

LIBROS

ENRIQUE VILA-MATAS

Bolaño en la distancia

Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Anagrama, Barcelona, 1998.

EL CRÍTICO JUAN ANTONIO MASOLIVER ha escrito en *La Vanguardia* acerca de *Los detectives salvajes*, la novela de Roberto Bolaño: “propone un nuevo orden literario en el que entren Monterroso, Ibarigüengoitia o Monsiviáis. Sus lectores ideales serían Luis Maristany, Juan Villoro o Enrique Vila-Matas, es decir los defensores de la extravagancia”.

Es posible —me digo ahora— que haya acertado al considerarme un lector idóneo para la novela de Bolaño. De hecho, me siento muy cercano a toda la obra del escritor chileno. Es posible incluso que sea el escritor que más se parece a mí, o viceversa: soy el escritor que más se parece a Bolaño. La causa tal vez resida en la a veces casi aplastante coincidencia en cuanto a gustos y rechazos literarios.

La verdad —si lo pienso bien— es que todo esto es muy nuevo y muy extraño para mí. Desde que empecé a escribir y a publicar, nunca que yo recuerde me he encontrado con algún escritor que me recordara a mí. Sólo en estos dos últimos años se ha producido este extraño fenómeno.

Escribo esto y siento la repentina tentación de alejarme un poco de Bolaño. Me

viene a la memoria el título de un boletín, y lo cambio ahora maliciosamente para escribir esto: Bolaño en la distancia.

Una precisión ahora en relación con lo de que soy un defensor de la extravagancia. Masoliver no está haciendo sólo referencia a que defienda yo la rareza literaria o lo excéntrico. Creo que no está hablando únicamente de esto. Más bien Masoliver está haciendo un guiño a un artículo que publiqué hace unos años en la prensa madrileña y en el que me hacía eco de unas palabras de Juan Villoro, que a su vez se hacía eco de otras palabras, las del escritor argentino César Aira, que bien podría ser también un lector ideal de Bolaño. Decía yo en este artículo: “Me entero por Juan Villoro de las palabras del escritor argentino César Aira que, en una reciente entrevista, se refiere al mito literario que domina nuestro fin de siglo, el del escritor *gentleman*, profesional, que no confunde los libros con su persona y desdeña el carisma como prolongación de la obra. Eduardo Mendoza, Muñoz Molina, Juan José Millás y Javier Marías, por ejemplo, ilustran a la perfección entre nosotros este modelo de fin de milenio. Están alejados de Gómez de la Serna, que recitaba desde el lomo de un elefante, o de Valle-Inclán, que se quejaba de que no le permitían subir al tranvía con dos leones”.

A propósito de todo esto, Juan Villoro añadía por su cuenta: “En artes plásticas la figura del Gran Fantoche —la construcción de una personalidad deliberadamente engañosa— aún fue posible en Dalí o Warhol. En literatura hay que volver a la antigüedad de la *bobemia* para dar con quienes hicieron del descaro una estética y de la gestualidad una estrategia. Entre ellos el campeón absoluto es Valle-Inclán”.

Extravagancia, pues, entendida como la transformación de uno mismo en “un personaje literario”. Vida y literatura abrazadas como el toro al torero y componiendo una sola figura, un solo cuerpo. Algo así como aquello que le decía Kafka a Felice Bauer: “Mi manera de vivir está organizada únicamente en función de escribir”. O esto otro, también dirigido a la pobre Bauer: “No es que tenga una cierta tendencia a la literatura, es que soy literatura”.

Extravagancia, por otra parte, entendida —se me ocurre ahora— como una militancia alegre en el mundo de los escritores que no quieren tener pasaporte: artistas del alma nómada, enemigos de los viajes obligados, que no siguen más rumbo que el de su propia estrella, aunque ésta sea distante como la estrella distante de Bolaño. Artistas que no quieren pa-

saporte alguno, como decía Jacques Audiberti de sí mismo. Y añadía: “Mejor no buscar./ Mejor lanzarse así, con la cabeza baja./ ¡Y que suceda!”.

Al artista del alma nómada que es Bolaño —del que ahora vuelvo a sentir la tentación de alejarme aún un poco más— los versos de Audiberti seguro que le acompañan a muchos lugares en su extravagancia radical: esa extravagancia que fluye serena a lo largo de las 447 páginas de *Los detectives salvajes*. Tengo con Bolaño una gran afinidad con todos esos seres errantes que aparecen en su novela: seres que a mí me parece que vagan en lugares extraños, en unas afueras que no poseen un interior, como astillas a la deriva supervivientes de un todo que nunca ha existido (las múltiples voces de la parte central del libro). Esas voces yo diría que son astillas supervivientes extrañas a cualquier órbita —es decir, algo parecido a los volátiles del Beato Angélico que inmortalizara Antonio Tabucchi—, astillas que navegan en espacios familiares que, sin embargo, son de una geometría desconocida.

En *Los detectives salvajes*, a veces algunas de las voces de la parte central me han parecido ya no sólo extravagantes sino excéntricas a sí mismas, prófugas incluso de la idea bolañiana —un adjetivo, por cierto, de nuevo cuño— que las pensó. Y una causa más que posible de que esto ocurra reside en el impresionante trabajo de Bolaño sobre el lenguaje. De esta novela tal vez lo más deslumbrante sea ese trabajo de lenguaje, la cantidad de diferentes registros de voces que Bolaño va acumulando. Hay una extensa y brillante utilización semántica de las diversas voces que en la parte central de la novela intervienen a modo de testimonio azaroso del misterioso destino de los dos protagonistas, de los dos detectives salvajes, Arturo Belano y Ulises Lima. Esas voces o testimonios emitidos por los más diversos personajes en fechas y lugares muy alejados, de 1976 a 1996, pertenecen a lenguajes muy diversos: coloquiales o intelectuales, españoles o mexicanos... Estamos ante un efervescente magma lingüístico de una gran variedad. Sólo ya por

la exhibición de dominio de tantos registros lingüísticos, la novela de Bolaño merece ocupar un lugar destacado en la narrativa contemporánea. Es tan soberbio el trabajo de lenguaje de Bolaño que este escritor se me aparece como un claro extraterritorial dotado de puntos de vista convincentes respecto al desorden del Universo y la manera de transformarlo en materia narrativa.

