

JUAN GOYTISOLO

AMORES QUE ATAN

De Julian Ríos

Alfaguara, Madrid, 1997, 288 pp.

¿Quién no se ha enamorado alguna vez de la heroína, no necesariamente heroica, de alguna novela, como el castísimo don Quijote de su inventada Dulcinea? Los amores libresco con seres de papel pueden ser —¿qué duda cabe?— tan satisfactorios e intensos como los que acacen en la vida con seres de carne y hueso. Sobre todo si el amante es un libropensador del fuste y lecturas de Julián Ríos, cuya avezada librotecnia le permite escurrirse, buen librodreslizador, de una heroína a otra de la lista de las 26 compiladas —de la A de Albertine a la Z de Zazie— en *Amores que atan*. Su librodinámica no es la de un patoso y estólido libropedaleador de mar llana: con poderosa energía libroeléctrica salta de gentildama en gentildamada, de villa en ciudad, de lecho en cama y de lengua en lengua. Las criaturas soñadas por otros apetecen obligatoriamente a un buen librófilo, capaz de dispensar su libromiel a la inocente Lolita o instruir en sus artes de libroterapia a la Wanda de Sacher-Ma-

soch. Ningún peligro de libropoesía: ¡estamos en el dominio mágico de la ficción! El humor y una librofilia perfectamente asimilada acompañan al discreto lector en su descenso a los abismos libro-sulfurosos de Iku-ko y su marido en el sórdido cuartucho de pensión de Kioto o en la libromancia de enigmas de arriscada y difícil respuesta.

El azar hizo coincidir mi relectura de *Amores que atan* con la de la obra de un remoto antepasado suyo, consagrada a las hazañas de don Diego Fajardo o, por ser más precisos, de su ya jubilado miembro: me refiero a esta pequeña obra maestra de burla y desenfado conocida por *Carajicomedia*. El anónimo autor de ésta, probablemente un clérigo, utiliza todos los registros del habla desinhibida y suelta para trazar una relación de las coimas y damas, ramerías y doncellas que fueron puntualmente servidas por el arreocho y lanceador caballero. Entre el ficticio Fray Bugeo Montesino, coplista y reseñador en "cruel castellano", nos dice, de las "buenas obras" del provector Fajardo y el autor de *Amores que atan* no se interponen los siglos —casi cinco— sino la invención de Cervantes. La lectura contaminadora del Quijote, capaz de transmutar a sus personajes en seres vivos y a los lectores en personajes, acabó con la inocencia del poema o relato realistas. La gran creación cervantina, como vio muy bien Américo Castro, es "un libro forjado y deducido de la materia activa de otros libros", materia o combustible utilizados al servicio

de su propia creación. Un lector omnívoro como Julián Ríos ha entrado a saco en 26 novelas de autores tan dispares como Malcolm Lowry, Kafka, Céline o Dos Passos, para apropiarse de sus heroínas y seducirlas con nocturnidad y alevosía, sin dejar de pasear, soñar y escribir en sus habituales predios londinenses. El lector, como el novelista, pasa de una a otra flor, absorto en cada capítulo en su fina labor de polinización, viviendo la ficción desde dentro como don Quijote vivía las metáforas, incorporándolas al ámbito de sus aventuras. De letra en letra, Julián Ríos engarza historias e historietas como en un collar de cuentas e invita al lector a desgranarlas como un devoto rosario. La vuelta al mundo en 26 novelas parte, como he dicho, de un locus central y el autor se encarga a cada paso de recordárnoslo evocando en su diálogo con las desvanecidas heroínas los sucesos referidos a diario en la prensa: "confío en que no andes inoportunamente por Oporto, o por Lisboa, donde, según el *Times*, se dieron nuevos casos de cólera" o "si andas soleándose por Córcega, ten cuidado, porque, según el *Times*, los independentistas siguen poniendo bombas". En esa ficción de ficciones que es *Amores que atan*, el autor no abandona la escena ni tiene reparos en mostrar como mueve los hilos de la trama.

Como señalaron los formalistas rusos y los creadores fecundos de la lingüística eslava, "toda obra aparece en un universo poblado de obras" y "la relación de un texto literario con el Corpus formado

por el conjunto de textos anteriores es siempre más fuerte que el que le une a la realidad". Amores que atan confirma, con humor y profundidad, la verdad de estos asertos: levitamos en la sutileza de la literatura, planeamos en libroaviones sobre sus moradas diversas y enriquecedores espacios. En asíntota a las 26 heroínas prolongamos la recta de la lectura en lo infinito de la imaginación. <

WILFRIDO H. CORRAL

CARTAS A UN NOVELISTA

De Mario Vargas Llosa

Ariel, Buenos Aires, 1997, 189 pp.

Dicen los compiladores de *McOndo* (1996), *bestseller* y polémica colección de jóvenes narradores de fin de siglo, que temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje. Para ellos y los talentosos autores que reúnen, Latinoamérica, real y presente, es "Vuelta y los tabloides sensacionalistas", MTV Latina, Borges, y "por supuesto Vargas Llosa". Este libro de Vargas Llosa no se dirige a ellos, que lo emularan o no, sino más bien al autor mismo, su obra, los lectores que lo conocen, y a los novelistas en ciernes que lo conocerán. Como aconseja en su postdata a sus once cartas, "estoy tratando de decirle que se olvide de todo lo que ha leído en mis cartas sobre la forma novelesca y que se ponga a escribir novelas de una vez". Es decir, haga lo que digo, no lo que escribo. Así, aquí no se encuentra un taller de corte y corrección, o de cómo prostituirse.

El maestro comienza mencionando a sus maestros contemporáneos (Faulkner, Hemingway, Malraux, Dos Passos, Camus, Sartre —Flaubert y Martorell aparecerán después), lo cual revela al mejor tipo de pedagogo. Son cartas de un maestro paciente, nada paternalista o condescendiente, que se van hilando en un estilo tal vez muy cercano a la amistad. Ese efecto de acercamiento no siempre ocasiona la impresión de ser una mosca en el papel, que presencia la correspondencia privada de un gran autor. Esta sensación, no obstante, es causada por el hecho de que Vargas Llosa y su vida y obra están tanto en la esfera pública que la intimidad de esta correspondencia no nos hace sentir que estamos espionando, husmeando en un *sanctum sanctorum*, o compartiendo lo desconocido, deseos muy humanos. De la misma manera, su base conceptual para lo fantástico (136, 138) ocasionará que algunos quieran un desarrollo mayor, aunque al respecto se puede desear lo mismo de Borges.

