y se alcanza una suerte de acuerdo dinástico dentro de la familia revolucionaria. A juicio de Krauze, dicho acuerdo experimentara dos rupturas, una desde afuera, que fue el movimiento estudiantil de 1968, y otra desde adentro: la escisión de la clase política durante los sexenios de José López Portillo y Miguel de la Madrid. A partir de ahí la empresa se aproxima

peligrosamente a la quiebra. Surge entonces su salvador, Carlos Salinas de Gortari, nuevo Díaz, nuevo Calles, que intentará reformarla y, sobre todo, refundarla a su medida. Pero hay una demanda, cada vez más elocuente y mayoritaria, que los nuevos empresarios se resisten a satisfacer, ya que su satisfacción exigiría el reconocimiento del colapso del sistema: la democracia.

La empresa es, pues, algo más que una metáfora. Esta analogía, que Krauze toma de Gabriel Zaid, favorece la narrativa biográfica. La biografía de cada presidente es la narración de su específica virtud empresarial y va acompañada de las biografías de las instituciones y los actores que giran a su alrededor. En este sentido, se trata de un libro que narra la vida de una comunidad política, el tiempo que media entre el nacimiento y la muerte de un Estado. De ahí que el acercamiento a la morfología de Richard Morse le sea tan útil a Krauze a la hora de localizar las referencias históricas de la Revolución mexicana; referencias más bien inconscientes que, como los modelos estatales de los Habsburgo y los Borbones, de los liberales y los porfiristas, se han sedimentado en la memoria política y garantizan una legitimidad profunda e inefable a la nueva élite del poder.

En otros libros de Krauze ya se percibe esta afición por la morfología histórica. En *Siglo de caudillos*, por ejemplo, es notable la aplicación de un principio morfológico de carácter cultural, bastante cercano a la historiografía de Spengler y Toynbee. Las vidas de Hidalgo y Morelos, Iturbide y Santa Anna, Juárez y Díaz son narradas desde la distinción entre los mundos culturales del criollo, el indio y el mestizo. En *Biografía del poder* se nota algo parecido, pero en relación con el sustrato religioso de la experiencia revolucionaria: Madero es el "elegido por la

providencia", Zapata sueña con un "paraíso recobrado", Villa es un "bandido redentor" que "a hierro muere", Cárdenas encarna la figura del "general misionero". Estos arquetipos sociales y religiosos, al igual que los modelos del Estado colonial, son formas que reaparecen una y otra vez en la historia, imágenes del pasado que gravitan sobre el escenario del presente.

Otra de esas formas es la del imaginario imperial que persiste en la cultura política mexicana desde el siglo XIX. Aunque Krauze no lo desarrolla plenamente en este libro, ese es, tal vez, el legado ritual que más le deben los presidentes del México postrevolucionario a Porfirio Díaz. En el siglo XIX la verdadera discordia, en cuanto a formas de gobierno, no fue entre república y monarquía, sino entre república e imperio. Todos los monarquistas mexicanos y no pocos republicanos fueron políticos imperiales. Era demasiado el peso de la memoria de aquel imperio azteca que, después de cuatro siglos, había recobrado su independencia. A pesar de los fracasos de Iturbide y Maximiliano, la aureola imperial pudo encarnar, con más comodidad, en las presidencias de Antonio López de Santa Anna y Porfirio Díaz. Por el hecho de haber sido los políticos que más se acercaron a la democracia, los liberales de la República Restaurada y Francisco I. Madero fueron los únicos que le imprimieron una atmósfera verdaderamente republicana a la institución presidencial.

Personajes que viven bajo el peso de su memoria son los protagonistas de la historia de México y de los libros de Enrique Krauze. Héroes de una tragedia. En el enlace entre morfología y biografía Enrique Krauze parece haber hallado una fórmula ideal para escribir esa historia trágica. Pero él mismo reconoce que con el fin, ya tangible, de esa "empresa teatral"

que ha sido el sistema político mexicano sobreviene el fin de la escritura biográfica y morfológica. "En la democracia —concluye Krauze—, la biografía de México comenzaría a ser la biografía de todos. La democracia pondría punto final a la biografía del poder" ¿Es acaso la democracia el abandono del *dictum* de la tradición, un liberarse totalmente del pasado? ¿Viene con ella la ingravidez, el reino del olvido, la utopía del tiempo? Estas son las inquietantes preguntas que sorprenden al lector en las páginas finales de *La presidencia imperial*. ◀

ADOLFO CASTAÑÓN

LA FÁBULA DE LAS REGIONES

De Alejandro Rossi

Anagrama, Madrid, 1997.

La publicación de *Manual del distraído* en 1978 supuso una revelación múltiple. La obra, sabia muestra de ensayo y ficción vertidos en una prosa cortante y diamantina, afirmó, en plena ebullición de la literatura latinoamericana en los mercados editoriales europeos, que la tradición literaria nacida a la sombra de la revista *Sur* no era monopolio de sus grandes apellidos fundadores, y que figuras como las de José Bianco y Juan José Arreola —para no hablar de Alfonso Reyes y Octavio Paz— no eran en modo alguno accidentes en la ca-

* *Alejandro Rossi ante la crítica*. Adolfo Castañón (compilador), Monteávil, Caracas, Venezuela, 1997.

dena del ser literario hispanoamericano. *Manual del distraído* reveló sobre todo la existencia de un escritor tan fértil y tan estricto como inclasificable: el filósofo comprometido con los temas y autores más arduos de su disciplina —la lógica de Hegel, Heidegger, Ayer—, el animador de empresas editoriales asociadas a la investigación filosófica, el hombre que analizaba las fusiones y fronteras de *Lenguaje y significado* resultaba ser, además, un artista de la prosa, un riguroso relojero de la exposición narrativa. La fortuna crítica de *Manual del distraído* traduce y corrobora este efecto, casi diríamos impacto si la balística fuera nuestro campo. Dos décadas después *Manual del distraído* se sigue editando y ganando públicos, como prueba la flamante edición que de este libro se stampa por estos días con el sello de Círculo de Lectores.

