

LIBROS

ÁLVARO ENRIGUE

El siglo y su fracaso

Carlos Fuentes, *Los años con Laura Díaz*, Alfaguara, México, 1999.

Es significativo que Carlos Fuentes (México, 1928) haya elegido una voz y una figura femenina como eje para la novela—entre las suyas—que perfila el siglo xx completo. Ante las evidencias de que si hubo una revolución trascendente en nuestro tiempo, ésta fue la feminista, el mitógrafo de la cabronería nacional da un paso atrás y cede el centro a la mujer, encarnación de todos los Otros que derivan desde la periferia.

Los años con Laura Díaz es el relato de una emancipación, pero no despleguemos las banderas: todos los fines de siglo son iguales porque todos están preñados del fracaso. El ascenso de Laura Díaz tiene más que ver con la decadencia de una idea del Mundo que con el triunfo de otra. Hay que leer, entonces, en el retiro de los machos fontesinos, más que la celebración de las redenciones seculares, la seca victoria de la estadística: las luchas por la obtención de derechos civiles resultaron influyentes no por lo que tuvieron de exaltado enfrentamiento contra el *status quo*, sino porque han multiplicado las oportunidades de la inteligencia.

Estamos ante un relato que se mueve entre dos registros: la nostalgia por los

tiempos heroicos y la decepción radical sobre lo que resultó de ellos. No es novedad este marco para un libro de Fuentes; sí lo es su solución, valiente y oportuna: la única salvación posible es la personal, en el sentido espiritual del término.

Es valiente porque la revisión comprometida del Siglo termina necesariamente en una confesión de horror ante la voracidad del modelo de la Nación-Estado; si en el caso de cualquiera en cualquier país es doloroso aceptar públicamente la artificialidad más bien ruin del contrato entre el individuo y su Nación—el ídolo de la mitología civil—, en el de Fuentes lo es más porque ha hecho de la proyección de la imagen de México—literalmente—una forma de vida.

Más interesante es la oportunidad del tema de la salvación personal: puede aclarar—al menos en parte—la ira desproporcionada que producen los libros de Fuentes entre una parte considerable de los intelectuales de México—intentar explicar este fenómeno es ya, creo, ineludible. Y es que hay algo de sospechoso en el hecho de que la novela que recuenta el siglo mexicano y descubre en él la necesidad de la conversión—siempre desde la imagería cristiana—, aparezca puntualmente para recibir el milenio. Es como el cuento de navidad que se publica en el

ejemplar de los periódicos del 24 de diciembre. No es necesario ser un puritano de las letras para mostrar cierta alarma frente a la incómoda coincidencia del libro y las necesidades del mercado: si hay un tema con plazo de vencimiento en este momento, es precisamente el del año 2000 y su amenaza. Además está la franca explotación de la figura comercialísima de Frida Kahlo o el hecho de que haya sido ni más ni menos que Laura Esquivel quien presentó el libro en Nueva York. En este contexto, cuesta creer que el compromiso del narrador con la escritura sirva solamente a lo literario: las ideas, la lengua, el placer de las formas, en fin: la conversación con los difuntos de Quevedo.

No creo que sea sabio condenar el trabajo de Fuentes por su comprensible romance con la popularidad: sobran ejemplos de escritores modernos mayores que perseguían fines distintos de la pureza literaria con sus libros y esos libros permanecen: Dostoievski solía escribir una obra maestra al tiempo que dictaba otra debido al apremio de sus deudas de juego, Fitzgerald calculaba el grosor de sus obras—cobraba por palabra—basado en la talla de las cuentas hospitalarias de su mujer, Stevenson escribió *La Isla del Tesoro* para entretener a un niño, y Carroll *Alicia en el País de las Maravillas*

para entretenerse con una niña. Lo que queda al final es una novela que, si es buena, hablará en el futuro por el autor.

Los años con Laura Díaz son los que van de 1905 a 1972. El libro está enmarcado, en términos históricos, por los sacrificios que le dieron y le arrancaron la legitimidad a la Revolución y su régimen: las huelgas de Cananea y Río Blanco, por un lado, y la matanza de Corpus Cristi por el otro. Abrazado al tiempo histórico, hay un relato sentimental: la vida de Laura Díaz, definida por la necesidad de reinventarse constantemente debido a las quiebras sucesivas de la tradición patriarcal. Recurren los temas y personajes de la comedia fontesina: heroísmo y arribismo en la provincia revolucionaria; dinero viejo y nuevos ricos en la Ciudad de México: Lomas, Polanco, el Jockey Club, la Colonia Juárez; la complicidad infamante del PRI y la nueva burguesía; la Guerra Civil española como parteaguas del siglo, etcétera. Sin embargo, las novedades son más notables: una generosa colección de historias de familia —de la familia Fuentes, según declara el autor en los “Reconocimientos”— que hace placenteras las muchas partes veracruzanas del volumen; una elaborada recreación del genio del adulterio desde el punto de vista femenino; una reflexión demoledora sobre el doble estándar moral que prevalece en la sociedad capitalina para mujeres y hombres; una visión de los gringos por primera vez franca y directa —hasta ahora siempre los había visto supeditados a la vocación imperial de su país; la completa renuncia al tema prehispánico y la implantación de una imaginería cristiana en el sitio que solía ocupar la parentela de Pepsicóatl.