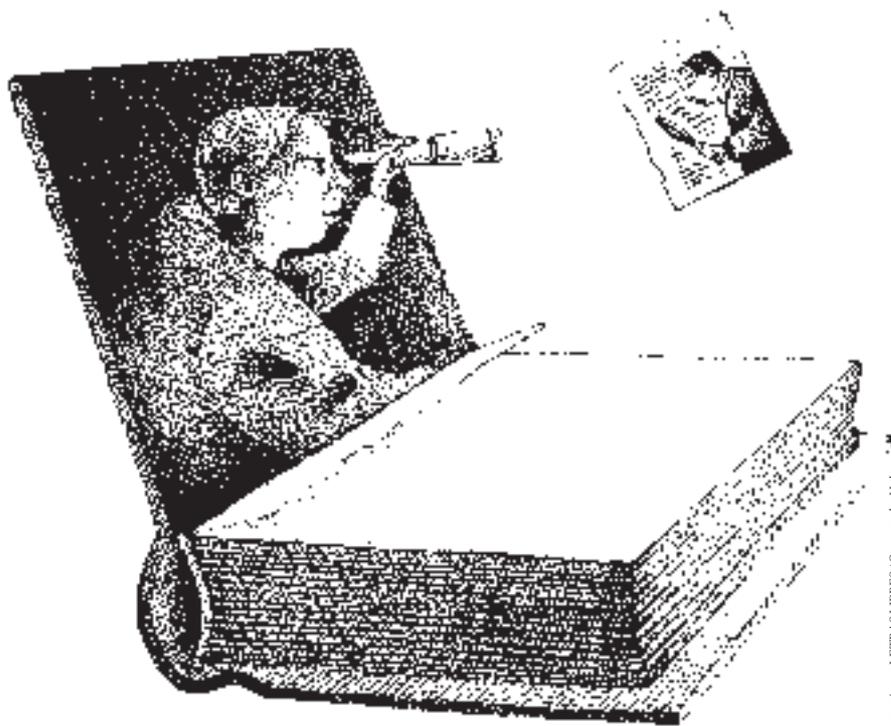
Yo diría que el autor de *Los detectives salvajes* ve el mundo como un complicado sistema de relaciones, que es producto a la vez de múltiples sistemas interrelacionados. Es decir que ve el mundo de un modo más o menos parecido a —por citar a un gran escritor que seguro que Bolaño admira— como lo veía Carlo Emilio Gadda.

Es muy probable, por tanto, que Bolaño pertenezca a la familia literaria que reúne Italo Calvino en torno a una de sus propuestas para el próximo milenio: la de la multiplicidad.

Escribo esto y respiro aliviado y me distancio un poco más de Bolaño. No somos —ahora me doy cuenta— ni mucho menos tan parecidos como creía que lo éramos. Yo más bien soy un escritor de otra sección del libro de Italo Calvino. Yo

más bien fatigo los anaqueles de los escritores de la levedad.

No está mal, vuelvo a respirar aliviado. Cada vez tengo a Bolaño a más distancia. Ahora lo veo muy claro: para Bolaño, artista del alma nómada y aficionado a la multiplicidad (en lo primero coincidimos, en lo segundo no tanto), el hombre se halla en el centro de todos esos múltiples sistemas interrelacionados de los que he hablado. Y sospecho que, para él, ese hombre se erige en su doloroso paradigma. (De hecho, *Los detectives salvajes* es una inteligente alegoría del destino humano). Creo que el artista de la multiplicidad que es Bolaño sabe que lo único que puede hacer el individuo para asimilar el caos que lo envuelve y que refleja en su propia naturaleza consiste en abrir bien los ojos y tratar de registrarlo todo para luego intentar ordenarlo. Pero está claro que un hallazgo le conduce a otro y que estamos ante aquella flaca que pintaba a una gorda que a su vez pintaba a una flaca que pintaba a una gorda que pintaba a una flaca, y así hasta el infinito, palabra que, por cierto, conoce muy bien Bolaño, que sabe que el infinito es cierto, tan cierto como infinitos son los ruidos de los vecinos.



Ilustraciones: LETRAS LIBRES / Cees van der Hulst

Algo ahora sobre los ruidos de los vecinos: un texto del ya citado Carlo Emilio Gadda está dedicado a la tecnología de la construcción, que desde la adopción del cemento armado y de los ladrillos huecos ya no preserva las casas del calor y de los ruidos. Gadda se extiende en este texto de una forma que revela en él a un gran maniático: se dedica a hacer una minuciosa descripción grotesca de su vida en un edificio moderno y de su obsesión por todos los ruidos de los vecinos que llegan a sus oídos.

En *Los detectives salvajes* las múltiples voces o ruidos de los vecinos de las historias de Arturo Belano y Ulises Lima parecen inagotables. De hecho, esta novela tiene una estructura que tiende a lo infinito, a algo tan infinito como el intento de reproducción de Gadda de todos los ruidos de sus vecinos. Cualquiera, además, que sea la historia que los mismos testigos de la misma cuentan, el discurso siempre se ensancha y se ensancha para abarcar horizontes cada vez más vastos, y si pudiera seguir desarrollándose en todas direcciones llegaría a abarcar el universo entero.

En el Bolaño de *Los detectives salvajes* hay algo de desesperación maniática. Escribo esto y me pregunto si en realidad el desesperado maniático no seré yo. Quería hablar con la máxima agilidad de la extravagancia y del efervescente magma lingüístico de la novela de Bolaño para poder pasar rápidamente al tercer apartado interesante de este libro—el de la estructura originalísima—y ahora me doy cuenta de que llevo ya cinco folios y que el desesperado maniático soy yo, que escribiendo sobre Bolaño me he convertido en un escritor del casillero calviniano de la multiplicidad.

Lo que son las cosas. He vuelto a acercarme a Bolaño. Creía haberme distanciado algo de él, pero vuelvo a estar muy cerca. Drama. Al escribir la primera línea de este comentario al libro de Bolaño me había propuesto ser ágil, seguir la estela de aquello que siempre persiguió

Leopardi—me refiero a su deseo de quitar al lenguaje su peso hasta que se asemejara a la luz lunar—y sin embargo heme aquí convertido en un hombre que ha quedado enredado en el mundo de la multiplicidad de Bolaño, ese escritor que ve el mundo como un enredo, una maraña o un ovillo.