Para cualquier autor y sobre todo para un escritor tan celoso de la perfección y de la calidad como Alejandro Rossi la publicación de una segunda obra literaria significaba un genuino desafío, la necesidad de imprimir otra vuelta de tuerca a un mecanismo ya impecable. ¿Qué escribir después de *Manual del distraído*? ¿Cómo atacar —en el sentido musical de la palabra— la partitura de la prosa si no buscando un nuevo juego de contrastes melódicos y una estructura inédita de composición? El propio autor, al final de su ensayo sobre José Ortega y Gasset (1984) aventuraría la orientación de un posible nuevo derrotero para la reflexión crítica desde los países de la antigua ecumene hispánica: pero Rossi proseguiría esa reflexión crítica no desde la filosofía y el ensayo, como era previsible, sino desde la literatura narrativa, desde la fábula, para echar mano de la clave genérica acuñada por él. *La fábula de las regiones* prorroga en ese sentido la

indagación en torno al presente y a las condiciones del presente que el autor ha venido desarrollando así desde los desfiladeros de la filosofía como desde los escollos de la palabra narrativa:

Pienso en la situación política de Hispanoamérica, pienso en la violencia que ha arrasado el continente en los últimos años, pienso en nuestros enredos ideológicos y pienso en el problema de los derechos humanos. Nuestra circunstancia nos ofrece un dramático y complejo *factum* ético. Considero un escándalo que estos hechos no hayan provocado todavía un gran libro teórico. No olvidemos las lecciones de la historia: a la buena filosofía se llega siempre desde problemas no filosóficos. *

A la buena literatura —podríamos insistir— se llega desde ángulos no necesariamente literarios. La fábula es, ya se sabe, un género anacrónico y aun mal visto por la vileza de la mente moderna. "Hay algo terriblemente soez en la mente moderna —como escribe Octavio Paz, a quien cita Fernando Savater en *El contenido de la felicidad*—: la gente, que soporta todo género de mentiras indignas, no soporta la existencia de la fábula".

Alejandro Rossi no se limita a reivindicar la eficacia estética de la fábula, sino también, tangencial e inquietante, su vocación cognoscitiva. Su poder para interpelar el *factum* ético. De ahí quizá el desconcierto, el silencio y la perplejidad que —salvo singulares excepciones— han acompañado a este libro desde su primera y fragmentaria edición. El inclassi-

* José Ortega y Gasset. Fernando Salmerón (compilador). Alejandro Rossi, Luis Villoro, Ramón Xirau. Fondo de Cultura Económica, Colección Breviarios, México, 1996 pp. 39 y 40.

ficable y astuto inventor de *Manual del distraído* llevaba y lleva la insidia crítica hasta ampararse, bajo el estandarte didáctico de Esopo y La Fontaine, su lectura a contrapelo de esa historia invertebrada e involuntariamente paródica entre todas: la épica y política hispanoamericana.

Otro poeta y narrador, Álvaro Mutis, ha sostenido que Alejandro Rossi derrumba con *La fábula de las regiones* la imaginaria que se ha creado en Europa y en España a propósito de la literatura americana; que esa entelequia inexistente e infecciosa de lo "real maravilloso" queda ejemplarmente rectificadas por las imágenes inolvidables y fulgurantes de la caída que exponen los cuentos aquí reunidos. A ese elogio el autor replica que, más allá de teorías benévolas y de enmiendas pedagógicas, *La fábula de las regiones* es un libro donde se dan cita numerosas voces. *La fábula de las regiones* —dice— "es un libro muy oral". Un libro alimentado por la tradición oral familiar y por una tradición oral muy presente pero poco trabajada en sí: la del destierro y el exilio. Así *La fábula de las regiones* tocaría su música imaginaria en dos teclados: por un lado, estaría pulsando ese gran fracaso latinoamericano que es la Historia, la Historia Grande, no éste o aquel episodio puntual de la derrota o transformación abortada, sino el fracaso, por así decir, de lo histórico mismo, de la épica, narraría el desengaño de la civilización, el lado oscuro de la utopía. Por otro lado, luego de calar en los pantanos de la historia y de la política, *La fábula de las regiones* les habría dado una voz refractada, oblicua, a través de una trama zumbona de voces arraigadas y voces desterradas que se van entreverando y fecundando, inventando una trama estricta, exacta como el mecanismo sigiloso de un arma de fuego. La exacti-

tud de esa trama que anuda las voces de la región explica por qué *La fábula de las regiones* tiene ese inquietante carácter augural: conjunto de modelos subyacentes, tabla periódica de elementos llamados a repetirse en combinaciones inéditas, desconcertante reloj que a la vez interpela nuestras edades más crueles y arcaicas y anuncia, con anticipada reminiscencia, la figura ineludible de los fracasos futuros.

Tuve la suerte de ser no uno de los primeros lectores, sino uno de los primeros oyentes de algunos cuentos aquí reunidos. Recuerdo la noche en que oí en el estudio del autor "El cielo de Sotero", el relato inicial del libro: La voz pausada logró hacer ahí un pacto entre el susurro y el disparo, abrir en el seno de la página un espacio para la conciencia de esa oscuridad que llamamos América. Yo oía, veía surgir de los labios de Alejandro Rossi un inquietante espejo negro capaz de hipnotizar a cualquiera y del que yo no sabía cómo escapar. Me sentía como acaso ha de sentirse la palomilla atraída por el fuego que la incendiará. De hecho mi curiosidad hispanoamericana —llamémosla así— renació en ese momento. Sólo imponiéndome a mí mismo un vasto conocimiento de la historia y de la literatura latinoamericana sería capaz de salvarme de ese fulgor atractivo pero arriesgado y peligroso. Ahora, algunos años después y, por así decir, habiendo regresado ¿momentáneamente? de ese viaje a las raíces me encuentro de nuevo con *La fábula de las regiones*. El libro ha crecido tanto en el número de cuentos reunidos como en la imagen que proyecta bajo la luz de nuestro tiempo. Está en juego, por supuesto, una sabiduría literaria (afinada en Borges, García Márquez y Nabokov para sólo dar algunas referencias obvias que Rossi sabe decantar y extremar);

está en obra una cruzada nada común del escritor que ve y del escritor que oye, de la palabra mirada y de la palabra oída; está en juego —y esto ya es una lección ética extraordinaria— un escritor que sabe pensar con el corazón y con todos los sentidos y que además tiene la encantadora astucia de lograr disimularlo. *La fábula de las regiones* es un libro de literatura en el sentido más preciso, elegante y soberano de la palabra. Es, a la par, fruto y semilla. ◀

GUILLERMO SHERIDAN

TIROS EN EL CONCIERTO: LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO V

De Christopher Domínguez
Michael

ERA, México, 1997.

Tiros en el concierto es una puesta en escena endiablada sobre la experiencia literaria mexicana moderna; es la autobiografía de un gusto hábil para analizar sus causas y un meticuloso plano del agitado edificio de nuestras pasiones pensantes. Contiene ensayos —algunos con la longitud de un libro— sobre Alfonso Reyes, Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, los Contemporáneos, Jorge Cuesta y José Revueltas, y más un retrato a la inglesa que un ensayo, de Rubén Salazar Mallén, ese “cuerpo de svástica” lleno de sulfuro. Lo rematan cien páginas tituladas “Escenas del siglo V”: divagaciones, conclusiones, comparaciones, escolios y posdatas

sobre la forma en la que los protagonistas coinciden o se distancian alrededor de las categorías al uso secular (antiguos y modernos, nómadas o clérigos) o de los lugares comunes del mapa literario (la torre de marfil). El libro culmina en una fantástica función de ópera a la que asiste la feria de vanidades del moderno *tout Mexico*: el mural de Prendes en acción, guiños morales, gestos ideológicos, poses y paseos de las estrellas del libro y sus sistemas satelitales mientras en el escenario el polimorfo Fausto, cristiano y pagano, intelectual y enamorado, se inmola arquétipicamente. Además, el edificio se sostiene en



los cimientos de sus abundantes, extensos, epígrafes: lealtad a sus penates (Stendhal, Curtius, Gide...), la nómina de sus jueces y mortero teórico. Un maniático índice de nombres le agrega al mapa la gufa de sus poblaciones más visitadas. En suma: un libro de crítica que roza el retrato que roza la novela que compra a discreción en el bazar finisecular de los géneros.