Los años con Laura Díaz es lo que Vargas Llosa llama una novela de sofá: un volumen vasto y omnívoro en el que hay espacio para todos los asuntos que inquietan a un autor relacionado con su tiempo. Sin embargo, hay en el libro, cuando menos, tres temas predominantes: un recorrido sentimental del siglo mexicano, un ensayo de condenación del modelo de Estado nacional moderno, y una Historia Mexicana reciente para turistas. Los relatos propios de cada uno de los tres

temas están amarrados por la noción cristiana del testimonio: cada personaje de la novela ha vivido —a su manera— un compromiso pleno con el siglo y da fe de ello para afirmar su propia trascendencia. Ahora bien, lo católico en el libro son ciertas imágenes: el todo que atestiguan los personajes —siempre desde la individualidad— no es Dios, ni algún dios, ni siquiera el Espíritu en autorreconocimiento; en todo caso es la Historia como divinidad, de ahí que el personaje principal lleve el nombre de la heroína petrarquista —Laura es deificada en la segunda parte del *Canzonier*— y que los santones para quienes vive comparten el nombre de Santiago, el apóstol que testifica la transfiguración del Cristo y el que volvió al Mundo —se hizo Historia— para convertirse en patrono de la hispanidad.

A fin de cuentas, la obra está planteada como un balance del siglo. Vista así, presenta un saldo negativo: si el orden del mundo permanece como está seguiremos bajo el imperio de la exclusión y la barbarie. A eso se debe que el epílogo —que sucede en la ciudad de Los Ángeles del año 2000— sea una refundación del Mundo —hermano y hermana, como los hijos de Abel, se disponen a la generación de una nueva humanidad— en la nueva Babilonia, diversa y arrogante como la original.

Los años con Laura Díaz emociona, conmueve, arranca carcajadas; además tiene ambición y a su autor le sobra oficio para cumplir con ella. Es una novela muy afortunada en el panorama de las novedades editoriales mexicanas. Es también, eso sí, groseramente dispereja: si hay tramos que están entre las páginas más fluidas y vitales de Fuentes, como las que cuentan la infancia en Catemaco, las del singular destino de Jorge Maura y Raquel Mendes-Alemán o las del viaje a Detroit de Rivera y Kahlo, también es cierto que a lo largo de todo el libro resaltan los indicios bochornosos de la prisa, la cursilería y el más odioso espíritu didáctico. Hay cantidad de incongruencias; la más espectacular: una carta que en su último párrafo describe el momento en que fue entregada. Sobran también frases sentimentales —inexpresivas y sobadas— que harían son-

rojar hasta a una dama de sociedad. Está, sobre todo, el aspecto didáctico —turístico, dice la generalidad de la crítica— del volumen, que saca a la luz uno de los problemas clave de la mayor parte de la obra fontesina: ¿Para quién escribe? Hay momentos preocupantes: un párrafo en el que cuenta la historia de la Virgen de Guadalupe, otro en el que describe la forma del bolillo. Tras la lectura de este tipo de inserciones queda un mal sabor de boca: o Fuentes está invadido por la pereza o su escritura está diseñada para ahorrarle pies de página al traductor. Tal vez ambos problemas se sigan: es evidente que el texto de la novela está al servicio de su futura versión inglesa —la altura de los personajes, por ejemplo, está enunciada en pies y no en metros—, pero existen soluciones literarias para resolver el problema del contexto de un relato sin interrumpirlo y al autor le ha dado pereza utilizarlos. Este argumento, lo reconozco, es sentimental: ni me escandaliza ni me enoja que un novelista ponga la mirada fuera de su lengua —más grave es el caso de Bernardo Atxaga, que escribe sus novelas en euskara y luego las tiene que traducir él mismo al español; sí me desanima, en cambio, el sacrificio de los lectores naturales de un libro —los que conocen los códigos que permitieron su escritura— en nombre de una dudosa mayoría con mejor poder de compra.

Aun considerando todo lo anterior, *Los años con Laura Díaz* es el libro más interesante de Fuentes desde *Cristóbal Nonato* y el mejor, quizá, desde *Cambio de piel*. Hay que leerlo de bulto, sin detenerse entre esa suma de inexactitudes que Borges llamó la superstición del estilo, y considerando que, como ha dicho José Emilio Pacheco, a los verdaderos escritores hay que juzgarlos por sus grandes páginas. —

FE DE ERRATAS

En el mes de abril publicamos una nota sobre el libro *Y Dios entró en La Habana en la cual se indica que este título fue publicado por la editorial Planeta, Madrid. La información correcta es que el libro de Manuel Vázquez Montalbán fue publicado por Editorial Aguilar, Madrid. Ofrecemos una disculpa a la editorial y a nuestros lectores.*

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

Perversa simetría

Carlos Fuentes, *Los años con Laura Díaz*, Alfaguara, México, 1999.