En un reciente artículo sobre Vargas Llosa una profesora estadounidense agradece efusivamente a una nómina variopinta de hispanoamericanistas el descubrirle que él frecuentemente alterna tiempos y espacios, en su narrativa y ensayística. Se evita descubrir la pólvora leyendo más al autor que a sus "críticos". Él mismo demuestra aquí, apoyándose en Cervantes y el novelista inglés D.M. Thomas, que cruzar tiempos y espacios es algo muy natural en Occidente, ese lugar que también es nuestro. Pinciano, en su *Philosophia antiqua poetica* (1596), decía que los episodios "han de estar pegados al argumento de manera que si nacieran juntos, y se han de despegar de manera que si nunca lo hubieran estado". Vargas Llosa estaría de acuerdo, aunque en su preceptiva

nada neoclásica los episodios se definen por su carácter novelesco más que por su contenido temático. Pero en algo concuerda este novelista de fines de siglo con sus antecesores críticos. Para ambos los componentes novelescos "secundarios" son interesantes porque nos ayudan a examinar lo accesorio, a entender lo esencial, en el sentido neoclásico de que aquello es la verdad.

¿Qué es lo que se tiene en *Cartas a un novelista*? Depuración, balance de sus ideas, técnica sin tecnicismos, discurso con método. Como dice el novelista argentino Eduardo Gudiño Kieffer, en una apreciativa nota sobre este libro publicada en *La Nación* bonaerense, este libro "es un generoso compendio de sabiduría práctica puesto al alcance de todos". Socrático en varios momentos de sus epístolas, Vargas Llosa en verdad cuenta su relación, llena de emoción, con la tradición novelística de Occidente. Es una historia llena de descubrimientos constantes, con matices y reflejos, con sobreentendidos y la participación solidaria y comprometida de sus lectores, entre ellos el posible novelista que es el receptor putativo de estas cartas. Si se quiere encontrar el acostumbrado carácter polémico de la prosa no ficticia del autor, aquél se encuentra sólo en su concepción estructural de la novela. Lo que se enfatiza aquí es el patrón más reciente de su segunda madurez (la primera fue la de su precocidad como novelista), su giro ensayístico, si se quiere.

En orden, aunque refiriéndose a otros en cada momento, los capítulos se ocupan de la "solitaria", combinación de vocación y rebeldía genética para el novelista; el catoblepas, o el no huir a los demonios y la autenticidad; el poder de persuasión, o la forma como verdad de la mentira; el estilo, u organización del lenguaje

narrativo; el narrador (el espacio), en que discute los tipos de puntos de vista; y para terminar la primera mitad, el tiempo en la novela, del que "puede decirse, sobre todo de las novelas modernas, que la historia circula en ellas en lo que respecta al tiempo como por un espacio". Los capítulos siete y ocho de la segunda mitad conjugan las posibilidades que ofrecen los niveles de realidad, y el octavo específicamente expande aspectos mencionados sobre las "mudas". Son cambios que crean una polivalencia simbólica en que los adelantos, ecos, reiteraciones, silogismos y retornos son sólo el comienzo de una diseminación que paulatina o espontáneamente hace de los lectores partícipes mayores. Trata así de distinguir entre un sistema de intercalación y un sistema coordinativo. Lo que une a las mudas es su carácter heterogéneo y disperso, como también el hecho de que no siempre sabemos dónde comienzan.

No hay nada aquí sobre el papel de la política en la novela. Eso se halla en *La utopía arcaica*: José María Arqueadas y las ficciones del indigenismo, reseñado en estas páginas. Tampoco se encuentra opiniones sobre la "tropicalización de la novela", que en *Les testaments trahis* Kundera atribuye a los hispanoamericanos y otros que viven por debajo del paralelo treinta y cinco. Pero el que ha leído bien a Vargas Llosa sabe que ya ha tratado el tema exhaustivamente en otros escritos, algunos muy anteriores. No obstante, para el crítico empedernido que no puede aceptar el derecho de un autor a separar literatura y política, en la octava carta discute la libertad y responsabilidad del escritor. De Celine dice que es "un autor por el que no tengo ninguna simpatía personal, más bien una clara antipatía y repugnancia por su racismo y antisemitismo,

que escribió, sin embargo, dos grandes novelas..." Y si de Carpentier no le gusta "nada su rigidez, academicismo y amaneramiento libresco" aprecia que logre transmitir coherencia y sensación de necesidad en su textos. Es la misma estrategia que sigue con Robbe-Grillet.

Hace medio siglo, en *The Unquiet Grave*, Connolly decía que Flaubert, Henry James, Proust, Joyce y Virginia Woolf han acabado con la novela, y que después de ellos todo tendrá que ser reinventado, como desde el principio. Añadiendo a varios autores latinoamericanos (Onetti, admirable; Monterroso, a quien dedica varias páginas; Cortázar, ejemplar; Rulfo, fantástico en varios sentidos; Borges, inimitable; y García Márquez, en ese orden) a ese elenco, como también Cervantes, Martorell y otros europeos, Vargas Llosa parece creer lo mismo que Connolly respecto de los logros del reparto de éste y del suyo. Pero lo interesante es que todos los factores, causas y elementos que puede compartir con ellos no son suficientes para reconocerlos en la estructuración de las novelas del peruano, a pesar de que la terminología es bastante conocida. He ahí su arte de renovarse constantemente, de ser sutil respecto a la lucha entre la tradición y el talento individual.

Volviendo a la organización de *Cartas a un novelista*, el capítulo nueve se refiere a las historias dentro de la historia; el décimo al dato escondido, es decir, el conocido oxímoron de los silencios elocuentes. El undécimo, sobre los vasos comunicantes, es el mejor, a pesar de su brevedad y de ser una técnica asociada inmediatamente con él. Termina la segunda mitad con una postdata sobre la crítica, aunque en cada carta está implícito lo que piensa de ella. Como acabo de mencionar, se re-

conocerá la terminología, e incluso ciertas explicaciones. No se dice nada sobre títulos, prólogos, notas, postfacios, dedicatorias, finales o comienzos y otros componentes afines que le dan a una novela su presentación inicial. Estos inevitablemente afectan la manera en que los lectores la reciben y perciben, y son importantes para lo que Ana María Barrenechea bien llama el "contrato mimético" que se establece con una obra. Pero como siempre, Vargas Llosa sorprende. Son novedades el retomar su admiración por la narrativa de García Márquez, que caballeramente parece no abandonar, establecer binomios estéticos entre Borges y Bierde (89), Carpentier y Sterne (98-99), Guimarães Rosa y Virginia Woolf (134-137).