Mapa y edificio. ¿A qué se deberá esa previsible alegoría que ocurre al enfrentar empresas de tal aliento? En una época en la que la propensión crítica es hacia el detalle y al fragmento, en México levantamos fastuosos, tota-

les, inventarios. Si la actualidad crítica en otras latitudes secciona camafeos, nosotros insistimos en el mural. Cautivados por la gran interrogación nacional, quizá nuestra singularidad radique en ese obsesivo aliento de epopeya en pos de la fuente de la eterna historicidad. Un libro como *Tiros en el concierto* justifica esta perseverancia por varias razones. Si Eliot sostenía que cada generación debe traducir a sus clásicos, cada generación debe interrogar la vigencia de los suyos: ver si aún cumplen con aquella exigencia que, al calar a un clásico, le pide significados diferentes para lectores únicos y significados únicos para lectores diferentes (Barthes). Mientras leo el tomazo, advierto que la transición generacional orteguiana se ajusta a la letra: CD se enfrenta en 1997 a problemas literarios que mi generación abordó en 1985, cuando teníamos los 35 años que él tiene ahora. Lo menciono porque estos tiros rebotan en su diálogo crítico con, y contra, lo que muchos de nosotros hicimos (José Joaquín Blanco, Castañón, Aguilar Mora, Krauze, Katz). Desde luego el diálogo es intenso con la generación de Octavio Paz, y por desgracia escaso con la de José Emilio Pacheco. Es inevitable leer en esta ronda de las generaciones una satisfactoria circulación de las ideas.

Quizá la energía del libro debe algo también a que su paseo por la rotonda del escritor ilustre está menos gravado por los imperativos ideológicos y sentimentales que en generaciones previas, a la hora de interrogar a los fundadores, se convertían, por acción o reacción, en la pesada mochila para las grandes marchas a las que los convocábamos. CD asume los riesgos del desapego a la gran causa: a pesar de que el agente precipitador que reconoce en la modernidad mexicana sea la Revolución, su énfasis prefiere, so-

bre las certezas de la polarización preliteraria, enfocar la ambigüedad personal y la responsabilidad intelectual traducida en las obras y (partidario de Sainte-Beuve al fin) las vidas que las concibieron. Nuestros clásicos fundadores lo son porque, como otros ante otras revoluciones, asumieron, cada cual a su modo, la responsabilidad de enfrentar la crisis estética y política de su momento histórico. Es en esa responsabilidad (moral, ideológica y escritural), y en ese modo, en lo que el trabajo centra su interés. Gracias a *Tiros en el concierto*, ni Alfonso Reyes será tan respetable, ni Martín Luis Guzmán tan revolucionario, ni los Contemporáneos tan marfilíneos, ni Jorge Cuesta tan diabólico, ni Salazar Mallén tan fascista ni José Revueltas tan santo como antes: sin desbarrar en la iconoclastia, y sin engrosar la fanfarria, el libro sacude los lugares comunes y, a fuerza de hacerlos a ellos más escritores, nos hace a nosotros más lectores.

El estudio de esa responsabilidad se hace analizando las tensiones internas, reinvidicando una ética de la literatura que supone emplearla no como evidencia en un juicio alterno, sino como el único territorio donde esa responsabilidad puede actuar y de la cual la vida del autor es reflejo.



Esto supone también una rigurosa disciplina de lector que no da nada por sabido ni deja hilo alguno sin seguir al recorrer estos laberintos de marfil. Lo hace con un estilo preciso y tajante, una mezcla de brochazo y regla de cálculo, en el que el sistema de seso y corazón de los autodidactas brilla ajeno al tedio de las anteojeras académicas y sus glosas bulfímicas.

Otra posible razón de esta novedosa defensa de lo usado puede ser el encuentro entre un lector que vivió la pesadumbre ideológica y observó de cerca su desmoronamiento. La política en literatura, dice citando a Stendhal, es como tiros en el concierto; mas esta conciencia política y su subsecuente revisión exigen a fondo su responsabilidad crítica y le abren una precaria libertad que lo obliga a leer por los insterticios de esa "pervadiente política" (Reyes), remiso a la inmovilidad hagiográfica. Se tiene la impresión de que CD lee a los fundadores en una zona más libre de los abundantes resentimientos políticos, y más obligada con la historia literaria: esto permite que sus protagonistas, más renuentes a ser beatificados o quemados en la plaza de la corrección política, actúen también con mayor libertad. CD no obliga a los fundadores a pagarle réditos a la comodina y perpetuada crisis de la identidad nacional; no los mide con la vara del pedagogismo ni con el sueño de su socialización (o de su sociologización); no le pide cuentas a su subordinación, o rechazo, a la balanza anquilosada en manos de la patria estatuaría, ni a la derrama de antinomias que prohibió más tarde (de viriles *versus* afeminados hasta *lights versus heavies*); su libertad le permite inmiscuirse en las ideas para acceder a su contexto, y no, como suele suceder, al revés; treparse a las rodillas de los abuelos con una sana reserva de insolencia, e incluso con ese

afecto distante que, sin el interés de merecerse una herencia, se convierte en duda, en ironía y en desapego. En este sentido, es admirable la paciencia que conduce a este nieto hiperactivo a trascender el arrobo del álbum familiar y a buscar en las buhardillas. No hay trebejo que no sopese, ni lugar común cuya validez no sea cuestionado hasta sus últimas consecuencias (por ejemplo, en las notables páginas que, para entender por qué Vasconcelos acaba sus días con la ilusión de ver al mundo desintegrarse bajo una bomba atómica, obligan a CD a repasar la patristica).