Drama. Al querer alejarme de Bolaño he acabado acercándome aún más a él. Me queda una última oportunidad o tentativa para desenredarme del ovillo de mis divagaciones sobre *Los detectives salvajes*: co-



mentar con rapidez la original estructura del libro. Veamos. Una leve intriga—lo único leve del libro: las investigaciones de Ulises Lima y Arturo Belano acerca de una escritora desaparecida hace tiempo en el desierto mexicano de Sonora—sirve de telón de fondo o de pretexto para presentar la historia, a lo largo de veinte años, de una serie de poetas vanguardistas mexicanos. El diario de uno de ellos abre y cierra el libro. El ingenuo diarista tiene una voz con ecos del protagonista de *La aventura de un*

fotógrafo en *La Plata* de Bioy Casares (uno de los autores más familiares al mundo literario de Bolaño). Entre ese diario que abre y cierra el libro—que es en definitiva, según se nos dice en el texto, “una historia de poetas perdidos y de revistas perdidas y de obras sobre cuya existencia nadie conocía una palabra”—, la historia de una generación—la mía y la de Bolaño y que, por nombrarla de alguna forma, podríamos llamarla “la generación de Mayo del 68”—, una generación desastrosa—como muy bien él y yo sabemos—, una generación deplorable que a sus supervivientes los ha dejado—nos ha dejado—“confundidos a todos en un mismo fracaso” y que conserva sin embargo cierta dosis de humor y melancolía, lo que no deja de ser un desastre añadido al desastre general... En fin, entre ese diario que abre y cierra el libro, nos encontramos con 400 páginas—casi pues el libro entero—en el que el lector repara—lo diré con palabras del crítico Ignacio Echevarría:

...en que todas las voces, todas las palabras, todo el tiempo transcurrido durante el intermedio tiene el valor exacto de un instante de lucidez, de un *pliegue* (el subrayado es mío) abierto de pronto para que todos los personajes puedan ser contemplados en su común humanidad, y pueda deducirse así, del absurdo tragicómico de sus vidas no la constatación—escribe Bolaño—de nuestra ociosa culpabilidad sino la marca de nuestra milagrosa e inútil inocencia.

Ese pliegue bien podría ser también una grieta, una brecha. El tema de *Los detectives salvajes* bien podría ser una brecha, el mundo infernal de una generación agrietada, boca de sombra sibilina por la que habla el infierno. Me recuerda esa brecha a una que aparece en uno de mis libros preferidos, la novela vanguardista *Petersburgo*, de Andrei Biely, una de las cuatro mejores novelas del siglo según Nabokov. En ella leemos:

Ignorado, insensible, privado de pronto de gravidez y de la percepción de su propio cuerpo, el senador Apolón Apolonovich elevó la vista; sus sentidos no podían dar fe de que había elevado la vista hacia el parietal y vio que no tenía parietal; allí donde el cerebro está cubierto de recios huesos, donde ya no hay visión, allí Apolón Apolonovich sólo vio en Apolón Apolonovich un boquete redondo (en lugar del parietal); el boquete era un redondel azul; en este momento fatídico [...], algo, con un rugido semejante al del viento en la chimenea, succionó rápidamente la conciencia a través del boquete azul del parietal: hacia más allá del infinito.

La grieta —tema y bloque central de *Los detectives salvajes*— es un conjunto de cuatrocientos golpes o cuatrocientas páginas con una casi infinita participación de múltiples voces que comentan los trazos de las huellas de los dos detectives salvajes y a la vez comentan cómo lo desastroso se instaló en el centro de gravedad de la historia de una generación extravagante. *Los detectives salvajes* —vista así— bien podría ser el boquete azul de un parietal trágico, la historia cómica de una brecha: una novela que bien podría ser —ahí donde la ven— una fisura, una rotura muy importante para lo que hasta ahora ha ido haciendo una generación de novelistas: un carpetazo histórico y genial a *Rayuela* de Cortázar y de la que *Los detectives salvajes* bien podría ser su revés, en el amplio sentido de la palabra revés.

Los detectives salvajes —vista así— sería una grieta que abre brechas por las que habrán de circular nuevas corrientes literarias del próximo milenio. *Los detectives salvajes* es, por otra parte, mi propia brecha; es una novela que me ha obligado a replantearme aspectos de mi propia narrativa. Y es también una novela que me ha infundido ánimos para continuar escribiendo, incluso para rescatar lo mejor que había en mí cuando empecé a escribir.

Decir esto me ha llevado a sentirme de pronto más cerca que nunca de Bolaño. Será prudente que vuelva a alejarme

algo de él. Me acerco, me alejo, parezco encontrarme en un círculo infernal en el desierto de Sonora cuando viene de pronto en mi auxilio un verso de Goethe, que un personaje de la novela de Bolaño, Jordi Llovet, me enseñó ayer a pronunciar en correcto alemán: *Alles Nabe werde fern*. Es decir, “Todo lo cercano se aleja”. Goethe lo escribió refiriéndose al crepúsculo de la tarde. Todo lo cercano se aleja, es verdad, tengo que pensar que es verdad. De nuevo, respiro aliviado. Goethe me ha permitido volver a alejarme algo de Bolaño. Sólo así, además, mi generación desastrosa, en su crepúsculo hoy hundida, podrá volver a resurgir. ¿Y por qué no pensar que *Los detectives salvajes* tiene algo de la literatura por venir? Con esta pregunta cierro estas líneas sobre Bolaño. La verdad es que la pregunta la he formulado por mi propio bien, la he formulado para amar y odiar al mismo tiempo su novela; la he formulado para acercarme lo

máximo posible al mundo de Bolaño y así de una vez por todas poder alejarme y hacerlo a ser posible en el crepúsculo de esta misma tarde en la que ya para mí todo lo cercano se está alejando, y lo que han sido unas cuantas palabras sobre el mundo novelesco de Bolaño ya no son ahora más que el boquete azul de mi parietal trágico, también el parietal de Arturo Belano (con las mismas letras de Belano puede escribirse la palabra “nóvela”), ese personaje que, al igual que tantos otros en *Los detectives salvajes*, camina hacia atrás, “de espaldas, mirando un punto pero alejándose de él en línea recta hacia lo desconocido”, tal vez hacia un infinito limitado, allí donde todo lo cercano se aleja para luego volver a

acercarse. En fin, que ahora me voy de Bolaño, pero me quedo, pero me voy, pero me quedo. En fin, ese tipo de relación literaria entre Bolaño y yo que parece haber dispuesto para los dos y para siempre un destino común. Habrá que desafiar a ese destino cuanto antes. La experiencia dice que no hay dos caminos iguales. Opto por decir una frase que Bolaño ya no podrá decir nunca, es mi desesperada forma de emprender a última hora la búsqueda de un destino diferente al suyo. Escribo esto: “Tu escepticismo, Bolaño, es el principio de la fe”. Y esta vez sí que me voy. Lejos queda el pasado, todo está por venir, atrás para siempre han quedado nuestros destinos gemelos. En cuanto a los presagios, ya decía Wilde que simplemente no existen. El destino no manda heraldos. Es demasiado sabio o cruel para hacerlo. Por eso ahora me voy. Pero me quedo. —