No extraña así que la mayoría de los estilistas ejemplares del cuarto capítulo, los que muestran cómo escribir, sea hispanoamericana. Hace veinte años Umberto Eco publicó *Como si fa una tesi di laurea*, que muchos leyeron para no terminar la suya. Con las salvedades del caso para la diferencia creativa que se intuye en la novelística y la crítica, éste es el destino de los manuales. Los que pretenden enseñar cómo "crear" terminan aumentando la "cultura del comentario" que Steiner critica en *Real Presences*. Vargas Llosa, conocedor de Steiner y analista de los excesos actuales de la crítica, más zorro que es, constantemente postula que su *Cartas a un novelista* no debe ser tomado al pie de la letra.

Por todo lo anterior es fácil hacer la conexión, por lo menos respecto a intención y resultado, entre éstas y las cartas que le escribió Rilke a Franz Xaver Kappus entre 1903 y 1908 con título similar, *Briefe an einen jungen Dichter*. Eran diez y más breves que las del peruano. Si aquéllas tenían la densidad, riqueza y aparentemen-

te inagotable valor nutritivo, éstas, como una novela, reflejan la condición del novelista. Las cartas cambian con él, esclarecen su visión y la nuestra, hasta que la soledad que Rilke creía ser el don y el fardo del poeta se fusiona con la "solitaria" que Vargas Llosa cree ser el peso del novelista. Lo que dice de Burroughs se puede decir sobre la novela y él: "hizo de él un esclavo feliz, un sirviente deliberado de su adicción". Mientras Vargas Llosa escriba más crítica sobre el género, menor se hace la necesidad de publicar otro libro sobre su novelística. Y si del mito puede decir que en cada uno de ellos "hay, siempre, junto al elemento imaginario o fantástico, un contexto histórico objetivo", lo mismo se puede decir de su prosa no ficticia. <

FABIENNE BRADU

CONTRA LOS FRANCESES

De M. A. S.

Libelo, México, sin fecha, Ediciones del Equilibrista, 131 pp.

¿Quién mejor que Voltaire para recordarnos qué es un libelo? En su *Diccionario filosófico*, en la voz inmediata y sintomáticamente anterior a LIBERTAD, propone la siguiente definición: "Se llaman libelos a pequeños libros de injurias. Estos libros son pequeños, porque sus autores tienen pocas razones que dar, no escriben para instruir, quieren ser leídos y, por consiguiente, se ven obligados a ser breves. Muy rara vez firman

con su nombre, porque los asesinos temen ser atrapados con las armas en la mano." A continuación, enumera sus diferentes tipos: los políticos, los teológicos y los literarios, para finalmente concluir que todos son "como hojas que se lleva el viento", aunque los anime un mismo impulso imperial: "nada se parece más a los libelos que algunos manifiestos de soberanos".

Más cerca de nosotros, Gerardo de la Concha, en *La razón y la afrenta*, una antología del panfleto y la polémica en México (1995, Instituto Mexiquense de Cultura), advierte la siguiente distinción: "La primera precisión que debe hacerse para definir el género panfletario es su diferencia con el libelo. Un abuso de lenguaje le concede calidad panfletista a textos que son tan solo la logorrea del resentimiento; estos escritos serán siempre anónimos, son como el excremento de los pájaros en el peor de los casos, o como las volutas de humo de la convulsión histórica".

Contra los franceses no es el peor, ni el mejor caso de libelos modernos. Cierta elegancia de estilo, entre marchita y almidonada, lo salva de ser "excremento de los pájaros", aunque lo sirva con cucharón de plata, pero "las volutas de humo" que desprende, no son sino la exhalación, insípida y alharaquenta, de la olla-express a punto de explotar. Antes que el síntoma de una "convulsión histórica", este libelo parece el diagnóstico de una "convulsión histórica". A M.A.S. le dan escozor los franceses pero, como buen perro deleitado en husmear la mierda ajena, no levanta las narices de los libros, cuadros, monumentos —franceses— donde recoge las pruebas que aportan las miasmas a su desague. Actitud singular y al mismo tiempo común entre los animales que, para librarse de las

pulgas, no saben sino rascarse las llagas.

La principal debilidad del libelo es su atrincheramiento en la susceptibilidad nacional para, desde allí, disparar los dardos contra la cultura francesa. La mayoría de las veces, los dardos dan en el blanco pero el cartón está previamente muy recortado. Quiero decir con eso que M.A.S. sabe documentar sus ataques, aunque su información sea parcial, obnubilada por el odio, como lo son, por lo demás, las "razones" de cualquier libelo. Pero su posición de francotirador, armado de banderillas y castañuelas, le hace pasar las vergüenzas del provinciano que descubre otros horizontes. También lo lleva a expeditivas asimilaciones, cuyo peligro ha sido demostrado por todas las tiranías de la Historia. Por ejemplo, ésta que sostiene: "Pretendían reemplazar el realismo que constituye el fondo característico del alma nacional por el ingenio francés", o la que hace de Lope y Shakespeare unos "patriotas" y las expresiones de "una identidad nacional". De ahí a "no hay más ruta que la nuestra", falta un pequeño paso que M.A.S. da alegremente, cegado por su alegato. En todo caso, no le habría venido mal un poco de "ingenio francés", porque le sucede lo que Fernando Savater describe así: "Cuando los malhumorados o los sosos se empeñan en añadir humor a sus artículos, les pasa como a los niños bobos con la mostaza: se la untan por el pelo, por las manos, por la nariz, en todas partes menos en el filete." Así, a *Contra los franceses* le hace falta, si no mostaza —;horrible invento francés!— un poco de pimienta, que los mismos franceses le hubieran ofrecido a carretadas. Uno tendría ganas de recordarle a M.A.S. el inicio de la famosa tirada de Cyrano de Bergerac: "C'est un peu court jeune homme; on au-

rait pu dire bien des choses en somme..." ¿Para qué pasar los ridículos del provinciano ofuscado si los franceses se han pasado la vida diciendo contra sus compatriotas cosas mucho peores que los lloriqueos y las pataletas de M.A.S.? Voltaire asegura que los libelos contra Luis XIV podrían por sí solos llenar una vasta biblioteca, que Boileau y Fontenelle se habían dedicado mutuamente tantos libelos y epigramas que los que les correspondían por separado no cabrían en un solo cuarto. ¡Y qué decir de Malherbe, el primer espada de la era moderna! Los retratos de Saint-Simon contienen el más implacable veneno y el mejor alifio de prosa. Las páginas de Mme du Deffand, Mme de Staël o la marquesa du Châtelet servirían para enseñar el arte de demoler a las amigas; las de Rivarol, la habilidad para pintar monstruos. ¿Quiere documentar las trampas y la sed de sangre de Marat? Repórtese a las *Memorias* de Brissot. ¿Quiere saber lo que pensaba Talleyrand de Sieyès o Chateaubriand de Talleyrand? Las *Memorias*, a secas o de ultra-tumba, rebosan de argumentos que harían palidecer de envidia al más acucioso perseguidor de franceses.