Como en cualquier visita a los fundadores de la cultura, el libro de Domínguez Michael es también un ajuste de cuentas y el sopesamiento de un saldo personal. Casi siempre es atinado: celebro que alguien se haya empeñado, al fin, en desmontar ese sustrato timorato y conveniciero de Alfonso Reyes, o que insinuara ese resabio de diletantismo, casi vecino de la pereza intelectual, que impidió a los Contemporáneos —salvo a Cuesta— poner más interés en ideas circundantes. Y es que el cruzamiento cultural entre lo que CD llama "el siglo V" mexicano y la vasta genealogía de sus orígenes y deudas opera en el libro con pasmosa eficiencia. La voracidad crítica de CD, que lo ha llevado a inventariar con obsesión de archivista la narrativa mexicana en su *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (1989), y después, con menor fortuna, a visitar a sus clásicos no mexicanos en *La utopía de la hospitalidad* (1993), parecía estarse preparando para este entreacto capital. ¿Habrà que extrañarse de que ahora vaya a debutar como novelista, o de que calcule una biografía de fray Servando?

Por lo pronto, califica como una sagaz inteligencia crítica por la que nuestro precario canon pa-

sea y se fortalece. Hablando de Jorge Cuesta, CD señala que por crítico entiende "sólo a aquel que establece personalmente una jerarquía de valores". A veces, como dice él de Cuesta, a él mismo "su pasión por las categorías le obstruye sus desenlaces críticos". Huraño y drástico, a veces pasa de la analítica minucia ideológica al tribunal sumario. A veces, demasiado llevado de la mano por ese tfo remiso, Cyrill Connolly —una mano blandengue a causa de una traducción criminal—, CD se empeña en precisarle una cota estricta a cada abuelo, trasladando a su propio álbum privado, quizá con excesiva fidelidad, la propensión de la crítica anglosajona a establecer arquetipos intelectuales. Y quizá lo mejor de Connolly, todo lo que en *Los enemigos de la promesa* hace surgir del estilo literario, de la materia puramente escritural, y de donde extrae la operatividad de sus esquematizaciones intelectuales, se eche un poco de menos en CD. Más interesado en la mente que en la pluma, CD posterga el hecho del estilo en el que radica un tipo de verdad irreductible a cualquier axiología posterior: ese mercurio enigmático que, cuando se ha llenado el vaso del contenido, distingue al hecho literario del social.

En una época en que la cultura de México sacude de nuevo sus matraces tricolores en la plazoleta sentimental, se eriza en la bravata y se engalana de nuevo con su estentóreo machismo, o bien resopla su desafinada tuba en los salones inertes de la academia glosante, en la crítica literaria y cultural reaparece el demonio de la lucidez que nos heredaron Cuesta u Octavio Paz. De vez en cuando, un buen libro de crítica nos recuerda que la literatura es pasión y discusión inteligente y que, por no haber nada escrito, hay que releerlo todo. <

MIGUEL GOMES

LA BATALLA PERDURABLE

De Adolfo Castañón

Ediciones del Equilibrista, México, 1996.

Si nos encontrásemos en el trance de tener que caracterizar en pocas palabras la obra del mexicano Adolfo Castañón (1952), un rasgo que deberíamos destacar sería, ni más ni menos, su discreta heterogeneidad. Con dicha expresión me refiero no tanto a una variedad considerable de temas —patente, aunque abordada, eso sí, de manera personal e inconfundible—, sino a un principio ecléctico que se percibe sobre todo en el plano genealógico. Ensayista constante y, como pocos latinoamericanos, devoto de Michel de Montaigne, una inclinación hacia la maleabilidad formal se extiende a todos los géneros por él cultivados.

En efecto, la estética que se reconocía latente en un libro suyo como *Por el país de Montaigne* (Editorial Ensayo, México, 1995), centón en el que ensayo e ineludibles pasajes líricos se conjugan, actúa no menos en títulos como *La otra mano del tañedor* México, *El tucán de virginia*, 1996), compilación de poemas en verso y prosa, y *La batalla perdurable* (A veces prosa), conjunto de piezas que casi siempre se resisten —préstese atención al subtítulo— a las clasificaciones tipológicas tajantes, al menos según criterios previos al simbolismo. Los textos salidos de las manos de Castañón participan de la naturaleza del "ensayo" no porque

el autor disertar en géneros poco aptos para ello como la lírica o el cuento —nadie más lejos de eso que él, que ha sabido imbuir la totalidad de su producción de una sutileza y una inteligencia poco frecuentes en las letras hispánicas—, sino porque una vez tras otra la voluntad constructora se niega a entregarnos mundos cerrados, dominados por el espejismo de lo acabado o definitivo. Me atrevería a sugerir que la lección fundamental del ensayismo, la de jugar con una escritura en permanente progreso, enamorada del experimento, el tanteo y, por lo tanto, de la duda tanto expresiva como conceptual —el deslinde sería imposible— constituye el núcleo de esta poética. En este sentido, Castañón se inscribe en una tradición literaria que cuenta con no pocos nombres imprescindibles: Borges, Paz, Lezama Lima, Mutis, para no salir del ámbito de nuestra lengua.

He hablado de discreción para caracterizar la empresa de Castañón. De hecho, dentro del diversificado repertorio de géneros en que se ha adentrado, la brevedad y la mesura parecen ser las leyes a las que se atiene usualmente. *La batalla perdurable* resulta, por ello, una muestra representativa de sus prácticas literarias, en las que predominan los rápidos chispazos verbales y no la ambición totalizadora de los géneros largos. La convivencia —el mestizaje— de ensayos, cuentos, microcuentos, parábolas, poemas en prosa en un mismo volumen apunta precisamente a una ductilidad que habría sido mucho más arduo alcanzar en un contexto en que el miniaturismo o la pasión por lo "menor", en la más elevada aceptación del término, no fuese el denominador común. El laconismo funciona aquí como factor que permite la reunión de lo diverso bajo la forma de fragmentos pro-



venientes de múltiples familias discursivas. No creo, por consiguiente, que carezca de ambigüedad la selección del epígrafe del libro, tomado de la *Historia de los daneses* de Saxo Gramático, donde figura provocativamente la palabra "ensayo":

...alcanzaron un río de tumultuosas aguas (...). Cuando lo hubieron cruzado, descubrieron dos ejércitos embistiéndose con poder y arrojo. Y cuando Hadding interrogó a la mujer acerca de ellos, ésta le dijo: "son aquellos que, habiendo perecido a espada, declaran el modo de su muerte por un continuo ensayo, y repiten los actos de su pretérita existencia en un animado espectáculo".

Lo ensayado como esbozo apenas de lo que podría ser conclusivo; intento, no acto rotundo. Tal como el epígrafe, también la dedicatoria del volumen a Alejandro Rossi —cuya escritura, como es bien sabido, se mueve en un orbe similar de medias tintas genéricas y calculados devaneos— no deja de ser significativa. Ambos márgenes textuales plantean elípticamente las reglas de juego que habrá de seguir el lector de *La batalla*...