BRUNO HERNÁNDEZ PICHÉ

La mano del tahúr

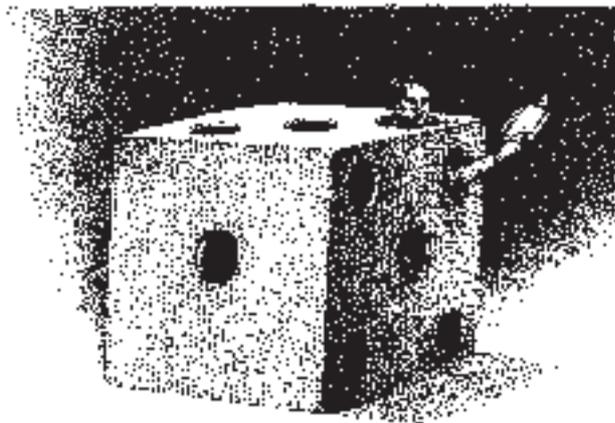
Juan Villoro, *La casa pierde*,
Alfaguara, México, 1998.

QUIEN TENGA LA DUDOSA AFICIÓN por enterarse de cuanto se dice de sus escritores preferidos, habrá escuchado ya la misma vieja canción respecto a Juan Villoro: que ha llegado a la deseada madurez después de algunos escauceos juveniles demasiado prolongados; que su obra muestra, por fin, síntomas incuestionables de haber dejado atrás la estación adolescente de la literatura mexicana. La categorización peyoratoria, estrecha, está peleada a muerte con la condición cambiante de la literatura que realmente vale la pena. Menos sujeta a molestas revisiones en las aduanas de la academia, lejos de los retenes donde se exige cartilla de identidad y más atractivamente apta para la aventura, es la tribu literaria que Enrique Vila-Matas ha proclamado como la verdadera casa de Juan Villoro: una caravana internacional de narradores sin pasaporte, artistas de alma nómada y enemigos de los viajes obligados.

Lo dice Gombrowicz en algún lado: “Cuando escribo no soy chino ni polaco”. No veo por qué el lector esté obligado, él también, a ser tailandés o mayor de 28 años al abandonarse a los agrados de lo narrativo. Además de los asombros que provoca la buena prosa, yo he encontrado en los libros de Juan Villoro un valeroso recuento de fracturas íntimas, felicidades y descabros igualmente formidables. Más que un expediente literario, algunos lectores hemos descubierto en los cuentos y novelas que publica Villoro una extensión personalísima de los afanes y las emociones propias, un cúmulo de imágenes y atmósferas perdurables en el indeleble testimo-

nio de los personajes que pueblan su obra narrativa y cuyos destinos se cumplen siempre y solamente en forma accidental, esos seres que recuerdan a Scott Fitzgerald gritando aterrado ante una ciudad que se deslizaba cada vez más lejana y difusa, cada día menos prometedora: “he perdido mi espléndido espejismo”.

Precisamente ahí, en la destrucción de un pasado que obliga, es donde Nacho Barrientos encuentra su propia ruina. En “Campeón ligero”, relato con el que Juan Villoro abre *La casa pierde*, el boxeador que liquidaba a sus contrincantes a fuerza de masacrar a un viejo fantasma es noquea-



do por su propia sombra: el amigo de la infancia que luego, hecho periodista, se convirtió hasta el final en su cronista más fiel. Como en otras historias de Villoro —pienso sobre todo en “Espejo retrovisor” y “Pegaso de neón”, ambas de su libro *Albercas*—, el fracaso como experiencia límite otorga siempre una nueva, última esperanza. El ejecutor del campeón, un tráfuga de la droga y las mesas de redacción de un tabloide deportivo, decide sacarse del cuerpo algunos golpes demasiado duraderos y empieza su relato junto a una ventana en la que los pájaros se estrellan irremediamente como sal-

vaje metáfora de un destino intransferible, pero en el que la salvación también está a la mano.

“El extremo fantasma” es otro cuento de tema deportivo en *La casa pierde*. Esta vez la figura de un entrenador le sirve a Villoro para consagrar a la derrota como una forma personal del triunfo. Después de recorrer una temporada exitosa con su equipo de fútbol en el fin del mundo, el técnico Irigoyen vuelve a enfrentarse, fuera del área chica, con esa barrera infranqueable que llegan a ser las demasadas lesiones y los marcadores desfavorables.

Una tensión gemela anima “Corrección”, un relato sobre las costumbres, usos y taras de la fauna literaria, pero también una visión a contraluz de las fibras más recónditas y los engranajes más finos que mueven a un individuo hacia su particular forma de decadencia. Quien busque en este cuento material para documentar sus fobias en contra de los escritores u otros materiales que sirvan para armar una exacta comparación del gremio con ciertas mafias y cuerpos policíacos, se llevará una sorpresa: el gran tema de este cuento es la compasión, lo mismo hacia las desavenencias personales que ante el infortunio de los otros; eso, más la prosa precisa de Villoro (“la mano de Laura duraba muy poco en la suya, sus miradas apenas se cruzaban, ella empezaba a sobrarle y él a seguir una estrella que arruinaría su vida”).

Queda al lector hacer el recorrido completo por las diez entradas de *La casa pierde*. Refiero por último el que me parece uno de los cuentos más logrados e inquietantes del volumen: “La estatua descubierta”. El relato es una defensa de la verdad a medias como método de supervivencia, un alegato contra quienes creen que en una relación, del tipo que sea, hay que decirlo todo y no quedarse con nada en la chistera. Esa es, precisamente, la apuesta narrativa que estos relatos ponen en juego; esta es también, qué duda cabe, la mejor mano del tahúr. —

LEONARDO TARIFEÑO

La muerte del Doctor Lisérgico

Timothy Leary, *El trip de la muerte*, Kairós, Barcelona, 1998, 252 pp.