Como a M.A.S. le sale por las orejas Jean-Paul Sartre, arriesgaré, para complacerle, una traducción de las líneas que Céline le dedica: "Si se ha de dar fe a los periódicos, J.P.S. no se concibe a sí mismo sino en la piel del genio. Por mi parte y dando fe a sus propios textos, me veo obligado a no ver a J.P.S. sino en la piel de un asesino y, mejor aún, de un pinche delator, maldito, repelente, cagador, mentiroso, un burro con lentes... Asesino, lo es, quisiera serlo, ya lo sabemos, pero, ¿genial? ¡Pequeño morroncino en mi culo genial!... ¡Hum?... podría ser... sí, eso podría florecer... llegar a ser... pero, ¡J.P.S.? ¡Esos ojos

embrionarios?... ¡Esos hombros mezquinos!... ¡Esa panza rechoncha? Tenía, por supuesto, tenía de hombre, situado dónde ya se sabe... y ¡filósofo!... Lo veo muy bien como tenía, pero no como cobra, para nada cobra... ¡Una nulidad!...", etc., etc. ¿O acaso prefiere este retrato de George Sand por Baudelaire? "La mujer Sand es el Prudhomme de la inmoralidad. Es tonta, pesada, parlanchina. Sus ideas morales denotan la misma profundidad de juicio y la misma delicadeza de sentimientos que las que profesan las conserjes y las putas. El que algunos hombres hayan podido enamorarse de este retrete, es la mejor prueba de la decadencia de los hombres de este siglo." Consulte también *Mis venenos* de Sainte-Beuve, su obra secreta a la que gustaba referirse como "mi arsenal de venganzas". Encontrará en ella interesantes puñaladas en los flancos débiles de Dumas, Gauthier, Hugo o Balzac, "el médico de enfermedades subcutáneas". Si le quedan ganas y fuerzas, repase asimismo los escritos de León Bloy y el *Diario* de Paul Léautaud. No se olvide de echar un ojo a las fustigaciones de Mauriac, como ésta, por ejemplo, que destina al Zazie de Raymond Queneau: "La obrera de un ingenioso que finge ser idiota y lo logra inmejorablemente". En fin, le sugeriría a M.A.S. que documente sus resentimientos entre los mejores detractores de los franceses, que son los franceses mismos, y se olvide de quemar pólvora en infiernillos pueblerinos. Le regalo una mejor idea de libelo: una recopilación de los más graciosos y los más abyectos juicios de franceses sobre franceses.

De lo contrario, si después de escribir *Contra los franceses* M.A.S. hubiese quedado exhausto a causa de tantas y tan desagradables lecturas, le recomendaría

adoptar la costumbre de Joubert, que solía arrancar de los libros las páginas que le disgustaban. Su biblioteca se componía de volúmenes entre cuyas tapas unas cuantas hojas bailaban al son de sus gustos. Quizá, así, M.A.S. lograría reducir su propia biblioteca al tamaño ideal de un libelo. <

GUILLERMO SHERIDAN

POESÍA COMPLETA

De Salvador Díaz Mirón



Edición de Manuel Sol. Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

Vale comenzar por decir que este libro se divide en las dos partes previsible: la recopilación definitiva de la poesía de Díaz Mirón (1853-1928) con riguroso establecimiento de texto, y la introducción académica del editor. Agregar cualquier cosa sobre la poesía sería de mi parte, en este momento, un exceso al que no quiero someter a nadie. Me limito a comentar la edición.

Casi al cerrarse el siglo, la elaborada edición crítica que hace Manuel Sol nos pone por lo menos en un par de entredichos: el de precisar la naturaleza de nuestra actual cohabitación con los clásicos, y el de evaluar, junto al abogado del diablo de la crítica literaria no textual, los oficios de la canonización filológica. El hecho de que, entre los "dioses mayores de nuestra lírica" (como les decía Francisco A. de Icaza), el protagonista de estos entredichos sea el legendario, atribulado, volcá-

nico veracruzano, complica levemente las cosas.

Desde luego, Díaz Mirón no es el primer "dios mayor" que accede a los altares filológicos. Ante el hecho de que, en tres años más, el reajuste secular hará de ellos poetas del siglo pasado, la filología ha dado en fijar el tronco central del canon poético de la primera mitad del siglo XX casi exclusivamente en la obra de los poetas del grupo Contemporáneos. Esto obedece al proyecto "Archivos de la literatura latinoamericana" de la UNESCO, cuyo comité privilegió a ese grupo —no sin demostrar su buen gusto— al mismo tiempo que aportó los fondos para financiar una curiosidad filológica en el que, de otro modo, quizá no existiría. "Archivos" ya "estableció el texto" de la poesía de José Gorostiza en 1989, y se halla preparando las de Owen, Novo, Pellicer y Villaurrutia. Pero de la generación anterior sólo López Velarde fue considerado, dejando fuera a Tablada y a Reyes —lo que demuestra no su mal gusto, sino la escasez de sus recursos. Y uno supondría que debería prevalecer cierto orden cronológico en la academia y que no se debería estar *estableciendo* a Villaurrutia sin antes haber establecido a los modernistas y a los posmodernistas pues, entre ellos, hasta donde sé, en la UNAM se preparan ediciones críticas de Gutiérrez Nájera y de Amado Nervo, luego de que la devoción del padre Peñalosa hiciera lo propio con Othón, y eso es todo. El padre Méndez Plancarte, al parecer, no dejó escuela y el noble arte del *constitutio textus* se encuentra de capa caída hasta en las universidades.

Un trabajo como el de Manuel Sol me contradice. Desde luego, la edición crítica ocupa el último sitio en la cadena de la alimentación literaria y supone una temporalidad muy diferente. Por

ser el último en recorrer el camino crítico, en el desfaseamiento del filólogo están a la vez su ventaja y su castigo: lo sabe todo, pero en ocasiones sólo eso sabe. Me temo que es el caso de Manuel Sol, investigador de larga trayectoria dedicada a la poesía de su natal Veracruz, que ya antes nos había entregado una edición crítica de *Lascas* o de la poesía de Manuel Díaz Mirón, padre de Salvador. Ante su descomunal trabajo, se tiene la impresión de hallarse ante un producto sujeto a todos los méritos y vicios del enfoque filológico tradicional. Su extenso estudio introductorio (el 40% de un libro de 650 páginas) procede según las reglas del manual: biografía del poeta, periodización y descripción de etapas creativas, genealogía de los textos, cuestiones de léxico y métrica, bibliografías y fuentes. Se echa de menos, en lo que concierne a la atención a ese manual, un intento provechoso por ubicar a Díaz Mirón en el complejo tramado del modernismo iberoamericano. Manuel Sol se declara satisfecho con haber realizado sólo la *recensio* del complejo proceso: trabajo ciclópeo, arraigado en bibliotecas, hemerotecas y archivos de toda índole, en el que germina este tipo de erudición incontestable, fábrica de minucias metodológicas y meticulosidad procelosa que algo tiene de manía y algo del singular deporte que consiste en apropiarse del ring a fuerza de lanzar sobre sus cuerdas a los eruditos rivales.