Y entre esas reglas se encuentra una fusión paralela a la de los géneros, pero constatable en el

plano de la fenomenología librea: el oficio de escribir se amalgama con el de leer. No se trata del deseo manido y, sin embargo, utópico, de "participación" vanguardista del público en la obra de arte. Aludo más bien a la conciencia de que la escritura es un hecho indisoluble de la lectura, tal como se presenta en el primer texto de *La batalla*, "Epitafio del lector", signado por la paradoja desde la decisión autoral misma de situarlo como introducción al conjunto. En él, en efecto, una serie de operaciones verbales, entre las cuales se cuenta el sabio juego con los defectos en sucesiva aproximación y distanciamiento con respecto al objeto retratado, erige un universo en que las entidades adquieren cierta evanescencia ideal para describir una imagen de la literatura muy semejante a la elaborada por Borges —una vasta red en la que lo individual se transforma tan sólo en un signo de lo colectivo:

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. Estas líneas, ¿no son mi fisonomía? ¿Quién me observa si lo son? ¿Acaso las letras pueden mirar? La voz se hace letra y me habla, mira. La mirada es una hoja que lleva escrita en ambas caras una leyenda: "es mentira lo que está escrito del otro lado". Desde ahí, mis ojos me miran. ¿Desde cuándo, hasta cuándo estarán abiertos? (...) Cuando desperté ya estaba leyendo. Me di cuenta de que había nacido al volver una página...

Poco después, a esa convivencia de lo lejano y lo próximo, de lo propio y lo ajeno, se agrega otra más, la del "tú" y el "yo", acompañada por la recreación de esa enigmática capacidad de co-

municación que tiene lo literario incluso sin dejar de ser un lenguaje potencial y no instrumental:

No recuerdo haber sido nada que no leyera. Por ende, elegía mis lecturas con cuidado. Se las daba primero a probar a mis amigos (...). Gracias a esa precaución me he ahorrado numerosas lecturas inútiles, gracias a ella también me he despedido de algunos buenos amigos envenenados por el experimento. No subestimo el poder de los libros, sobre los frágiles lazos de la amistad; no subestimo a los amigos (...). A veces sin embargo —debo concederle— he perdido a un amigo pero he ganado a un autor que, ¿lo dudas?, no valía menos por estar muerto...

La transgresión final se hace notoria en la conclusión del "Epitafio", donde el ser humano se textualiza para participar de la gran vorágine de letras en que se ha convertido su entorno:

(Los libros en mi biblioteca) se leen entre sí, como yo en este momento te leo a ti. Los cambio de lugar, los dejo vagar por mi biblioteca que es pequeña —lo admito— pero abismal. Como el agua en el arroyo obedece a la luna llena, como el polvo acecha el remolino, las hojas fluyen hacia el tiempo inmóvil, y ellos nos van leyendo, agitan sus hojas como árboles al viento. Nos leen y nos asombran. No es breve nuestro epitafio.

La hibridez tipológica que observamos en el texto inaugural de la colección se repetirá en los posteriores, una que otra vez enfatizando, pero no imponiendo terminantemente, alguna de sus vertientes genéricas. Varias piezas, por ejemplo, se inclinan con mayor claridad hacia los procedimientos ensayísticos, como es el caso de "Nada animal nos es ajeno", donde, con una ironía a ve-

ces no soterrada, se reflexiona acerca del empleo de vocabulario de referencias animales para describir conductas humanas, o "Asamblea de profetas", en que nos enfrentamos con el monólogo —entre lúcido y digno de una farsa— de un letrado ante el abigarramiento de los *mass media* y la cultura *pop*.

El poema en prosa hace acto de presencia asimismo, encabezado por una especie de manifiesto, "Fragmentos del diario de un aspirante a poeta en prosa", que postula líricamente —es decir, sin recaer en el acto explícito de la postulación— la omnipresencia de la poesía, extendida superficialmente en un tramo temporal, pero sólo para hacerlo insignificante y trascenderlo al captar la eternidad de los instantes y los elementos:

Miércoles, polvo, ceniza, llanto de lluvia, mansa llovizna para borrar las huellas, olores de tierra húmeda; eucalipto en el aire reanuda la armonía, todo en su sitio suspenso, brisas que despeinan las nubes violentas de la noche urbana...

Nótese la afinidad de pasajes como el anterior y muchos de los poemas que Castañón había incluido en *La otra mano del tañedor*, donde abundaba una suspensión del tiempo sentida por sujetos en los cuales sensualidad y religiosidad se encontraban. Si en el poemario el efecto se logra mediante una manipulación aptísima de la rima, que en varias composiciones perfila el momento inefable y estático de la iluminación (como sucede en "Pregón": "Tengo una campana" / que me prohibieron tocar; // sólo una: / la toco en mi soledad. // Cuando tañe / me estremezco, / sueña el alma su cantar. // Pierdo la vista / si calla. // No hay luz para respirar"), en *La batalla* otro tanto se produce recurriendo a largos pá-

rrafos, especie de magma verbal en que la sucesión gráfica de pausas se elimina y, con ella, la sensación del transcurrir cronológico (buenos ejemplos los hallaremos en "El asedido" o "Luna de octubre", pieza esta última que, al igual que "Pedagogía del cadáver", ya se había incluido en *La otra mano*). Eso y, no menos, el empleo de una técnica contraria, el fragmentarismo, con su entronización del espacio en blanco y la interrupción de un discurso lineal (como se comprobará en el ya mencionado "Fragmentos de un diario", o en "El escriba"), prestan al decir de Castañón la intensidad del misterio.

El cuento también figura en estas páginas, muchas veces adaptándose paródicamente a la expresividad de géneros cercanos, como sucede con el "cuento de hadas" (en "La uña del león" o "Las montañas azules", mundos fantásticos que se borran para dar paso a una conmovida alegoría del arte y sus vínculos con la vida) o con el "microcuento" (y, en este renglón, nos topamos con un homenaje a Augusto Monterroso, titulado "pastor o el cuento más breve": "Anunciando nuevamente al lobo, aulló").

Justamente en el campo de la intertextualidad se situará *La batalla perdurable* con una sección entera dedicada a "Algunas imitaciones del francés", en la que los nombres recordados serán los de Alphonse Allais, Max Jacob y Maurice Blanchot. Con todo, las más sagaces muestras de la fascinación de Castañón por el diálogo de escrituras están cifradas en la elegante interpenetración de epígrafes y textos a todo lo largo del volumen; a través de ella, autores como José Antonio Ramos Sucre o Juan José Arreola vuelven a la vida mediante acertados ecos o

préstamos estilísticos (pienso, para no ir muy lejos, en "El asedido", con su enfático empleo ramosuciano del "Yo", además de su imaginería postsimbolista o postmodernista). Todo ello confirma la palpable alteridad de la palabra literaria, tal como la había anunciado el "Epitafio del lector" y la corroboraba, a modo de conclusión, "Escenas de un viaje inmóvil", *summa* del quehacer de *La batalla*, en el que un discurso autorreflexivo observa detenidamente a la voz que lo engendró para pecatarse de que no es extraño que "le gusten las miniaturas de todo tipo, las maquetas, los modelos a escala, los laberintos concentrados".