EL INQUIETANTE LABERINTO vital de Timothy Leary, prócer del LSD y “el hombre vivo más peligroso” según el entonces presidente norteamericano Richard Nixon, comienza antes de su nacimiento y termina más allá de su muerte. Destinado a difundir mundialmente “la potencia creativa y antiautoritaria de las drogas psicodélicas”, sus padres lo concibieron la noche del 17 de enero de 1920, apenas unas pocas horas antes de que Estados Unidos convirtiera al alcohol en una droga ilegal “y comenzaran en este siglo los problemáticos intentos oficiales por regular los tóxicos y las sustancias que alteran la mente”. Como psicólogo, en sus libros *Interpersonal Diagnosis of Personality* y *The Existential Transaction* sugirió la necesidad de un trabajo en equipo entre el terapeuta y el paciente, explicitado en una “teoría de la terapia grupal” que se desarrolló rápidamente en todo el mundo menos en su país, Estados Unidos, donde la Asociación de Psicólogos Norteamericanos (APA) sólo la adoptaría casi 45 años después de enunciada. Sus investigaciones acerca del consumo experimental de la psilocibina—el principio activo de ciertos hongos alucinógenos— le permitieron concluir que “la ignorancia acerca de las drogas psicodélicas es la misma que se mantiene con respecto a la conciencia”, pero también implicaron su expulsión del departamento de psicología de la Universidad de Harvard (él y Richard Alpert, su asistente, fueron los únicos docentes echados de Harvard en este siglo), la clausura del Har-

vard Psychedelic Drug Research Program y la declaración de ilegalidad de la psilocibina. En el laberinto en llamas de su fama como contrasena lisérgica, Timothy Leary no siempre ha salido vivo. Y no es sino la muerte la que lo revive con *El trip de la muerte*, texto definitivo y feroz en el que late la auténtica dimensión filosófica de quien ya no es, solamente, otro icono del tumulto contracultural de los sesenta.

Esa muerte comenzó tres décadas antes de que, a fines de 1996, un cohete desparramara las cenizas de Leary por el espacio, entre estrellas y satélites, hasta convertirlas en hollín cósmico. Casi podría decirse que su caso sirve para advertir cómo la muerte llega por contagio de otras: en 1966 Leary fue arrestado en Laredo, estado de Texas, por posesión de unos gramos de marihuana que no llevaba él, sino su hija Susan, de 18 años; casi 25 años más tarde, en 1990, los efectos de aquella culpa latente y rozagante complataron para que Susan, detenida tras pegarle un tiro a su pareja mientras éste dormía, se ahorcase en una celda de Los Ángeles con el cordón de una bota. Rosemary, madre de Susan y segunda esposa de Leary, recordó tras semejante desgracia que, efectivamente, Susan jamás volvió a ser la misma después del incidente de Texas. “A Tim lo condenaron a 30 años de prisión y 630,000 dólares de multa, mientras que a ella le cayeron cinco años. La de Tim fue la máxima pena en la historia por posesión de marihuana. Y Susan se sintió tan culpable por implicar a su padre en algo que era de ella, que nunca pudo reponerse”, señaló en una entrevista publicada en la revista *Rolling Stone*. Por rescatarla del purgatorio social, el psicólogo Leary no advirtió que su hi-

ja se condenaba al infierno de la culpa y el autocastigo. Después, entre la detención en Texas y la muerte de Susan, pasó lo que podría ser un buen material para Hollywood: la difusión del LSD a partir de la experimentación consigo mismo, la condena a prisión por posesión de marihuana, su cinematográfica huida de una cárcel de California, el rechazo de los Panteras Negras a su pedido de asilo en Argelia, su captura a manos de la DEA en Kabul, la acusación de tráfico de drogas y conspiración, los 42 meses que pasó encarcelado, la liberación en 1976 y su posterior trabajo como asesor de empresas de computación, entre otras cosas. Pero fue un año después de aquel suicidio, tal vez como una forma biológica de expiación íntima, cuando al propio Leary se le detectó un cáncer de próstata irreversible, doloroso y fatal. Así, con los días contados y la angustia en el alma de sus esposas, hijos y amigos, quien fuera el desvelo de Richard Nixon (y, también, parte del coro del “Give peace a chance” de Lennon y Ono) despertó a la que sería su última y más insolente paradoja: la alegría ante la muerte inminente. “Incluso en el caso de que hayas vivido como un palurdo irredento, puedes morir con tremendo estilo”, escribe en *El trip de la muerte*, su último libro y el mayor manifiesto jamás escrito a favor de “una muerte de diseño, inteligente”.

¿Estilo para morir? Por cierto, en estas páginas no se trata de cómo palmarla con alguna elegancia o misterio, de la mano de frases célebres como el *mebr licht!* con el que Goethe despistó a la posteridad (“¿más luz?”, “¿más Lichtenberg?”) o el igualmente enigmático *rosebud* de William Randolph Hearst en *Citizen Kane*, de Orson Welles. Para este Leary moribundo, que escribe *El trip de la muerte* mientras piensa en un suicidio personal transmitido y comentado en directo desde su *homepage* en Internet (www.leary.com), lo importante es resistirse al rol de “paciente pasivo y/o víctima” de la agonía en la sociedad fabril para “abordar la muerte de forma semejante a como se vive la vida: con curiosidad, esperanza, en una actitud de experimentador y con la

ayuda de los amigos”. Preguntarse por la muerte, qué es y cómo sobrellevar aquello de lo que es imposible relatar su experiencia, conduce al psiconauta y neurofilósofo Leary a rastrear el sentido de la vida y el futuro de la especie. Así, en primer lugar, el autor subraya que “el objetivo de la existencia es evolucionar y mutar en armonía con el mensaje del código genético”; en su visión de científico, descrea de la existencia de un Dios único y creador —aunque concede que la vida en la Tierra tiene “un propósito y un rumbo”— para reivindicar al biólogo sueco Svante Arrhenius, quien fue el primero en enarbolar la teoría de la “panspermia dirigida”. Según Arrhenius, este planeta habría sido sembrado con esporas del espacio exterior, toda la corteza terrestre convertida en una inmensa granja galáctica de “semillas” de ADN cuya función sería “desarrollar sistemas nerviosos capaces de descifrar la misión del ADN del mismo modo que el objetivo de la vida es mirar adentro y afuera y descifrar el objetivo de la vida”. Las estructuras y piruetas del ADN, ciertamente, indican que la especie humana estaría hecha para mutar, sospecha que Leary transforma en convicción y cuyo último ejemplar sería la llamada generación de la red, “un nuevo estadio de inteligencia neurológica, con cerebros electrónicamente unidos”. Excesivo y contundente, el autor profetiza sobre algunas de las transformaciones que vendrán (“la belleza de las tecnologías de la información-comunicación” estaría en ampliar las fronteras del yo —proceso que se inicia con Internet, donde la computadora es la prolongación humana en un espacio virtual— y permitir que “un individuo se extienda a través del tiempo y del espacio a la velocidad de la luz”, esto es, con la posibilidad de estar vivo en muchos sitios a la vez y no sólo “en un diminuto pináculo de espacio y tiempo”) y anuncia la que será la mutación más sorprendente: aquella en la que se podrá decidir sobre la propia mortalidad o inmortalidad.