Esto me causa respeto, pero también incomodidad: la introducción de Sol refleja ese tipo de gratificaciones, pero evidencia cierta inhabilidad para trasladarlas a la eficiencia de la lectura crítica. Desde luego, la edición cumple cabalmente al "ofrecer el texto más próximo posible al original o a su versión definitiva" (lo que supone agotadoras búsquedas

y cotejos), publica por vez primera poemas desconocidos y ofrece "la primera tentativa de una edición crítica". Sus limitaciones radican en una prosa ríspida, satisfecha con el prestigio del poeta, proclive a la adjetivación defensiva, atropellada en su urgencia de incluir todos los datos posibles; hay además una propensión a repetir los mismos datos en cada diferente sección de su estudio; descuidos de redacción (del tipo: el libro "aúna a la par erudición y sensibilidad") y, quizá lo más incómodo, un redundante aliento reivindicador de los méritos de un poeta que nadie ha puesto nunca en duda seriamente.

En este sentido, la sección dedicada a la biografía del impulsivo poeta es la que más tribulaciones causa a editor y a lector: la vida de Díaz Mirón es una vida turbulenta e incómoda contrastada no sólo contra cualquier ideal de virtudes, sino contra la más elemental decencia: el bulleante jarocho que hizo una religión de su impulsividad (es decir, una fe de arrebatos y arrepentimientos), asesinó a más de tres, traicionó a medio mundo y logró algunas de las piruetas ideológicas más lamentables de que se tenga memoria en el circo mexicano. Pero en lugar de encontrarle a Díaz Mirón una moralidad invertida o a contrapelo, y dejarse llevar por ella, junto al poeta, hasta sus últimas consecuencias morales y poéticas (es decir, explorar la idea de Octavio Paz en el sentido de que Díaz Mirón es, entre los mexicanos, "el primer poeta que tiene conciencia del mal y de sus atroces posibilidades creadoras"), Sol acaba por refugiarse en una suerte de vergüenza púdica ante la maldad ajena que acaba por ser tan prescindible, en términos críticos, como los verbosos desfiguros de Leonardo Pasquel en *Salvador Díaz Mirón* (Veracruzana, 1984),

libro tan lleno de datos como éste, y tan vacío de propósito ajeno al documental. La intención, castigada por el afán de ensalzar y justificar todo lo acometido por el poeta, culmina así, en no pocas ocasiones, en un intenso humor lamentablemente involuntario. Hay en todo esto una ingenuidad que se satura de información y después titubea a la hora de interpretarla, incapaz de avanzar sobre la óptica decimonónica que explicaba la inestabilidad de los temperamentos, como en un drama del Duque de Rivas, en la noción del poeta como personaje turbulento, antisocial, perfumado de lavanda y chamusquina. La tensión entre el juicio sumario de Fernández Mac Gregor contra Díaz Mirón, quien lo halló culpable de "patología", y la *ultima ratio* del "criterio artístico" que la legitima, es una etapa de la discusión diazmironiana que hubiésemos creído superada. Y había razones para ello desde que, en 1940, apareció el fundamental ensayo de Jorge Cuesta en el que se aportan todos los ingredientes necesarios para trasladar esa discusión a un nivel mucho más relevante (es el ensayo en el que Cuesta, antipsiquiatra prematuro, discute el conflicto entre sufrimiento social e individual). Pero Sol, que anota el ensayo de Cuesta en la bibliografía, no lo cita en el texto, ni siquiera por tratarse de otro veracruzano (ni porque Cuesta y Díaz Mirón se conocieron), y desaprovecha así la interesante tesis cuestionada sobre la poética de la *arbitrariedad* y el *silencio*, que en mucho le hubiese ayudado a solidificar sus fallidos intentos por describir una poética con las exclusivas armas de la retórica tradicional. Esta indiferencia al diálogo con otras perspectivas es lo que colabora a que, entre la eficiencia del trabajo de Manuel Sol como filólogo, y sus descala-

bro como crítico, exista un abismo no del todo distinto a los que la crítica tradicional adjudicó a lo que en Díaz Mirón hubo de genial y de monstruoso. Y es de lamentarse que este abismo no se salve con una responsabilidad crítica que es la que perpetúa, por desgracia muchas veces con razón, el lugar ya común en México sobre la inoperatividad filológica. <

MIGUEL GOMES

DEFENSA DEL ÍDOLO

De Omar Cáceres

Prólogo de Vicente Huidobro. Pedro Lastra, ed. México: El Tucán de Virginia/Pequeña Venecia, 1996.

Las letras hispanoamericanas, incluso las del siglo XX, han resultado ser un campo apto para los redescubrimientos, no sólo por la extensa área geográfica que abarcan, sino por la tradicional incomunicación entre los países del continente y sus no siempre eficaces redes editoriales. A todas esas barreras se añaden otras cercanas a fenómenos de sociología del arte; por ejemplo, la temprana creación de mitos —a veces justificables, otras veces no tanto—: uno o dos nombres prontamente erigidos en canon pueden llegar a copar la atención de los estudiosos al punto de relegar al olvido a otros de la misma época, sin los cuales, no obstante, esta última resulta escasamente comprensible como totalidad estética. En el caso específico de la poesía que floreció en el período del postmo-

dernismo hispánico y de las vanguardias, Vallejo, Huidobro, Girondo, el primer Borges y el primer Neruda han sido, con toda razón, referentes insubstituíbles en el plano internacional. Pese a ello, cabría alegrar que al interesado en comprender la historia literaria una familiarización exclusiva con las figuras estelares lo desviaría de los métodos críticos propiamente dichos y lo aproximaría al *modus operandi* periodístico, ávido de luminarias. Lo cierto es que una tradición artística se construye no sólo con personalidades mayores, sino también con otras menos influyentes, casi secretas, cuya grandeza y originalidad acaba revelándose, paradójicamente, por la incapacidad que sus contemporáneos mostraron a la hora de asimilar su lenguaje. Son los creadores solitarios de obras que podríamos calificar de póstumas desde el instante mismo en que se concibieron; obras destinadas a esperar una lectura que todavía no existe en vida del escritor. Hispanoamérica, en la segunda mitad del siglo XX, ha ido reconstruyendo una lista cuantiosa de postergados, grandes poetas menores, entre los que poco a poco se han incluido el colombiano Porfirio Barba Jacob, el venezolano José Antonio Ramos Sucre, el peruano Carlos Oquendo de Amat. Chile parece ser fértil en esta labor, y al reciente rescate de Eduardo Anguita agrega ahora la reedición de *Defensa del ídolo*, libro sacado a la luz por primera vez en 1934 y prácticamente desaparecido hasta hoy, pues el autor, Omar Cáceres, destruyó casi todos los ejemplares, de los que sólo sobrevivieron un par en la Biblioteca Nacional de Santiago y acaso —como señala Pedro Lastra, responsable de la recuperación editorial que aquí comentamos— alguna copia en la biblioteca personal de los amigos del poeta.