Así como el entrevistado autor y el personaje escritor se sintetizan en las últimas líneas del volumen, el lector no puede dejar de pensar, al concluir su misión, que algo de ese laberinto de palabras lo acompañará para siempre, acaso porque, al igual que el hablante, que reconoce que "aquel aliento no era el suyo", también él ha sido tocado por la naturaleza persistentemente otra de la literatura —sin la presencia del destinatario, la creación, entendida como comunión y rito, sería imposible. Tal sugerencia constituye, quizá, uno de los mayores aciertos de este libro de Castañón. <



CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ
MICHAEL

DIOS NO NOS DEBE NADA

De Leszek Kolakowski

Dios no nos debe nada. Un breve comentario sobre la religión de Pascal y el espíritu del jansenismo. Traducción de Susana Mactley Marín, Herder, Barcelona, 1996, 279 pp.

Entre la variada obra filosófica del polaco Leszek Kolakowski (1927) destaca la demostración analítica más severa del fracaso del universo marxista como ciencia y utopía. En *Las principales corrientes del marxismo* (1976-1978), su gran trilogía, Kolakowski atacó el fenómeno desde dos puntos cuya conjunción resultó indubitable: la prueba del empirismo sociológico y el estudio de la creencia religiosa. Para no hablar de su propia militancia civil contra el comunismo soviético en Polonia, basta su disección del marxismo para colocar a Kolakowski entre los pensadores más luminosos de la segunda mitad del siglo XX. Desde *El hombre sin alternativa* —artículos escritos durante el deshielo irushoviano— hasta *La modernidad siempre a prueba* (Vuelta, 1990), Kolakowski transitó de la heterodoxia socialista a la imaginación liberal. Y durante varios años el crítico polaco supo salvarse del clericalismo inverso que atrapó a otros náufragos de la ilusión comunista. Pero el autor de *Cristianos sin iglesia* (1965), su última obra polaca, una radiografía de las corrientes espirituales no eclesásticas de la Reforma y una vindicación de la diversidad

de la fe frente al poder absoluto, ha regresado, cada vez con mayor temeridad y rigor, al catolicismo. El viaje comenzó bien. Kolakowski, profesor en los Estados Unidos y en Inglaterra desde su expulsión de Polonia en 1968, le recordaba a su respetado Solynitsin que por la libertad había que pagar un costo, negándose a compartir con el novelista ruso la condena tan esclava del "vacío moral de Occidente". Una y otra vez, hasta irritar a una generación fascinada por los totalitarismos exóticos —como si Hitler y Stalin no hubieran sido suficientes—, fue Kolakowski quien insistió, elegante e irónico, en la naturaleza singularmente autocrítica del pensamiento europeo. Desde Bartolomé de Las Casas hasta en su propia generación de excomunistas, el filósofo polaco encontró una garantía que permite ser, sin recato, eurocentrista.

Pero Kolakowski se aleja. *Dios no nos debe nada*, su libro más reciente, pretende resolver exponencialmente la pregunta sobre el precio de la libertad y la medida de su conciliación con la fe católica. Teólogo y empirista, Kolakowski no se arredra ante el más espinoso de los problemas religiosos, aquel que tanta tinta (y sangre) derramó desde los tiempos de los Padres de la Iglesia hasta el siglo XVIII: el debate entre el libre albedrío y la predestinación. Y no sin humildad, Kolakowski se sitúa, para sintetizarla magistralmente, ante la escena intelectual donde esa discusión fue, dentro del cristianismo, más virulenta y brillante, entre la publicación póstuma del *Augustinus* (1640) de Cornelius Jansen (1585-1638) y la condena final del jansenismo en la *bula Unigenitus*, firmada por el Papa Clemente XI el 8 de septiembre de 1713. Esos años fueron presididos por ese astro sombrío que fue Blaise Pascal (1623-1662), el

hombre a quien el filósofo polaco dirige sus dudas y devociones. El jansenismo fue la tentativa teológica de introducir dentro de la Iglesia Católica la espiritualidad reformista sin romper con Roma. Su fracaso dejó en Pascal, el más ambiguo de los modernos, a un arcano que emblematiza la querrela entre la fe y la razón.

Debo advertir que *Dios no nos debe nada* es un libro escrito por un católico para católicos. Es una obra más apologética que crítica, disertación teológica dirigida a un lector que acepta los dogmas cristianos y sufre sus consecuencias doctrinales. No por ello deja de ser un admirable ejercicio intelectual para el agnóstico o el deísta, pues Kolakowski conecta la cuestión jansenista con una cultura contemporánea que considera, sin duda, hija legítima pero renuente de la experiencia cristiana. Y texto dogmático al fin, *Dios no nos debe nada* incomoda, aquí y allá, al incrédulo.

Kolakowski comienza su breve tratado afirmando sin taxativas que las sucesivas condenas del jansenismo, desde el arresto preventivo del abate de Saint-Cyran por el cardenal Richelieu en 1638 hasta la bula *Unigenitus*, significaron el abandono del agustinianismo por la Iglesia Católica, rechazo taimado, acaso irreflexivo, pero contundente, que cambió la historia del cristianismo y de la modernidad.

Había, al promediar el siglo XVII, cuatro doctrinas cristianas sobre la Gracia que Kolakowski resume clarididamente:

1) la ortodoxia agustiniana y calvinista, propagada por las cinco proposiciones de Jansenio, que afirma que ninguna creatura humana puede llevar a cabo ningún acto moralmente benigno sin la infusión de la Gracia divina selectiva e inescrutable.

2) esa doctrina —la doble predestinación— fue desarrollada

por Agustín de Hipona contra el pelagianismo del siglo IV, que sostenía que Dios nos capacita para hacer el Bien si así lo deseamos, pues hechos a su imagen y semejanza, nuestro estado natural nos facilita la perfección. Para el hereje Pelagio, el Mal es responsabilidad únicamente humana, una ofuscación del libre albedrío. Entre ambos extremos, la Iglesia sintetizó dos fórmulas de compromiso:

3) el semipelagianismo, difundido en su forma más elaborada por los jesuitas, cuya tesis es que necesitamos de la Gracia para hacer el Bien, dotación gratuita que nuestro libre albedrío vuelve eficaz. La perfección moral y nuestra voluntad de salvación dependen del hombre. Y finalmente está

4) una solución escolástica, basada en Tomás de Aquino; "tenemos Gracia para llevar a cabo buenas acciones por nuestra elección, pero esa libertad no basta para evitar todos los pecados en todas las circunstancias." (p.25)

¿Qué sentido tiene rediscutir el añoso conflicto entre la Gracia y la Predestinación? Para Kolakowski, católico moderno, la polémica es urgente pues atañe directamente al problema del Mal, sin el cual nuestra centuria tan pavorosa es inexplicable. Y de inmediato el filósofo polaco advierte que San Agustín y Jansenio tenían la razón: *Si la libertad implica decidir entre el Bien y el Mal, Dios no puede por necesidad elegir el Mal, de tal forma que no hay libertad humana conciliable con la gracia divina*. Esta declaración de fe jansenista, en boca de Kolakowski, el antiguo comunista que fue figura del liberalismo democrático, no por previsible—dado que se anunciaba desde *La modernidad puesta a prueba*—deja de ser estremecedora como negación espiritual de la libertad como atributo.