Novela pensada y escrita por Carlos Fuentes como contraparte de *La muerte de Artemio Cruz*, *Los años con Laura Díaz* establece una perversa simetría. Una narra la agonía y muerte de un revolucionario mexicano devenido en político corrupto, la otra la vida de una artista, de una tardía fotógrafa mexicana. Uno macho cerrado, la otra mujer generosa y abierta. Uno la corrupción, la otra la nobleza. Él la política, ella la cultura. Simetría terrible. Ambos nacieron en una región cafetalera del Golfo. Se entrevén, Cruz y Díaz, en un par de fiestas en la Ciudad de México. No se hablan. “Laura Riviére entró acompañada de un hombre altivo, moreno, en la ‘fuerza de la edad’, le dijo Orlando a Laura Díaz, es un millonario y político muy poderoso, es Artemio Cruz...” Él muere, ella lo sobrevive. Él construye la Revolución, ella en cambio es testigo de cómo la Revolución se petrifica y luego se desmorona. La primera es una intensa novela escrita por un impetuoso novelista de 34 años, imaginativo y arriesgado; la segunda es una tediosa novela sobreescrita por un exhausto autor de 70 años, de doblada espalda por el peso del prestigio y, presumiblemente, de la experiencia literaria. *Los años con Laura Díaz*, treinta y seis años después, nace, o en todo caso *debió* de haber nacido, como una reflexión y crítica de *La muerte de Artemio Cruz*. Pero lo que en ésta era audaz, en la reciente novela se torna complaciente y neutro. ¿Qué dice esa crítica, esa reflexión? Que el México que vale la pena no es el político sino el vasto y rico mundo cultural. Eso hace que de las tías de Laura Díaz una sea pianista y la otra versificadora; que Santiago, su hermano muerto románticamente en la juventud por su filiación revolucionaria,

tenga relación con Salvador Díaz Mirón; que, ya en la Ciudad de México, Laura Díaz, sin empleo y sin horizonte, toque la puerta de Diego Rivera y Frida Kahlo y ahí encuentre trabajo, comida, un viaje a Detroit, amistad, pero sobre todo, un forzado ingreso al ámbito cultural. Fuentes pensó a su personaje como contraparte cultural de Artemio Cruz. Toca la puerta de Diego y Frida y ya, ya está dentro. Con ellos viaja a Detroit y le sirve de modelo a Diego. Un buen día se le ocurre ser fotógrafa, y aunque jamás ha-



Ilustraciones: LETRAS LIBRES / Cees van der Hilst.

bía tocado una cámara, en poco tiempo ya vende sus fotografías al extranjero y monta exposiciones. La inserción de Laura Díaz en ese ámbito estaba programada por Fuentes antes de comenzar a escribir, por eso se advierte amañada, por eso se equivoca en las fechas (como lo ha señalado José Emilio Pacheco) en las que su personaje supuestamente lee las obras que constantemente cita. Al no poder insertar de modo natural a Laura Díaz en el paisaje cultural, Carlos Fuentes recurre al montaje, recurso cinematográfico. Así, del mismo modo en que aparecía en la película homónima Forrest Gump saludando al presidente Kennedy, Laura Díaz aparece “montada” en tertulias y fiestas, en el ámbito hogareño de los Rivera. “Montada” en la escena, Laura Díaz

es testigo de diálogos imposibles que linden con lo ridículo: “—Cómo serás rencorosa, Friducha. Si te pones a hablar mal de Novo, autorizas a Novo a que hable mal de nosotros. —¿A poco no lo hace? De cornudo no te baja, Diego, y a mí me dice ‘Frida Kulo’. —No importa. Ése es el resquemor, el chisme, la anécdota. Queda el escritor, Novo. Queda el pintor, Rivera. Queda la vida. Se evapora la anécdota”. Fuentes no escribió una reflexión crítica de *La muerte...*, sino su negación artística: una novela complaciente y progresista, complaciente por progresista (feminista, inmersa en el ámbito cultural, mestiza, rebelde en el 68 y solidaria en tiempos de la expropiación, con un mártir en la Revolución y otro en la guerra de España, solidaria hasta con un fugitivo del holocausto nazi y otro del macartismo norteamericano), una novela políticamente correcta. Esa técnica del montaje da, de pronto, escalofriantes resultados. Fuentes, con calzador, inserta a Laura Díaz como testigo de este otro diálogo terrible ocurrido en el Café París: “Barreda posaba a veces como un lavandero y espía chino de su invención, el Doctor Fu Chan Li, y le decía a Gorostiza: —Cuídate de toles. —¿Qué toles? —Toles Bodet”. Sin venir a cuento se topa Laura Díaz con personajes, con artistas, cita versos, dice, por ejemplo: “—Leí un libro muy gracioso de Julio Torri. Se llama *De fusilamientos* y se queja de que el principal inconveniente de ser fusilado es que hay que madrugar —dijo Laura mirando las vitrinas”. Fuentes hace una serie de montajes, de trampas literarias con el obvio propósito narrativo de que sea señalada la simetría inversa entre las dos novelas (política/cultura, poder/pasión, Cruz/Díaz), para que la obra ocupe el sitio número VII en el tablero y guía maestra de *Las edades del tiempo*. Debido a esta extraña disciplina que se ha impuesto Carlos Fuentes, me da miedo pensar qué puede pasar en la futura novela, ya programada en el tablero, llamada *Aquiles, el guerrillero o el asesino* o en *Prometeo o el precio de la libertad*, sobre todo si le da a Fuentes por construirlas como contraparte de *Aura*, por ejemplo. —

GUSTAVO FIERROS

Afanes polémicos

David Miklos (compilador), *Una ciudad mejor que esta. Antología de nuevos narradores mexicanos*, Tusquets, México, 1999.