La resurrección de *Defensa del ídolo*, único volumen de su autor, plantea a la crítica un problema esencial: ¿cómo abordar con cierta objetividad un poemario que viene imbuido de la imagen de un Cáceres kafkianamente autodestructivo, fantasmal, leyenda para minorías, un poeta asesinado en 1943 y, para colmo, en circunstancias misteriosas que lo vinculan al "lumpen"? ¿Cómo evitar en nuestra tarea circunscribirnos a esa aura romántica y al mismo tiempo hacerle justicia a una escritura que, a través de su "hermetismo" —ya recalado por Huidobro en el prólogo a la edición de 1934—, convoca en su poética esos mismos marcos extratextuales?

Se me ocurre que una solución para semejante dilema sería conciliar una exploración del discurso de *Defensa del ídolo* con un entendimiento de la situación histórica en la que se amalgamó su estética. Si releemos a Omar Cáceres sin perder de vista la premisa anterior, podremos llegar a la conclusión de que nos hemos topado con un vanguardista paradigmático. Casi todas las ideas clásicas de Erich Kahler (la vanguardia como "desintegración" de la visión orgánica del universo), Renato Poggioli (la vanguardia como afán "nihilista", "activista", "anta" y "agonístico"), y Ortega (la vanguardia como "deshumanización") hallan fácilmente su correlato en *Defensa del ídolo*, donde encarnan líneas mayores de continuidad elocutiva: un examen cuidadoso de estos versos nos hablará de una disolución de los modos tradicionales de representación de la persona poética. Contra el hablante aún biográficamente inteligible de muchos poetas de su época, la voz de los textos de Cáceres levanta una especie de barrera: una enunciación empeñada en borrar las apariencias, la concreción exteriorista o

perceptible de la subjetividad protagónica del libro. A cambio de la figura pseudoautorial que los lectores ingenuos reclamaban, luego de la abolición programática, guerrera de todo rastro antropomórfico, se nos ofrece la consagración de otra imagen, no exactamente visible, sino más bien intuible: el "Ídolo" al que se refiere el título, situado en un centro que hemos de identificar con la fuente del decir lírico. De las superficies engañosas de la figuración a la profundidad de las esencias; de la agresividad contra el "yo" aparente a la defensa del "yo" raigal; de lo humano como mero disfraz a lo humano como iluminación otonia: ésas son las rutas que se funden en el poemario de Cáceres. Hermes, dios psicopompo, es decir, guía de las almas, precedía a los individuos en su descenso a las profundidades, en su viaje al mundo eterno que se oculta a los sentidos: la caracterización que en su prólogo daba Vicente Huidobro de la obra cáceriana como "eslabones herméticos" —frase, por lo demás, sacada de los versos del libro— se justifica así plenamente. Me atrevería a sugerir que el discurso de *Defensa del ídolo* se articula gracias a un mitologema: la búsqueda del centro.

Antes de retomar esta cuestión, convendría perfilar aún más el carácter revolucionario, vanguardista que paradójicamente puede cobrar una estructura legible en un plano arquetípico. El replanteamiento de la construcción del "yo" poético mediante el descenso a las honduras donde se encuentra el "Ídolo" no parece una empresa novedosa ni propicia para la agitación del ambiente intelectual. Con todo, no está de más repetir que Cáceres fue un poeta hispanoamericano de principios del siglo XX; en otras palabras, un escritor que heredaba una larga tradición de poéticas

que pregonaban predominantemente la devoción del artista por quehaceres magisteriales, públicos, útiles a la colectividad. Durante mucho tiempo, el arte continental había tendido hacia la transitividad, hacia el espacio nacional —haya sido puesto en práctica efectivamente o no tal ideal. Los sectores artepuristas del modernismo, previos a la vanguardia, ya se habían abalanzado, por lógica reacción, contra semejante imperio, aunque cabe observar que sin mayor eficacia, pues el sector no artepurista del modernismo termina absorbiendo hasta al mismo Darío. Lo cierto es que todavía hacia el decenio de los 1930 ser "hermético", es decir, ininteligible para las masas, equivalía poco más o menos a un agravio general, un escándalo. La introspección total del locutor poético que se advierte en *Defensa del ídolo* clama para sí los matices de un atentado contra las convenciones y convicciones más firmes del entorno cultural. El único texto en prosa de Cáceres que ha llegado a nosotros —una declaración testimonial de 1935 incluida en la edición del Tucán de Virginia—, contiene un párrafo de enorme valor para probar que el autor era consciente del papel estéticamente subversivo de su obra: "No he escrito, como se lo dije un día a un poeta, 'llevado del afán de HACER LITERATURA, achaque tan común en nuestra tierra, sino obedeciendo a irresistibles impulsos; a la necesidad, más bien, de definir por medio de la expresión de mis estados interiores la VERDADERA situación de mi yo en el espacio y en el tiempo". La verdad de la que se habla, nótese, relativiza las nociones de espacialidad y temporalidad exteriores propias de lo social e histórico.

El atisbo de un ámbito a la vez ucrónico y utópico ha de ser retenido, según creo, si queremos seguir el viaje al centro espiritual

que nos proponen los poemas de Cáceres. Desde el primer texto del libro se anuncia el desmoronamiento del orbe perceptible —“Un pueblo (Azul), trabajosamente inundado./ Va a pasar la dura estación equilibrando sus paisajes./ Tiempo caído de los árboles, cualquier cielo podría ser mi cielo”—, para enseguida proclamarse la búsqueda del centro divino por parte del poeta que ha asesinado su identidad material, pero no la verbal o literaria:

Ídolo ignoto. ¿Qué he de hacer para besarlo? Legislador del tiempo urbano, desdoblado, caudaloso, confieso mi autocrimen porque quiero comprenderlo, y en las rompientes de su alcohol de piedra despiego mis palabras.