La conquista del derecho de decisión con respecto a la muerte aparece, en el discurso de Leary, tan importante como la

lucha por la soberanía individual en el mundo contemporáneo, caracterizado por la masificación cultural y la vigilancia política. No se trata, por ejemplo, de defender la elección de la eutanasia ante un sufrimiento pavoroso e inútil; en la perspectiva del autor, la eutanasia es tan sólo una elección posible, quizá la más drástica del menú de muertes a disposición del individuo del siglo XXI. “Qué pasos hay que dar, en lo político-cultural-social, para proteger y reanimar los cerebros en hibernación”, se cuestiona Leary, y esa pregunta vuela sobre un cielo de legalidad incipiente, religiosidad desnuda y ciencia voraz. El autor cree que si hay un alma, esa alma es la mente, por lo cual



habita en el cerebro; y con el cerebro, en algún futuro no del todo incierto, podrían llegar a hacerse muchas cosas: congelarlo y activarlo tiempo después, mantener sus recuerdos o cambiarlos, ponerlo en comunicación con otros cerebros igualmente gélidos pero activos. Alerta ante el debate ético que seguramente despertará este póquer de posibilidades (discusión que comienza a surgir alrededor de la inminencia de la clonación humana), *El trip de la muerte* aprovecha para colocarse del lado de la libertad individual: “quizás seamos capaces de apaciguar nuestros temores ancestrales mediante el sentido común, familiarizándonos con las diligentes partes de nuestro cuerpo y asumiendo con dignidad el control del fun-

cionamiento de nuestros cerebros”, escribe el autor, quien aconseja adoptar como buenas banderas para la vida —y la muerte— los lemas “Piensa por ti mismo” y “Desconfía de la autoridad”.

Con un optimismo tan alejado de los tabúes como próximo a la ingenuidad, el propio Leary pensaba que todo esto podía ponerse en marcha a través del ejemplo de su tecnomuerte. Hasta había contratado a una firma privada —Cryo-Care Foundation— que se ocuparía de su cuerpo y cerebro. Sin embargo, apenas dos semanas antes de su muerte, un amigo suyo descubrió que los encargados de ese peculiar mantenimiento tenían un acuerdo para escribir sobre ello en la revista *Wired*. A Leary le pareció que se iba a comerciar con lo que él creía era un experimento de efecto más cultural que periodístico, así que finalmente se decidió por la cremación y el vuelo interestelar en forma de cenizas. La anécdota quizás sirva para saber qué grado de relación hay entre las sugestivas profecías y deseos del autor y una realidad que acostumbra a manipular las teorías para sus propios fines.

En el límite de la psicoverborrea, escondido tras un código de citas que va de Isaac Newton a George Harrison y de Aleister Crowley (el mago a quien se consideró “el hombre más malo del mundo”, desaparecido en un raro episodio que incluyó el testimonio de Fernando Pessoa) a David Bowie pasando por Aldous Huxley e Ilya Prigogine, Leary vuelve a anticiparse a su época con un libro vibrante, un documento futurista pero no de ciencia-ficción, un arrebató intelectual y moral en el que la metafísica, la política, la cibernética, la biología y las matemáticas se combinan para pensar el porvenir de la humanidad en tiempos que seguramente serán más complejos y mejores. Bajo un punto de vista literario, *El trip de la muerte* es la primera autobiografía intelectual escrita desde la tumba. Y del otro lado de la literatura, estas páginas dibujan el mapa de un laberinto, el último por el que se perdió el autor y del que hasta la muerte sale transformada en otra cosa. —

JULIO PATÁN TOBÍO

Entre la fe y la inocencia

Manuel Vázquez Montalbán, *Y Dios entró en La Habana*, Planeta, Madrid, 1998, 713 pp.

JUAN PABLO II COMBATIÓ A LAS dictaduras de la Europa socialista con el fervor de un misionero dispuesto a implantar la fe en el corazón mismo de la herejía materialista; Fidel Castro no se ha decidido a abandonar del todo el uniforme verde olivo y aún es posible escucharle alguna nueva confirmación de la esencia marxista-leninista de la Cuba revolucionaria. Periódicamente, el Papa nos recuerda que la Iglesia no transigirá en su defensa de la vida, es decir, no cejará en sus condenas a la pena de muerte, el aborto o el uso de anticonceptivos; en la isla del Comandante, burocrática como es, no parece mucho más difícil tramitar un fusilamiento que una interrupción del embarazo. El líder del catolicismo institucional tiene 78 años; el baluarte del socialismo latinoamericano, 71. Juntos, suman más de cinco décadas de gobierno y defensa de la fe o, propiamente, de dos gobiernos y dos fes que se dirían incompatibles, férreos y, si de su gusto se trata, incontestables.

Así las cosas, del encuentro de los detentadores de semejantes *curricula* no podría esperarse más que una verdadera colisión. Y no. Juan Pablo II llegó a Cuba y, lejos de la hostilidad de las autoridades, se encontró con que éstas habían hecho hasta lo indecible para dar apoyo a una recepción masiva más que digna de sorpresa, si se toma en cuenta no sólo la escasa tolerancia de Castro a muestras de fervor fuera del guión, sino también la vida religiosa isleña, sincrética al grado de incluir, por ejemplo, el culto a una dei-

dad de las lesbianas. Con este panorama, un lector de los procesos revolucionarios del siglo XX se planteará, casi instintivamente, preguntas de no fácil respuesta y de muy distinta naturaleza. Primero, preguntas de orden local: ¿es posible que una dictadura como la castrista haya ocultado tan bien el fervor católico del pueblo cubano o, al contrario, ese fervor es una reacción social ante el orden establecido? El despliegue de cordialidad y tolerancia exhibido por Castro, ¿es, en efecto, sólo una muestra de pragmatismo político o nace también de afinidades inconfesables, nacidas quizá en sus años de estudio con los jesuitas? ¿Qué tan buenas, o malas, han sido las relaciones entre el gobierno y la Iglesia local desde el triunfo de los “barbones” en el 59? *Y Dios entró en La Habana* es, para empezar, una búsqueda de las respuestas correspondientes.