David Miklos ha propuesto leer a los narradores mexicanos nacidos a partir de 1960 a la luz de un mismo tema: las ciudades que habitan sus imaginarios, “territorios alejados de su devenir cotidiano, con el afán de eludir en lo posible los referentes comunes y situarlos en una atmósfera ajena, en aras de la ficción”. Si *Una ciudad mejor que esta* ingresa a la historia de las antologías de la literatura mexicana, lo hace con señas de identidad hartamente sospechosas: la prisa, la premura, la inmediatez y el afán polémico distinguen al libro. La editorial parece apostar a la polémica como camino al éxito editorial y no lo logra, porque a nadie conmueve una convocatoria que a los mismos antologados parece no haberles preocupado demasiado.

¿Cuáles son los motivos de mis sospechas? En primer lugar, el optimismo que pregona el título de la antología. El editor optó por el sesgo vitalista, supongo que con el afán de confeccionar un producto comercialmente aceptable, cosa muy válida si no fuera por lo insulso y cursi de la ocurrencia.

En segundo lugar, los comentarios del antologador. Miklos (Texas, 1970) ensaya la parquedad y la desmesura a destiempo. Tímido desde el título que ofrece —“Nota preliminar”—, omite sin dar explicaciones y afirma sin mediar argumento. Primero dice que lo más importante de su lectura ha sido que le “permitió esbozar las características esenciales de un nuevo conjunto de escritores mexicanos”. Luego, sin decir cuáles son esas características, anuncia que su interés está más allá de hacer una radiografía de la generación naciente y proponer sus rasgos comunes. Ignoro dónde habrán

quedado esas importantes características esenciales. Pero eso sí, para jugar a la videncia esgrime la valentía de quien es capaz de ver “un panorama de los autores que, en diez años, serán los protagonistas de la literatura mexicana”. Mi mayor sospecha proviene de que este contenido es obvio en toda antología de escritores vivos, aún se trate de consagrados. No encuentro ninguna justificación para hacer de esta obviedad una bandera.

En el “mapamundi narrativo” que ofrece la antología, confluyen registros que van de la estampa costumbrista a la reconstrucción histórica que aspira a leyenda, y del relato de viajes a la fuga por la fantasía. Pero si hubiera que elegir un denominador común para la mayoría de los textos reunidos sería, a mi juicio, la búsqueda de un lenguaje antes que la creación de mundos propios. No subestimo la virtud del retruécano ingenioso y la frase lograda, pues mérito tiene escribir correctamente, pero fue sólo ante un par de textos que me sentí ante la escritura de una realidad, o un mundo, que se disparaba hacia otras regiones, que aludía a otros significados. Tomo de Raymond Carver una preceptiva casi ausente en *Una ciudad mejor que esta* y que me parece obligatoria en lo que entiendo por literatura: “Es bueno que en un relato haya un leve aire de amenaza. Debe haber tensión, una sensación de que algo es inminente”. Juzgar un libro por lo que no tiene es injusto, pero así son las carencias. Así que a la manera del antologador —creo que ya comienzo a entenderlo— compartiré y delimitaré mis intereses y acaso mis entusiasmos.

Jorge Volpi escogió el tono de comedia para ofrecernos una historia banal y el recuento de sus asombros por los lugares comunes de la adolescencia. No estamos ante las mejores páginas de un escritor que sabe exigirle a la voluntad la recompensa de un buen novelista.

Fadanelli es un narrador que ha escogido la sordidez como terreno predilecto. En su cuento, “Tres mil pesetas”, propone un mundo gobernado por el hambre, el dinero y el sexo. Fascinado por el lado duro de la vida, su texto parece casi un lamento. Da la impresión de fingir que finge ser malo. Una escena sadomasoquista, donde el castigador se aburre de dar puñetazos, culmina con la imagen de una rata que se pasea en busca de novedades. Casi me arranca un bostezo.

De los antologados, encuentro mis mayores fobias, aparte de los mencionados, en la pretendida prosa poética que intenta Mauricio Montiel y que se agota en buena prosa, sin cuento y sin relato, pero con vocación florífera. Escribe: “El domingo era ya una franja cenicienta en el ventanal del estudio cuando Diego entendió, con un estremecimiento ahíto de bourbon...” En Ana García Bergua, en la insistencia de una matria literaria que se empeña en el mundo de la fantasía y la ensoñación gratuitas. Su personaje es tierno y tierna es su tragedia, pero trivial su anécdota.

Mis relatos preferidos, los de Tomás Granados, García-Galiano y Bellatín. Bien escritos, sus textos dejan ver mayor dominio de sus recursos y sus búsquedas. Aún así, para jugar a la polémica con la antología, “La mirada del pájaro transparente” de Mario Bellatín me parece el relato mejor logrado. Se asiste al final de su historia con la inquietante sensación de estar ante algo inoportunado e inoportunable, algo que está por comenzar. Hace del silencio, de lo que no escribió o sólo sugirió, parte fundamental del relato.

Pese a todo, la antología de David Miklos posee la virtud de promover a nuestros jóvenes narradores, de animar a la discusión y agitar al que por momentos luce como el somnoliento y apático medio cultural mexicano. Lejos de censurar el proyecto, creo que lo alentador sería que otras editoriales tomaran el reto de proponer sus propias lecturas y antologías literarias. Así empezaría la verdadera polémica. Mientras tanto, por mala o buena que sea la antología, se aplaude el arrojito y la aventura. —

AURELIO ASIAIN

Ruinas de la inocencia

Marco Antonio Montes de Oca, *Vacación tras la ventana*, Centro de Estudios Universitarios Londres, México, 1998.