Cada poema trazará y modulará la trayectoria del protagonista, hasta llegar a la última pieza del libro, donde el hablante ya se encuentra ante el dios de los abismos:

...poeta unánime, solidario, cosmológico, central, que testifica en su espíritu lo que la naturaleza confina. Ahí vivo, en medio de esos ímpetus [...]; es una sujeción recíproca, constante, de todas partes, hacia un punto inaccesible de morbididad ufana [...]. Coraza de tormentos [...], de presencias que me agarran desesperadamente, que se agotan, husmeando su losa viva, el pedestal de su absoluto y soberano ídolo, pero en quienes todo fuego, toda aptitud terrena se ha [perdido; [...] trémulo de un espejo contra todas las guerras, sobreviviente, triunfante estoy en ese recóndito reposo...

Sorprende la semejanza entre ciertas ideas fundamentales de la psicología junguiana y los tropos empleados por Huidobro para prologar el libro de Cáceres. “Estamos”, comienza afirmando, “en

presencia de un verdadero poeta [que no canta a] los oídos de la carne [sino a los del] espíritu”; “descubridor de su mundo interior”, es un hombre cuyas “células tienen una presencia y un recuerdo milenario. No olvidéis que un verso representa una larga suma de experiencias humanas”... Ahora bien, ¿no podrían también servir estas metáforas para describir un arte obsesionado con el repertorio colectivo de configuraciones psíquicas que Jung denominó “arquetipos”? Presencia o huella de vivencias transpersonales, la poesía, tal como la describía Huidobro con la anuencia de Cáceres, es una aproximación al lenguaje hermético de la Psique, sobre todo por lo que se conserva en ésta del paradójico secreto de nuestro ser: la tensión entre lo que en nosotros es exterior y accidental (el “Yo”) y lo que es centro o “verdad” (el “Sí Mismo”). “La poesía es defensa del ídolo y creación del Mito. La poesía existe como ídolo en mí y como mito fuera de mí”, aseveraba asimismo Huidobro al pensar en *Defensa del ídolo*. En la escritura de Cáceres, creo, se comprueban los dictámenes de su compatriota, sobre todo por la sutil captación del carácter sagrado de lo arquetípico —carácter que lo hace, por tanto, “defendible”, susceptible de ser objeto de una fe, puesto que contiene una verdad. “Puede percibirse la energía de los arquetipos”, reflexionaba Jung en *Los símbolos y la interpretación de los sueños*, “cuando se experimenta el peculiar sentimiento de numinosidad que los acompaña —la fascinación o el hechizo que emana de ellos”. La luz que surge del “monumento” hacia las últimas páginas del libro de Cáceres (p. 35) apunta a ese “peculiar sentimiento” de lo que se impone al espacio y al tiempo humanos y perdura en el ámbito de lo divino. <

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ
MICHAEL

SINFONÍAS CENTROEUROPEAS

• Héctor Orestes Aguilar, *Un disparo en la niebla*, Ediciones Cal y Arena, 1997, 140 pp.

• Jorge von Ziegler, *La canción de la noche. Nietzsche/Mahler*, edición del autor, México, 1994, pp. 291.

A contracorriente de la endogamia mexicana un par de críticos dedican sus empeños a recorrer la galería fabulosa de príncipes y mendigos del mundo austrogermánico del otro fin de siglo. La publicación de *Un disparo en la niebla*, de Héctor Orestes Aguilar (1963) y *La canción de la noche. Nietzsche/Mahler*, de Jorge von Ziegler (1959), dejaría satisfechos a Juan García Ponce o a Sergio Pitlor.

La enfermedad centroeuropea que nos han inoculado a través de sus novelas, ensayos y traducciones, ha cobrado víctimas felices en mi generación, enfermos que, como Hans Castorp, agradecen la clausura hospitalaria. Afiebrados, Aguilar y von Ziegler padecen una pasión extraterritorial —previo tránsito por el puente generacional de José María Pérez Gay— que los califica entre lo más profundo de este fin de siglo literario de México.

Rebotando de Viena a Berlín, irradiando por las dilatadas tierras y las innumerables lenguas que cubrieron los imperios centrales

hasta 1918, la "religión" de Nietzsche y Mahler, Freud y Webern, Broch y Wittgenstein sigue circulando en nuestra sangre. Garantía de salud o sentencia de embolia, esa cultura que se extendió hasta la California de Thomas Mann o el Moscú de Georg Lukács está registrada, incurable, en el expediente médico de los últimos hombres del siglo XX.

Héctor Orestes Aguilar desdeñó una vida literaria que sólo palia el ocio mundano de los aspirantes perdidos entre las reseñas y las presentaciones. Aguilar decidió repetir el rigor de la experiencia europea y, sin títulos académicos de importancia que ostentar, viajó a Austria para aprender la lengua y la literatura alemana. Una década más tarde, lector en la Karl-Franzens Universität de Graz, nos entrega su primer libro, *Un disparo en la niebla*, veinticinco textos breves donde el viajero se transforma, ante nuestra mirada, en el consumidor que recibe las órdenes menores de una cultura capital. Varios son artículos que pasaron del suplemento cultural al libro sin revisión alguna, lo que es de lamentarse; pero la mayoría de las estampas delatan al diarista secreto y al prosista de ideas. *Un disparo en la niebla* es un album abundante en escenas, microbiografías y reseñas que nos habla de Walter Benjamin —el ángel de los ensayistas de la postguerra—, de Odön von Horváth, que regresa a Grillpazer o repasa los cafés de Viena, la kafkomanía de la Praga actual, las obras de Sacher-Masoch y de Roth, o presenta a una pléyade de desconocidos escritores húngaros. Leemos una bitácora de coleccionista, más que una taxonomía, la promesa de un crítico aventurero que al examinar, por ejemplo, los archivos de Maximiliano en Miramar, mira a México sin la mexicanidad, lección que

tantos de nuestros maestros modernos nos escamotearon. Y a diferencia de otros nuevos germanófilos, a Héctor Orestes Aguilar, acaso por sus orígenes en la izquierda democrática, le fascina más el fracaso de la República de Weimar que la victoria estentórea de la Movilización Total. Se me ocurre que el mundo centroeuropeo entre Wagner y Canetti apasiona a los espíritus más lucidos por ser el drama irreplicable (e irrespirable) donde la barbarie y la civilización ajustaron cuentas de la forma más trágica.