El libro se desarrolla con base en una suerte de coctel genérico hecho de ensayo, crónica y reportaje. Con un pie en la isla y otro en España, Vázquez Montalbán glosa la historia cubana de las últimas cuatro décadas al tiempo que da voz a diversos actores políticos de todas las etapas de la era revolucionaria. Y es la selección de entrevistados lo que le ha granjeado más ataques de la crítica. Un comentarista habló de la “Cuba ausente” de *Y Dios entró en La Habana*, que es la de los ciudadanos de a pie, esos que no tienen capacidad alguna de decisión sobre el devenir político de su país, y la del exilio de Miami, al que se cita largamente, pero no se le entrevista. Convendría añadir a otros dos grupos: el de los integristas de la Revolución y a la Iglesia Católica. Mediante esta labor de rastrillo, Vázquez Montalbán se involucra en lo que tiene toda la

pinta de ser una apuesta política, no siempre congruente, por la moderación y la tolerancia. En efecto, *Y Dios entró en La Habana* es un rastreo de posiciones frescas (esas que hace algunos años se hubieran llamado “revisionistas”) destinadas a hacer posible una eventual Cuba posterior a Castro anclada en una nueva izquierda, capaz de sobrevivir a la vorágine del mercado global sin necesidad de hacer pactos con el diablo. Este acto de fe les cuesta no la excomunión, pero sí algo parecido al ostracismo, lo que ya es mucho decir, a personajes tan variados como Carlos Franqui o Guillermo Cabrera Infante. Que valga como recordatorio de que el camino de la fe tiene muchos finales, y de que uno de ellos, el más frecuentado, es el ridículo.

En un sentido estricto, no debe pensarse en este libro como en uno más de los muchos cantos a la “mística revolucionaria”, hoy tan en boga. Vázquez Montalbán teje un retrato, no carente de acidez, de Fidel Castro y toda la *nomenklatura* cubana, al tiempo que ofrece un foro a la facción menos destemplada de la intelectualidad local—Eliseo Alberto y Jesús Díaz, entre otros. Este es, probablemente, el aporte más valioso de su trabajo, si lo que se pretende es comprender mínimamente las complejidades de un universo político mucho más sinuoso de lo que suele suponerse.

Pero *Y Dios entró en La Habana* no ve limitado su espectro a los pocos kilómetros cuadrados de la isla. El caso cubano permite a Vázquez Montalbán especular en torno a otro tipo de preguntas, ya de orden continental, que son las relacionadas con las opciones y asignaturas pendientes de la izquierda latinoamericana. Demostrado el fracaso de las guerrillas de corte ortodoxo, y dados el peso específico de las espiritualidades del continente—piénsese en la teología de la liberación—y las sólidas raíces de las identidades étnicas, la izquierda debe revisar críticamente su pasado y ofrecer una alternativa practicable al llamado “nuevo discurso único”, el del neoliberalismo. Parece una conclusión llena de sentido común; lamentablemente, no es fácil apreciar en qué premisas se fundamenta. Vázquez

Montalbán recurre a un buen número de autores del continente –García Márquez el primero–, revisa brevemente la actualidad de varios países de América Latina y reproduce un intercambio de correspondencia –lleno de la más prístina inocencia– con el Subcomandante Marcos, pero no supera el nivel de la mirada a vuelo de pájaro. Queda incumplido el objetivo de crear desde Cuba una nueva propuesta de análisis para la realidad continental, demasiado ambicioso para un libro escrito a partir de enero de 1998, cuando la visita del Papa, y publicado a fines de año.

Después de militar en la oposición comunista al franquismo y ser expulsado del Partido Comunista, este escritor “todoterrero” se ha dado tiempo para publicar, en catalán y en español, lo mismo poesía y teatro que ensayo, crítica literaria, comentarios deportivos (sigue al Barcelona con una lealtad incomprensible), cuento, novela, textos sobre gastronomía o, como ahora, largas incursiones en el nuevo periodismo. Lo mejor de *Y Dios entró en La Habana* se encuentra en la herencia de esa riqueza polígrafa, construida, como todas, sobre el noble vicio de la lectura. En cambio, su otra herencia, la de la clandestinidad y la rigidez del comunismo de mitad del siglo, desbarata sus mejores propósitos. Cuando se trata de fe, las tentaciones de la prédica iracunda suelen vencer a la vocación de dialogar. —



JORGE FERNÁNDEZ GRANADOS

Tomás Segovia, don del canto

Tomás Segovia, *Poesía (1943-1997)*, FCE, Madrid, 1998.

Si tomamos al pie de la letra una certidumbre acerca de la obra poética como unidad infragmentable, sinfónica, que deja asentada Tomás Segovia en uno de sus ensayos, cuando afirma:

Siempre he pensado que la poesía, contrariamente a una idea muy difundida, es un arte de grandes conjuntos, y que sus fragmentos aislados sólo revelan su pleno sentido por relación a una vasta organización de la “Obra”. Lo cual no quiere decir que no se pueda, a partir de un fragmento, de un poema, inferir más o menos intuitivamente el conjunto orgánico que supone.

Si leemos con esta certidumbre, digo, su propia obra poética que ahora reúne por segunda vez (la primera se publicó en 1980, por la misma casa editorial, y presentaba la obra reunida hasta 1976), no sería infundado considerar que este vasto conjunto efectivamente es eso, una tentativa sinfónica.

Hay más de una razón para aproximarla a este adjetivo. Por un lado, es sinfónica por esta voluntad constructiva de “grandes conjuntos” y de “vasta organización de la obra” a la que él mismo se refiere; pero también lo es porque si una entidad rige la poesía de Tomás Segovia esa entidad es la música.

En efecto, una de las columnas sobre las que se levanta esta poesía está asentada en su noción de canto. El canto, la confianza en la música, un dispositivo casi

acrobático de la intuición auditiva producen en sus versos una continuada clarividencia: la clara visión que lo pasea, lo dirige entre las malezas y neblinas del lenguaje hasta su propia combustión sonora. Entra y sale de su melodía con la gracia de un delfín nadando. Incluso, en sus primeros libros (*Luz de aquí, El sol y su eco*) parece haber, un poco gasificado por la estética de la poesía pura, más canto que sentido. O quizá, justamente, su sentido es el canto.