Me fui a la playa con *Vacación tras la ventana*, el libro de versos más reciente de Montes de Oca. Llegué pasadas las diez, di un paseo largo por el malecón y hacia la medianoche entré en un merendero para ordenar, con imprudencia, un plato de pozole que me quitó el sueño. Al día siguiente me instalé desde primera hora bajo una sombrilla, cuaderno y pluma junto al libro, pero me entretuve mirando las olas y no tardé en quedarme dormido. Me despertó el encargado, que me cobró la silla y la sombrilla, me ofreció un coco y camarones, un paseo en lancha y un vuelo en paracaídas. Acepté el coco, rechacé lo demás, tomé el libro y me disponía a leer el próximo nacimiento del poeta cuando sonó la voz cascada de una cacatúa: “¿Qué lee, poemas?” La pregunta era retórica, un pretexto —desde luego inconsciente, así son las cacatúas— para lanzarse a hablar de los versos de García Lorca que le enseñaron en la escuela primaria y le tocó recitar ante el licenciado Alemán. Aproveché la ceremonia de fin de cursos para escabullirme y volver al hotel; dejé en el cuarto la *Vacación tras la ventana*, tomé una novela y salí a comer.

Pero tampoco logré concentrarme en la novela. Pasaba mucha gente por la calle, no escaseaban las mujeres hermosas y se estaba tan bien en la terraza que no pude sino pensar en cuánta razón tenía el poeta en irse de vacaciones tras una ventana. Y entonces reparé en la semejanza del título de este libro con el primero de Montes de Oca, publicado hace exacta-

mente cuarenta años, en 1959: *Delante de la luz cantan los pájaros*. Cuando apareció el libro, Octavio Paz escribió una reseña entusiasta en la que apuntaba: “Este título es casi una definición de la poesía de Montes de Oca”, para corregirse de inmediato: “Pero hago mal en llamarlo definición: más exacto sería decir: enunciación. Con esta frase el joven poeta enuncia —y aún: anuncia— su programa poético”.

Hacía bien Paz en no hablar de definición. Hace años el propio Montes de Oca tuvo la ocurrencia memorable de decir que la suya era una “poética de andarse por las ramas”, y una y otra vez ha insistido en escapar cuando ya había alcanzado su definición mejor. Cada uno de los más de treinta títulos que ha dado a la imprenta son, al mismo tiempo, una nueva enunciación de su poética. Con frecuencia, además, esos títulos incluyen poemas que reflexionan sobre la naturaleza del ejercicio poético. Pero el lector que pretendiera sacar de ello una conclusión definitiva se quedaría tan asombrado como aquel que, tras lanzar una moneda, se encontrara no con el águila ni con el sol, no con la cara ni con la cruz, sino con nada.

“Sombra soy de una moneda sin ninguna cara”, dice el primer verso de este libro. Salvo que se sostenga de canto, situación improbable en la zona sísmica que habita Montes de Oca, una moneda sólo tiene sombra mientras esté en el aire, cayendo o elevándose para caer. Pero ¿quién lanza una moneda sin cara, es decir sin signo de valor y que no puede por lo tanto decidir una apuesta? No importa: Montes de Oca no le echa la culpa a nadie, aunque sepa que siempre, como dijo en un libro anterior, “Si una piedra cae, le cae a Montes de Oca”. Tampoco

le importa de qué lado cae la moneda, sino la sombra que da su vuelo y que a él le da el ser. Es decir, le da la voz.

¿Qué se compra con una moneda así? Nada, sino el brillo del sol, el movimiento de los ojos y la sombra de Montes de Oca. Ahora que ha pasado de moda hablar de una poesía adánica, digamos que estamos ante un poeta de la inocencia. Pero veamos otra vez esa moneda en el aire: el poeta de la inocencia es también un poeta de la caída. Su reino no es el primer día de la creación sino el primero de la destrucción. Montes de Oca apareció en escena en 1953 con una *plaque* que contenía un solo, largo poema: *Ruina de la infame Babilonia*; 46 años después, el poema inicial de *Vacación tras la ventana* termina en unos versos que hablan de un “...nacimiento próximo,/ Que se acomoda entre ruinas/ Y es castillo que avanza y no cojea”. Y hacia la mitad del libro leemos en un poema llamado “Nacer de nuevo”: “No pienso lo que tú piensas./ ¿Por qué he de ser como un niño?/ Más bien querría ser un recién nacido [...]/ Para que aparezcas desnuda con la pupila en ruinas”.

No creo equivocarme si veo una clave definitoria en estos versos, y en particular en las palabras “para que”. Las ruinas entre las que alienta desde el principio la inspiración de este poeta no son las del moralista, las del historiador o las del político; no son obra de la técnica, de la usura o del interés. Son las ruinas del lenguaje devastado por la inocencia. Hay en ello, desde luego, un eco de Rilke y sus ángeles terribles. Pero hay también el reconocimiento de que una poética de andarse por las ramas no puede sino plantar sus raíces en lugar común. La moneda sin ninguna cara del poeta sólo es posible porque las monedas tienen dos caras. Del mismo modo, si antes no estuviéramos todos sin nada que decir, el espléndido segundo poema del libro no podría cambiar esa nada por una gota de agua, un “agua redonda” en que termina el río donde “la cara de Dios se lava el alma”.