Mientras *Un disparo en la niebla* incurre en el deleite ante la diversidad de los tiempos y los caracteres, *La canción de la noche. Nietzsche/Mahler*, de Jorge von Ziegler, se concentra en la relación casi clandestina entre ambos héroes culturales. Con una discreción que raya en soberbia, von Ziegler editó por su propia cuenta esta obra estupenda, privándola de cualquier comercio. La recibo tres años después de su publicación. La mayoría de los escritores mexicanos padecen de sordera musical; nuestros escasísimos críticos musicales —pienso en los más brillantes, como Luis Ignacio Helguera y Gerardo Kleinburg— nos deben libros hechos y derechos. Esta doble y exasperante carencia justifica, por sí sola, *La canción de la noche*. Ojalá que los filósofos y musicólogos mexicanos, donde quiera que se encuentren, aparezcan para criticar un libro solitario que exige cariño y refutación. Mientras tanto, la obra de von Ziegler, más literaria que académica, propia del melómano cultivado antes que del especialista quisquilloso, merece su puñado de lectores. Von Ziegler no reconoce explícitamente el límite más peligroso para una monografía de sus dimensiones: la ausencia de fuentes en lengua alemana. Pero como la obra musical es habitualmente traducción so-

nora de una partitura, escuchemos algo de *La canción de la noche*.

Nietzsche —y creo que lo decía Mark Twain— es una palabra a la que le sobran letras. La bibliografía nietzscheana es a menudo una gritería esclofriante que parte de Dionisios y se estrella en la postmodernidad, museo de estatuas parlantes, reales o imaginarias, donde vemos gesticular a Wagner, el Eterno Retorno, Zarathustra, la Raza Aria, la crítica del Progreso, Hitler, el Superhombre, una hermana espantosa, Lou Andreas Salomé, el cristianismo y el Anticristo... Von Ziegler, bien apoyado por el biógrafo Curt Paul Janz, recorre la evolución nietzscheana con modestia, limitándose a recordarnos que el filósofo errante fue un músico fracasado. Quien haya escuchado alguna de las pocas grabaciones de Nietzsche, ya sean partituras corales o juguetes pianísticos, sabrá que es una estática casi imperceptible que planea sin sentido sobre su filología. Admitiéndolo, von Ziegler explica con precisión la ruptura de Nietzsche con Richard Wagner, para situarnos en la lectura de su obra por los jóvenes músicos más brillantes del fin de siglo alemán: Richard Strauss (1864-1949) y Gustav Mahler (1860-1911). Strauss se apresuró en 1896 a estrenar su opus 30: *Así habló Zarathustra*, poema sinfónico del orden lisztiano e inspirado libremente en Nietzsche, cuyos primeros minutos son universalmente escuchados.

Mahler fue más prudente. Su frágil situación como judío converso al catolicismo, sospechoso de haberse bautizado sólo para poder ocupar la dirección operística de la Corte de Viena, determinó una relación oscura y tibiamente con el anticristiano Nietzsche. Jorge von Ziegler relata que Mahler leyó pronto al filósofo en el círculo vegetariano y socialista de Victor Adler y Tho-

mas Masaryk, pero que no fue hasta su *Tercera sinfonía*, cuando consagró el cuarto movimiento a un texto nietzscheano. Escrita al mismo tiempo que Strauss estrenaba *Así habló Zaratustra*, la tercera de Mahler no se presentó completa hasta 1902, bajo la batuta del propio compositor. Sin embargo, meses después de la composición, Mahler había pedido a su prometida Alma Schindler que quemase, en su presencia, las obras completas de Nietzsche, atesoradas por la joven librepensadora. Y sólo en una ocasión, cercana a su muerte, Mahler reconoció frontalmente su deuda tan inmensa con el autor de *El nacimiento de la tragedia*.

La canción de la noche, a través del retrato ensayístico dedicado a Siegfried Lipiner (1856-1911), un escritor mediocre y vilipendiado, conecta a Nietzsche con Mahler. La hipótesis de von Ziegler, ante cuya pertinencia me declaro incompetente, recuerda que Lipiner fue amigo y admirador, primero del filósofo y luego del sinfonista. A Nietzsche el joven Lipiner le permitió concebir la trama "musical" de *Así habló Zaratustra*, al regalarle un borrador de aficionado donde Prometeo dictaba un nuevo evangelio. Y a Mahler, años después, Lipiner, un oscuro bibliotecario judío, lo inoculó de nietzscheanismo. La posición anecdótica encontrada por el ensayista mexicano para Lipiner es el gran acierto retórico de *La canción de la noche*. Frente al olvido histórico (y los insultos de Alma Mahler), von Ziegler se bate por un demiurgo que culmina, desde la clandestinidad de la memoria, un trance fáustico.

La influencia antinómica de Nietzsche sobre Mahler es una vieja discusión. La mayoría de los críticos se niegan a sobrevalorarla, recordando que el músico fue tan nietzscheano como lo fueron tantos jóvenes cultos y atormen-

tados en sus días. Y quienes dan fe de la sinceridad conversa de Mahler machacan que su catolicismo se volvió incompatible con la discreta admiración aun audible en la *Tercera Sinfonía*. Von Ziegler no lo cree así: su minuciosa argumentación dice que el antiwagnerismo de Nietzsche, despecho ante la mentira romántica que rige la ópera mitologizante, lo habría llevado a apreciar la creciente pureza formal y el culto pánico que caracteriza la cosmovisión sinfónica mahleriana. Nietzsche y Mahler, hombres de literatura, vivieron —concluye von Ziegler— la ruina del cristianismo y la inaudita restauración pagana, aquellarre del que nace la sensibilidad estética de los viceséculos.

El ensayo de Jorge von Ziegler está plagado de guiños para quien recorra el bosque de la Germania finisecular. Y el melómano se encontrará con los fantasmas de Schopenhauer, de Cósima y Hans von Bülow, de Brahms y de los jóvenes de la segunda Escuela de Viena. Creo, con von Ziegler, que las sinfonías de Mahler, carecen, en última instancia, de todo programa. Pero mientras leía *La canción de la noche* escuchando los discos de Mahler, me convenía, también con von Ziegler, de que acaso tras el músico cantaba ese Nietzsche que amamos y aborrecemos.

El misógino genial Otto Weininger se dispara un tiro en la niebla. Es el momento culminante del libro de Héctor Orestes Aguilar, cuyo viaje contemporáneo ocurre tras la caída del Muro de Berlín. Durante ese periodo muestra, con una discreción amenazante, que una svástica en un muro de Viena, hoy, es otra y es la misma que la de 1938. En *Un disparo en la niebla*, como en la oficina meteorológica de Max Brod, "se informa sobre lo porvenir y se resiste a la inclemencia presente".

Y *La canción de la noche*, de Jorge von Ziegler, recuerda a Nietzsche en estado vegetativo, despertando unos minutos y aplaudiendo, desde el umbral de la muerte, la última sonata de Beethoven. Uno y otro libro justifican al lector y al melómano. ◀