La doctrina agustiniana-jan-

senista, nos explica Kolakowski, se sustenta en la postedénica e irremediable corrupción del hombre. Con una impaciencia de seminarista, Kolakowski despa-cha las objeciones del sentido común a la doble predestinación, que son las mismas desde Erasmo y Moro hasta la Ilustración, pasando por los jesuitas y los molinistas. Casi todos, cristianos o no, somos semipelagianos. Basta tener un poco de religiosidad para resistirse a creer en un Dios justo y benevolente que condena a sus hijos al infierno como un amante insondable y caprichoso, preguntándose cómo esa divinidad, habiendo permitido la corrupción humana, todavía le cercena toda capacidad de hacer el Bien. Cualquier creyente —y por ello el jansenismo fue tan ajeno al espíritu de misión como el primer calvinismo— creará que si la salvación no depende de la conducta, la educación moral carece de sentido, anulado el libre albedrío y la responsabilidad humana. Recuerdo entonces aquella novela de James Hogg (*The private Memories and Confessions of a Justified Sinner*, 1824) donde la doble justificación, dada la inutilidad de las obras, permite todos los crímenes, idea aterradora que alienta tanto a las sectas suicidas norteamericanas como a los integristas islámicos que degüellan campesinos en Argelia.

Pero Kolakowski contesta con la vieja arrogancia jansenista: esas son cuestiones superficiales ante lo que para él está en juego, *la absoluta soberanía de Dios*. Líneas abajo, empero, rectifica recordando su propia experiencia en el comunismo y lamenta que tras Agustín y Jansenio esté una noción de la Iglesia como *armada invencible y asamblea de los elegidos*, antecedente cristiano del totalitarismo moderno. Kolakowski matizó, en su momento, la analogía entre la Iglesia Católica y el

Partido Comunista: este último sólo fue una caricatura temporal del cristianismo que heredó únicamente crímenes de Estado y vacío metafísico. Pero así como los teólogos de la liberación, herederos de Thomas Muntzer, no nos convencen que el Evangelio sea una invitación a la revolución social, tampoco es aceptable, como Kolakowski propone, la irresponsabilidad absoluta de la Iglesia ante las doctrinas secularizadas de salvación. El universo de Kolakowski, regido por el pecado original y la presciencia de Dios, me es abominable e incomprensible.

En este punto, quizá sospechando que llegó demasiado lejos, Kolakowski abandona la apologética y retoma la crítica. Al decidir por Aquino ante Agustín, dice, el catolicismo aceptó el libre albedrío como prenda a empeñar en la aduana moderna, custodiada por Abelardo y Erasmo, padres de esa confianza "patológica" de la escolástica y la Ilustración en la razón humana. En *Dios no nos debe nada*, Kolakowski asume contristado que los rigores del agustinianismo no estaban para el disoluto "mundo cartesiano o postcartesiano" cuyos bailes y comedias arruinaron al cristianismo. Ante el arrebato del alma pía prefiero, francamente, la sentencia del gran reaccionario colombiano Nicolás Gómez Dávila, que sin necesidad de persignarse, dice lo mismo y mejor: "toda ética termina en pelagianismo, todo pelagianismo en defismo, todo defismo en sepelio de Dios."

La intención de Kolakowski —y lo dijo claramente en su reciente visita a México— es afianzar la condena de la Ilustración como responsable del fracaso del hombre moderno. Pero como todos los espíritus genuinamente divididos entre la fe y la razón, Kolakowski busca el antídoto que lo libre del veneno del inte-

grismo. Rodeado de pelagianos que danzan con las máscaras del gnóstico, del ateo, del libertino, o del jesuita, Kolakowski encuentra consuelo en Pascal. Como sabemos, las *Cartas provinciales* (1657), de Pascal, son el texto projansenista y antijesuita más célebre, además de ser la obra maestra del panfleto filosófico. Y aunque Kolakowski lamenta que esas cartas hayan alimentado "el canon libertino-liberal-anticlerical-voltairiano", recuerda que aquella paliza dada por Pascal a los más ridiculizables de los laxistas jesuitas, es una herida que ningún hombre con anhelos de trascendencia puede ignorar.

Acercándose a la segunda parte de *Dios no nos debe nada*, el gran historiador de las ideas reconoce que su conmoción es irresoluble pues es "un conflicto recurrente oculto en las raíces mismas del cristianismo, en la ambigüedad de la idea misma de la Creación. La naturaleza es la espléndida obra de arte de Dios y como tal debe ser buena y admirable. Pero al crear la naturaleza, Dios reveló la infinita ruptura entre el Creador y su producto. (...) Si de forma optimista subrayamos la continuidad entre Dios y el mun-



do, seremos propensos a ser tentados por la filosofía molinista; si percibimos el impresionante abismo que separa a Dios de todo lo que no es Dios, encontraremos lógica la imagen agutiniana-jansenista del universo; si intentamos mantenernos en medio, seguramente estaremos dispuestos a ser convencidos por los argumentos tomistas; si oscilamos entre ambos extremos, nos encontraremos en compañía de los místicos. (...) En el cristianismo actual podemos encontrar el mismo conflicto, basado en otras cuestiones y en otro lenguaje." (p. 88)

Entre sus dubitaciones, Kolakowski vuelve al tono empírico de *Cristianos sin Iglesia*, fascinado, como Voltaire y Sainte-Beuve, por el drama de Port-Royal, la abadía de monjas cistercienses que acogió a Racine, Antoine Arnauld y a Pascal, cuya destrucción en 1707 por Luis XIV simbolizó la derrota del verdadero cristianismo, pues el semipelagianismo, *hélas!*, salvó a la Iglesia. Pascal, afirma el filósofo polaco, sabía que intentar convencer a los libertinos era teológicamente inútil. ¿Creerá Kolakowski que escribir contra el sueño comunista de la perfección humana que alucinó al siglo XX fue también inútil? No lo sé. Pero me consuela creer que tanto Pascal como Kolakowski, preñados de "religión triste", lo intentaron.