La imagen del torrente verbal es socorrida al hablar de la poesía de Montes de Oca, pero quizá convenga no dejarse

llevar por la imagen del caudal que arrastra todo lo que encuentra a su paso y reparar en que el poeta va a ese anchuroso Ganges no para apoderarse de lo que ve pasar, sino para practicar una inmersión en las aguas bautismales. A diferencia del poeta adánico, que va nombrando las cosas recién nacidas, éste recibe de las ruinas la voz que le da nombre. ¿No es eso lo que dicen los versos iniciales del tercer poema, “Movimiento en tres tiempos”?:

“En el centro del movimiento cero/ Un abismo me calma, bálsamo y tiniebla/ En que la ola brama y arrasa laberintos,/ Pule guijarros al sol, llamas con raíces”. En el centro del movimiento cero o, como dice T.S. Eliot, *At the still point of the turning world*. Estoy seguro de que no se trata de una coincidencia; el breve poema de Montes de Oca es un comentario oblicuo a ese pasaje de los *Cuatro cuartetos*, hecho al paso y definitivo como unos hombros que se alzan. Para el autor de los *Four Quartets* ese punto inmóvil, lugar de la danza, es el fin de la verdadera conciencia, mientras que Montes de Oca dice, versos más adelante: “No quiero conciencia sino resolana que también calcina:/ Los actos sin eco no son actos”. Como la Iglesia reprueba a los místicos que buscan la unión con Dios sin su mediación, el cura anglicano hubiera lanzado anatema sobre este inconsciente que se brinca la tapia para ver cómo “Todo cuanto vuela en el jardín/ Avanza paraíso adentro”. Elías Canetti, para quien el poeta tiene el papel de “guardián de las metamorfosis”, hubiera sido igualmente severo con este irresponsable que se niega a ser guardián de nada pero se entretiene viendo cómo

La flor vuela con su aroma
La mariposa se ha detenido
Con un alfiler de polen

Los dos tendrían toda la razón, desde luego. Montes de Oca, que lo sabe, escribe el poema “Vuelo doble” dedicado a sus impugnadores:

Bajo raíces
Viven pájaros:
Vuelan, nada les estorba,

Siguen de frente,
Como el aire
En la arena subterránea
Cuando un súbito castillo
Se quita las almenas
Y saluda su viaje.
¡Qué victoria indecible de lo absurdo!
Lo racional también es absurdo
Sólo que no es tan hermoso
Ni tampoco tiene sentido.

Una mala respuesta, me parece. Los últimos cuatro versos no hacían falta. Dicen lo que ya implicaban las imágenes de los versos iniciales, pero reduciéndolo a lenguaje conceptual que no es el suyo.

Todos los escritores se construyen un personaje público, cuya personalidad no necesariamente corresponde a la que postulan sus obras o a la de la persona que las escribe. Borges nos hace creer que leyó todos los libros, cuando su erudición era limitada. Rulfo se creó la imagen de un personaje hosco, arisco, melancólico, pero se reía más de lo que uno supondría. A Sabines le gustaba representar al poeta desgarrado y tocado por la gracia, que escribía de un tirón, pero en cada una de sus líneas hay la evidencia de un trabajo minucioso. Montes de Oca representa el papel del poeta natural, arrebatado por la inspiración. No suele escribir ensayos

o notas, no participa en polémicas y todos sus comentaristas han señalado una y otra vez las caídas, distracciones, debilidades, incoherencias, desmesuras, repeticiones, faltas de gusto de que está llena su obra, pero él ha seguido impertérrito escribiendo como siempre, haciéndose el loco, el bufón, el tonto, el inocente, y recibiendo los palos de la crítica como un destino ineludible. Hace bien, pero no nos dejemos engañar. Quien lea los pocos prólogos que ha escrito, recorra su antología de traducciones poéticas, *El surco y la brasa*, o sencillamente reconozca las alusiones, los guiños, los comentarios oblicuos de sus versos, sabrá que este inspirado que en el aire las compone es también un empeñoso minero verbal, un lector acucioso de nubes como de libros, una aguda conciencia crítica.

Pero Montes de Oca sabe más. Para empezar, que las caídas son la prueba del vuelo y que lo suyo no es podar sino ir de rama en rama. Así, con la moneda siempre en el aire, ha sido fiel a su impulso inicial de un modo admirable. Desde los versos iniciales de su primer libro nos mostró las “piedras de su esqueleto/ jamás soldadas”. ¿Qué otra manera tiene de sobrevivir a tanto golpe y porrazo un funámbulo capaz de caerse incluso mientras mira por la ventana, sentado en un sillón? —

JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS

Las pesadillas de la memoria

Julián Ríos, *Monstruario*, Seix Barral, Barcelona, 1999.

En octubre de 1973 se publica en la revista *Plural* el primer adelanto de *Larva*, la novela que Julián Ríos publicara en 1983. Dos años más tarde aparece en la misma editorial *Palabras para Larva* (1985), donde se recoge una serie de artículos y ensayos sobre la novela. Para que el lector se dé cuenta del impacto que produjo su lectura, entre los colaboradores aparecen Haroldo de Campos, José Miguel Oviedo, Emir Rodríguez Monegal, Roberto Echevarren y Andrés Sánchez Robayna.