Ahora bien, el canto para él tiene que ver con la música, con la cadencia y con la lírica, pero también con cierta pureza del impulso que da sus vértebras al poema. Sin dicho impulso, fisiológico e inicial, el canto no pasaría de un ejercicio lingüístico. A este peculiar estado o disposición se refiere en varios poemas (“Soplo nocturno”, “Divinidad próxima”, “Encuentro”, “Sitio pleno del día”), en los que ese ánimo toma cuerpo y aparece bajo distintas formas y lugares, sin que sea susceptible, no obstante, de un método para prever o fijar su visita. Este “invisible latido del pensamiento”, esta “desmemoriada lumbré”, entonces, es un ánimo y también un don: “Un imán que no existe / mi brújula embrujaba, / un imposible dardo deslumbrante / por mi bien me punzaba el corazón”. Se trata de un don desde el momento en que no es previsible ni visible la llegada de este ánimo, las maniobras de este imán. Sólo sus frutos, sus testimonios quedarán al alcance del testigo. Estos testimonios de su visita son los poemas; más exactamente, el canto que habita los poemas.

La noción del canto como un don parece evolucionar a lo largo de su obra. Si al principio sugiere que el canto es el re-

sultado de un encuentro epifánico con una divinidad, un estado o una visión (en todo caso, se trata de un encuentro con *lo otro*), poco a poco afina esa fe y lo considera algo que, más que estar en él, atraviesa al poeta, en forma de experiencia, de reconocimiento y de *anagnórisis*. Hay que tener en cuenta que una de sus tesis es que el poema no es una categoría ni un objeto sino un *movimiento*, una “unidad vida”. Es decir, que la poesía sería susceptible de una *fenomenología* pero no de una lógica, por ejemplo, y que el poema no puede ser separado de una estricta relatividad vital. Homenajes a lo vivido y unidades de movimiento del ánimo, sus poemas persiguen esa intemperie que les permite ser atravesados por la sustancia del mundo, puesto que toda epifanía proviene en última instancia de él. Es así como la noción acerca del canto enfrenta sutiles reacomodos y ya para “El poeta en su cumpleaños”, un poema memorable de su libro *Terceto*, es ahora el tiempo, el mundo, la vida, lo que atraviesa al poeta, en forma de don y de canto.

El reconocimiento del don pero también de la identidad, la *Anagnórisis* que vive es quizá —hasta en el título— un momento central. No porque sea un vasto poema orgánico y de compleja estructura (como algunos han afirmado y se suele suponer; yo confieso tener mis dudas), sino porque a partir de aquí Tomás Segovia identifica sus imanes embrujados. Uno de ellos, capital, se relaciona con la condición errante.

Lugar sin lugar, ámbito provisional: por naturaleza, lo bello es efímero. Toda belleza, como el canto, existe y luego no. Se mueve o extingue de un lugar y de un tiempo. Emigra. Tal vez por ello guarda alguna semejanza con lo trashumante, con la errancia de lo indetenible: “Pues toda permanencia te condena. / Del tiempo es tu destierro”. La belleza también es nómada. Está condenada a errar de un sitio a otro y a no quedarse en ninguno.

A estas alturas la identidad entre el poeta y su canto, el nómada y la belleza, ya está consolidada. El nómada ha nacido; o, más bien, ha sido expulsado (ser expulsado quiere decir —nos dice Tomás

Segovia en otro lugar—, según la etimología, ser *encerrado afuera*). El nómada es quien está en todo lugar menos en su casa, porque no la tiene. Por eso ha de construirla y ese trabajo le llevará la vida y será, también, una obra. La casa tiene que ver con la intemperie, es lo opuesto a ella. Cuando esa casa (esa obra) exista, el nómada dejará de estar en la intemperie, dejará de estar encerrado afuera: “...unas pocas palabras / desde las cuales recomenzar la pertenencia / reconstruir la trama del sitio donde aparecemos / del espacio donde somos más mutuos que nuestros”.

Tal vez por eso el nómada se reconoce en el canto, porque los dos no tienen casa. Los dos han de levantarla en cada lugar y en cada día. Esa errancia luminosa aparece en numerosas ocasiones como la búsqueda de algo que de una u otra manera obliga al movimiento, a la exposición a la intemperie. Búsqueda de cierta primitiva pureza (no necesariamente de la inocencia) y la intuición que lleva o devuelve a ella, a través de un itinerario de encarnaciones, de ofrecimientos espontáneos en la naturaleza o en la percepción de la naturaleza, que a la vez caducan y emigran, que se disuelven al cabo de un tiempo y destierran una y otra vez así al hombre de esa pureza, entre postergada y perdida, cuya inminencia o re-

cuerdo o deseo dan nacimiento a un núcleo radiante, mítico, en la posibilidad de la escritura: la operación poética de reconstruir —o construir— con ella la *intermitente patria* de la belleza. La casa de la belleza. La casa del nómada. Hay que subrayar aquí que para Segovia dicha belleza emana *siempre* del mundo, el cual es su fuente y único ámbito posible.

Dice William Carlos Williams que “El poeta piensa con su poema. Ahí reside su pensamiento”. Intraducible, me temo, a otro lenguaje u otra codificación. Sí, la obra de Tomás Segovia, su poesía, es un largo meditar intraducible. ¿De qué? De innumerables cosas que abarcan una vida. Por eso es intraducible. Pero acaso cultivan cierta continuidad (aquí se acostumbra decir destacan, pero no es el caso), en mi opinión, las que acabo de esbozar: las dos errancias, la del canto y la del nómada, al fin semejantes en ese imperativo de movimiento. Los encuentros y desencuentros con la plenitud, ese “reino virginal de luz terrestre” que también es errante, y la posibilidad de la obra como casa. Este gran poeta, quien es un vitalista en actitudes y creencias, más de una vez ha afirmado que, si fueran cosas distintas y hubiera que escoger entre la poesía y la vida, se queda de todas todas con esta última. —

TUSQUETS EDITORIAL

PORQUE PARECE MENTIRA
LA VERDAD NUNCA SE SABE

Daniel Sada

Un artesano impecable, un narrador profundamente cercano a la esencia del hombre.

Alvaro Mutis

Daniel Sada va a ser una revelación en los próximos años para los escritores españoles y para la literatura mundial.

Carlos Fuentes

Distribuido por OCEANO