Otros cristianos, seguramente semipelagianos, como el abate Henri Brémond o André Gide rechazaron en nuestra época a Pascal, presentándolo como el más genial de los predicadores de la pastoral del miedo, cuyo Jesús agonizante hasta el fin del mundo los condenó al insomnio, rechazando antinómicamente la trascendencia con mayor eficacia que Voltaire. Pascal, remata Kolakowski, sabía que el jansenismo cortaba el puente de la catolicidad entre los bienes terre-

nales y los celestiales. ¿Puede ser Pascal un moderno, se nos pregunta en *Dios no nos debe nada*, cuando su Iglesia tomó un camino que lo hubiera horrorizado? El intento pascaliano de combinar razón y fe para detener "esa mentalidad cartesiana que privó al mundo de sentido, significado y vida" (p. 338) fracasó. Y en esa tristeza se detiene el valiente Kolakowski, para quien la modernidad ya fue reprobada como "un desastre irreversible" que ni siquiera merece la denominación honrosa de tragedia. Solitario, Kolakowski mira el elenco del siglo y sólo se identifica con otros enemigos de la Ilustración, entre quienes halla a Unamuno, Heidegger, Beckett y Ionesco.

Trato de entender el legítimo pesimismo cristiano (y monoteísta) por la desacralización del mundo. Pero culpar a la Ilustración de todos los males seculares es ir demasiado lejos. Antes que hijos obedientes de las luces, los totalitarismos de nuestra época intentaron pulverizar, casi con éxito, todo el legado del siglo XVIII. Pensar, como Kolakowski, que la creencia pelagiana en el libre albedrío desemboca en la divinización gnóstica del hombre y ésta en la utopía fascista o comunista, es una pirueta teológica tan sutil como absurda y escandalosa. Y si Michelet no me convence de que 1789 fue una revolución venturosamente anticristiana, Kolakowski, en el sentido inverso de la idea, tampoco lo logra.

Al condenar la doble predestinación agustiniana, la Iglesia Católica tiró por tierra la principal barrera teológica entre ella y la modernidad. Y me temo que al escribir *Dios no nos debe nada*, Leszek Kolakowski abandona, por la línea de sombra, con honradez y soberbia, ese liberalismo contemporáneo del que fue cómplice y crítico. <

DAVID MEDINA PORTILLO

LA MÚSICA DE LO QUE PASA

De David Huerta



Práctica mortal, CNCA, México, 1997.

Cada libro del autor de *La música de lo que pasa* es una sorpresa en la medida que será diferente a los que lo preceden dentro del conjunto de su obra. Induciendo esa impresión de lectura está, desde luego, la voluntad del autor para que las cosas así sean: hay que aprender a leer a David Huerta una y otra vez según van apareciendo sus nuevos títulos.

En este orden, si por nuestra parte intentáramos una operación de lectura simétrica, que haga juego con aquel ejemplo de poética renovable, acaso deberíamos olvidar sus anteriores libros y comenzar de cero. Sin embargo, tal sugerencia es pertinente si se trata de un mal libro como el que, en efecto, David Huerta publicó el año pasado bajo el nombre de *La sombra de los perros*, pero aparece como lo que es, una patente simpleza, cuando el tema a considerar es su más reciente volumen, *La música de lo que pasa*.

En lo personal, agradezco el saludo que me devuelve quien a mi juicio es el poeta más complejo y, también, uno de los mejor dotados de su generación. Esto es, me place reconocer en *La música de lo que pasa* al autor que leí y leo atento, como es obvio, ante la posibilidad de abastecer para mí aquello que entiendo como sus mayores aciertos. En *La música de lo que pasa* encuentro así a un David Huerta dueño otra vez de

aquel poder de transformación admirable que lo sostuvo escribiendo, uno detrás de otro, dos libros excepcionales y disímiles: *Incurable* e *Historia*. ¿En dónde radica el *quid*, el chiste que explique esa capacidad de metamorfosis? Carezco de toda certeza aunque sea mediana, pero tanteo que algo de la raíz de este asunto está en que David Huerta no le escatima oxígeno a sus ideas fijas; esto es, sabe ventilar sus obsesiones mediante la práctica de una regla que se antoja de sentido común y que consiste en no casarse con una lista de recursos fijos.

En este orden, no es sólo otro ejemplo del buen poeta con quien, tal vez, podríamos ensayar repitiendo uno de sus registros antes aun de que inicie su prosódica sesión. David Huerta se cita y hace cita consigo mismo, es cierto, pero sobre todo busca encontrarse —cómo decirlo— donde nadie lo espera. Así, *La música de lo que pasa* ofrece pasajes de mecanografía familiar al que ha presenciado, por ejemplo, los relámpagos analógicos seguidos por el moroso despliegue de una marea verbal que, para David Huerta, se torna densa o volátil según atraviese *Cuaderno de noviembre*, *Incurable*, *Historia* o sus últimos poemas: "Encuentro ahí enseres turbios: / relojes inversos, / cacerolas ilógicas, / hervores abstractos que al contacto / con mi mano toman formas / de líquidos voladores, / de malévolos anillos anaranjados"

Como en aquellos títulos, asimismo, advierto metáforas e imágenes recurrentes que, a la mitad de cualquier poema e impulsadas por idénticos mecanismos, saltan igual que inesperados juguetes mentales:

Una mano pasa
sobre el frío de las aguas,
sale del bosque, entra
en los resquicios del cuarto.
Debería continuar enumeran-

do las correspondencias entre el actual y los anteriores libros de David Huerta, detenerme a observar otros de sus ecos formales (la exposición teórica con citas librescas, el verso cuyo ritmo pasa del versículo a la prosa y retorna luego al cristal de la instantánea, el manojo de un léxico liado con términos científicos, filosóficos o apenas hechizos, de grafía torturada pero sonora, etc.), hablar también de reincidencias temáticas como la ciudad, el motivo erótico, la enfermedad, la multitud y la soledad del hombre urbano, la noche y los abismos del instante, el lenguaje del cuerpo y el cuerpo del lenguaje que, ahora, se ha transformado en Logófera (Michel Turnier). Sin embargo..., advierto que por ese camino entraría yo en contradicción con el inicio de esta breve nota, a saber, que en cada nuevo libro David Huerta es un poeta diferente. Será porque, acaso, el asunto es menos veleidoso y, para aprehenderlo, bastará con saber que *La música de lo que pasa* es un acto de inteligencia plena, la evidencia de un notable talento poético.

SHARP AS A RAZOR BLADE

Los poetas suelen declarar,
en algún momento exaltado y
profuso,
que la poesía es
o debería ser, para ellos, tal y cual
otra cosa.

Yo no querría sumar el estilo de mi
declaración
al de aquéllas. Básteme pedirle
al curioso lector
que traduzca y entienda ("filo
para cortar el tiempo en dos pedazos
de espejo, de sílaba o fuego, de
ropaje
caliente o de hospitalaria
desnudez")

la breve frase en inglés
que encabeza estas líneas. ◀