El propio Ríos ha ido ampliando y metamorfoseando el núcleo inicial con *Poundemonium* (1985), *Amores que atan* (1995) o *Album de Babel* (1995), donde reaparecen Babelle, Milalias y Herr Narrator y donde, a comentarios sobre la obra de Juan Goytisolo o el *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes, se añaden los interesantes textos sobre pintores que ocupan un espacio central en la obra de Ríos: Lichtenstein, Antonio Saura o Eduardo Arroyo, que nos remiten a sus peculiares ensayos o ilustraciones verbales de ilustraciones plásticas como *Impresiones de Kitaj* (1989), *Las tentaciones de Antonio Saura* (1991), *Retrato de Antonio Saura* (1991) y el *Ulises ilustrado* (1992), en colaboración con Eduardo Arroyo. Para completar este perfil introductorio, en *Album de Babel* se incluye un texto sobre Richard Dadd y *El mono gramático* de Octavio Paz, que nos remite ahora al libro de conversaciones con Paz *Sólo a dos voces*, publicado en 1973. Se cierra el círculo.

Cada uno de los nombres mencionados aquí representa la identificación con

una dirección artística que ha roto con las tradiciones dominantes en busca de una nueva tradición. Y que se caracteriza por la ruptura de la división no sólo de los géneros y las corrientes artísticas, con la reivindicación del ensayo como inspiración y materia creadora, sino de la barrera que divide a las distintas artes, especialmente la escritura y la pintura. Añádase asimismo la necesidad de romper con el lenguaje fosilizado, un lenguaje que se abre a nuevos horizontes gracias al cosmopolitismo de los críticos y artistas mencionados. No deja de ser significativo que *La centena* de Paz se abra precisamente con el poema "Las palabras".

La poesía española de la posguerra, con la excepción de algunos poetas que han vivido casi en el anonimato, ha crecido de espaldas a la vanguardia. Incluso la generación del 50, que con tanta inteligencia como sensibilidad ha recuperado a los mejores poetas del 27, ellos sí atentos a la vanguardia, ha ignorado esta dirección. José Ángel Valente, tanto en sus valiosísimos ensayos como en su poesía, es la notable excepción.

Más peculiar ha sido lo ocurrido en el terreno de la novela. Las rupturas con la tradición han sido importantes, pero siempre rupturas realistas contra la tradición realista. Baste mencionar *La familia de Pascual Duarte* (1942), el libro más radical de Camilo José Cela, donde la clave de la acción y de la interpretación reside en la estructura; *El Jarama* (1955) de Rafael Sánchez Ferlosio, donde dos niveles de conversación sustituyen a la acción; *Una meditación* (1967) de Juan Benet, que inaugura un nuevo espacio geográfico, Región, y una nueva voz narrativa y narradora. Desde el punto de vista de la

lengua, la experiencia más radical es la de Juan Goytisolo a partir de *Señas de identidad* (1967) y no deja de ser curioso que Ríos esté mucho más cerca de Goytisolo que de Luis Martín-Santos. Digo curioso porque, de la misma forma que en el siglo XIX Clarín se propuso, con *La Regenta*, renovar la novela española tomando fielmente como modelo *Madame Bovary* de Flaubert, Martín-Santos se propone renovar la novela española tomando como modelo el *Ulises* de Joyce.

La relación con el modelo es muy estrecha: Madrid desplaza aquí a Dublín, Pedro y Luis a Bloom y Dedalus, se trata de una aventura, de un itinerario centrado esencialmente en un día. Y sin embargo, *Larva* de Julián Ríos está mucho más cerca del espíritu joyceano. Tal vez porque el trayecto de Ríos ha sido mucho más amplio y ha abarcado *Finnegans Wake*. Sin duda por el cosmopolitismo, por la vitalidad cultural, por la conciencia de que para crear una nueva novela no basta con renovar sino que es necesario destruir. Y si Joyce, escritor errante, ha sido fiel a su Dublín, Ríos, errante también, ha sido totalmente infiel a su patria y ha situado su novela en Londres.

Limitarse a la dirección marcada de *Larva* podría representar un caso de suicidio como lo fue el de Joyce con *Finnegans Wake*. En *Sombreros para Alicia* (1993) Ríos muestra que este nuevo camino abre, en lugar de cerrar, una nueva serie de posibilidades, ahora de la mano de Lewis Carroll. O es el Sombrero Loco de Ríos el que abre un nuevo mundo a Alicia a través de las ilustraciones de Eduardo Arroyo.

Monstruario representa algo más que una nueva posibilidad. Representa el punto de encuentro de todas las experiencias anteriores del narrador. Con una notable novedad: por un lado, los distintos capítulos de la novela tienen una marcada independencia. Por el otro, el universo monstruoso del protagonista, Mons, es el resultado de la unión de los distintos fragmentos. Lo que les une es algo que antes sólo habíamos visto en Ríos de una forma muy tenue: el hilo narrativo. Aquí hay un principio, un desarrollo

muy visible y un final que nos remite al principio. Si este desarrollo es confuso se debe a que el mundo de Mons es un mundo visionario y alucinado, precisamente porque ha conseguido borrar la barrera entre vida y arte. Y, a diferencia del Bruno de *El perseguidor* de Cortázar, el narrador, biógrafo o taquígrafo, Emil, se ha dado cuenta de que no es interpretando o racionalizando lo monstruoso sino compartiéndolo como se puede ser fiel a una obra de arte y al artista que la produce.

Por tenue que sea la línea argumental (que sólo muy precariamente es una línea), en ella se encierran las claves del libro. Como si lo tenue y fragmentario jugara un papel fundamental y obligara al lector, bajo la amenaza de mantenerlo en las tinieblas, a estar alerta. No en vano ya al principio del libro se habla de “recomponer el rompecabezas—nunca mejor dicho—de los últimos días y noches en Berlín” que representa recomponer toda una vida. Pues Víctor Mons se encuentra en una clínica berlinesa tras haber destruido sus monstruos que tal vez son un solo monstruo, que es como decir destruir todas sus mujeres que son una sola mujer “que salía de las profundidades de la niñez”, Eva pelirroja, maniquí o desnudo que pintará de nuevo porque el arte, como la vida, está hecho de “figuraciones y transfiguraciones anteriores”, de metamorfosis, de rituales, sacrificios y crucifixiones.

Y cuando hablamos del arte estamos hablando asimismo, como hemos visto, de la escritura y de la propia escritura de Ríos porque, parafraseando a Wallace Stevens, pintor de poesía, la novela es el tema de la novela. Y, como observa este nuevo Pécuchet del capítulo IX (“Con Bouvard y Pécuchet en el ciberespacio”), “la mayor censura está hoy en día en el comercialismo a ultranza, que no sólo no deja nacer y crecer, por ejemplo, las novelas que aseguran la renovación y perpetuación del género, sino que además las sustituye por sus cucos sucedáneos y las hace pasar por literatura”.

En el origen de estas vidas anteriores está la madre de Mons, Carmen Verdu-

go, que había trabajado de modelo en la Academia Julian de París, a comienzos de los treinta, antes de ser maniquí. De su vida aventurera nació: “ese hijo de genitor desconocido”. Mons la pintará, vestida y desnuda, “en sus fantasías e hipótesis más perturbadoras”. En 1945 se casó con un rico recién enviudado. Víctor, que entonces tenía nueve años, apenas si conocía a su madre cuando ella se casó. Son los años de su infancia madrileña. Otra etapa importante será la de sus años en Londres con el grupo Artychoke, en la década de los setenta, y que nos remiten al Londres de *Larva*. París y Berlín serán los



otros escenarios más importantes de este artista itinerante.

Julián Ríos ha pintado una extraordinaria galería de personajes femeninos, de los que destaco a Petra o Petruschka, Eva Lalka, Anne Kiefer y muy especialmente la dama encapuchada del hotel, Rosa Mir. Con las mujeres, algunos de los espacios dominantes, como el bosque de Grunewald y el parque de Treptow, el Hotel Askanischer Kof y la Ku'damn, su estudio en la granja de Enfer, en el *chemin d'Avernes*, la Montaña del Diablo, levantadas con los escombros del Berlín

bombardeado durante la guerra, el hotel de la *rue des Carmes*, el café Strada de Berlín y, sobre todo, las ciudades futuristas del arquitecto Ziegel.

Y con las mujeres y las ciudades por ellas habitadas, los cuadros que, como he dicho, se confunden con la literatura y con la vida. Por eso los cuadros de Mons son, junto a la descripción de las mujeres, el aspecto más fascinante de esta novela, cuadros convertidos en escritura, en narración: *El strip-tease de Melusina*, la *Dama de Ku'damn*, *La bañera roja*, *La mujer de las mil máscaras*, la serie *Degoyadas*, y sobre todo, *Mons Veneris* y por supuesto el *Monstruario*. Una pintura que se integra al gran arte de nuestro siglo y de todos los siglos, Rembrandt, Goya, Cézanne, Van Gogh, Picasso, Max Ernst, Kokoschka o Rothko, Cervantes, Flaubert, Céline, Borges, Verlaine, Rilke o Ungaretti, traductores como Ángel Crespo o Juan Ramón Masoliver y, ya muy cerca de nosotros, Robert y Pili Coover o el crítico Julio Ortega.

Un mundo que contemplamos desde la alucinación y la constante metamorfosis, una visión desgarrada, expresionista, donde el artista es un *voyeur*, de ahí que su mundo se pueble de fetiches y de fantasías sexuales: un maniquí, unas medias negras de mujer (de la madre, de la hermanastra) que identificamos con la masturbación, escenas de burdel, una tabla renegrida con dos largos clavos que se convierte en un toro sacrificado, una cajetilla de cigarrillos Player's, el vientre y el monte de Venus, *Mons Veneris*.

Dentro de este mundo alucinante en el que nos vemos arrastrados como por un torbellino, la clave de la novela como libro que surge de la vida y del arte se encuentra en los tres capítulos centrales, cada uno de ellos pieza antológica: el V, “El destino del arquitecto”, el VI, “La dama blanca del Metropole” y el VII, “París por Paraíso”. Aquí Julián Ríos no aparece simplemente como el babélico manipulador de la lengua o el lector enciclopédico, sino como uno de los escasos escritores españoles capaz de situarse en el vertiginoso centro del arte de nuestro siglo. —