
revista de la **u** *niversidad de méxico*

nuevas letras / nueva sensibilidad ● I

felguérez



sumario

Volumen XXII, número 8 / abril de 1968

- 1 José Luis Martínez:
Nuevas letras, nueva sensibilidad
- 11 Marco Antonio Montes de Oca: Ser claro
- 13 Salvador Elizondo: El retrato de Zoe
- 17 Sergio Pitol: El río
- 18 Juan García Ponce: Ante el desconocimiento de *Anagnórisis*
- 19 Fernando del Paso: Fragmento muy breve de una novela larga
- 21 Juan Vicente Melo: La obediencia nocturna
- 26 Homero Aridjis: Dos poemas
- 27 José Emilio Pacheco: Lectura de Vargas Llosa
- 34 Alberto Dallal: Efectos, rastros, definiciones
- 37 Epígrafes

Portada: Manuel Felguérez, *El doctor Caligari*.

Colección Galería Juan Martín

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Ingeniero Javier Barros Sierra / Secretario general: Licenciado Fernando Solana

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organo de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Gastón García Cantú / Director artístico: Vicente Rojo

Torre de la Rectoría, 10º piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfonos: 48-65-00, ext. 123 y 124

Franquicia Postal por acuerdo presidencial
del 10 de octubre de 1945, publicado
en el D. Of. del 28 de octubre del mismo año.

Precio del ejemplar: \$ 5.00

Subscripción anual: \$ 50.00 Extranjero: Dls. 7.00

Administración: Ofelia Saldaña

Patrocinadores:

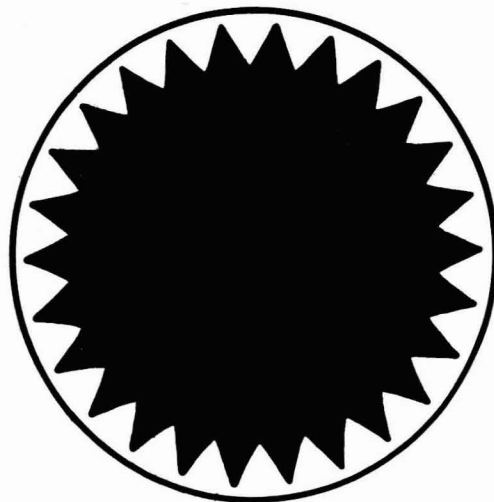
Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.
Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.
Financiera Nacional Azucarera, S. A.
Ingenieros Civiles Asociados, S. A. [ICA]
Nacional Financiera, S. A.
Banco de México, S. A.

José Luis Martínez:

Nuevas letras, nueva sensibilidad



Las novelas y cuentos mexicanos de los últimos años me han hecho preguntarme a menudo qué es lo que ha cambiado en nuestra nueva literatura y de qué naturaleza y profundidad es ese cambio. He sido un lector constante del curso de nuestras letras desde hace casi treinta años, y esta persistencia me ha desarrollado, al menos, cierto sentido para percibir las apariciones memorables y los cambios más o menos radicales de estilo y de sensibilidad. Este adiestramiento, sin embargo, no me ha servido de mucho en el caso actual: estoy cierto de que se ha operado un cambio profundo en los libros que han publicado recientemente algunos nuevos narradores, pero no acierto a precisar en qué consiste y cuál es la trascendencia de dicho cambio. Estas notas son un intento para poner cierto orden en esta perplejidad.



La hora de la narración

La primera característica que advierto en la nueva literatura es que la avanzada, el cambio, ha ocurrido ahora en la prosa narrativa, principalmente. Con la excepción del ciclo de novelas de la Revolución, todas las demás innovaciones importantes en la literatura moderna de México habían partido de la poesía: el modernismo y su contracorriente sobria y pensativa, Ramón López Velarde, los "contemporáneos" o la iniciación vanguardista, Octavio Paz. Algunas corrientes, más ideológicas que literarias, se manifestaban naturalmente en el ensayo. Pero la novela había sido hasta ahora un género más bien en proceso en el que de cuando en cuando sobresalían obras excepcionales, pero aisladas. Ahora, en cambio, desde hace aproximadamente una década, la novela y el cuento han ido ganando progresivamente la atracción pública y de la crítica, se han convertido en ocasiones en éxitos de librería y son ya, en la actualidad, la avanzada literaria.

Poetas pintores y ensayistas

Al mismo tiempo, hay una generación de nuevos poetas: José Emilio Pacheco, Marco Antonio Montes de Oca, Homero Aridjis, José Carlos Becerra, Gabriel Zaid, Eraclio Zepeda, Jaime Labastida, Oscar Oliva, Eduardo Lizalde, Juan Bañuelos, Thelma Nava, Raúl Garduño y, sin embargo de la calidad, la autenticidad y la originalidad que distingue a algunos, es preciso reconocer que, por el momento, no son ellos los que marcan este tiempo, los que marcan la hora de este tiempo. En cambio, junto

a los nuevos narradores, posiblemente ésta sea también la hora de una nueva pintura. Hay todo un batallón de pintores jóvenes —Manuel Felguérez, José Hernández Delgadillo, Alberto Gironella, Benito Messeguer, Gilberto Aceves Navarro, Lilia Carrillo, Antonio Peláez, Vicente Rojo, Rafael Coronel, Fernando García Ponce, Roberto Donís, José Luis Cuevas, José García Ocejó, Maka, Francisco Corzas, Rodolfo Nieto, Francisco Toledo, Luis López Loza, Pedro Friedeberg, Arnaldo Coen, Nadine, Xavier Esqueda, Arnold Belkin, entre muchos otros— que, ante la crisis de lo que puede llamarse la "escuela mexicana" y las múltiples seducciones de la libertad plástica o las expresiones de la angustia, el terror o la confusión que dominan nuestro tiempo, van encontrando su propio lenguaje y se van imponiendo. Así se trate de órdenes diversos, hay cierto paralelismo en la vitalidad, en la modernidad de la búsqueda y aún en la rebeldía destructiva de la nueva narración y de la nueva pintura mexicana.

Los nuevos ensayistas y críticos han realizado en breves años una labor considerable: la de conducir y abrir los caminos de la nueva sensibilidad, y la de socavar las supervivencias retóricas y la maraña de mitos a que nos habíamos habituado. Algunos —y entre ellos uno de singular talento irónico, Carlos Monsiváis— prefieren esta última empresa que tuvo un explorador ingenioso en Jorge Ibargüengoitia y un precursor y un maestro en Salvador Novo. Otros, en cambio, son los adalides y los exégetas de la nueva literatura y del nuevo arte: Emmanuel Carballo, Ramón Xirau, Juan García Ponce, Gabriel Zaid, Miguel Capistrán, Huberto Batis. Gracias, en parte, a los nuevos críticos, y gracias también a la visión y a la audacia de algunos editores, ésta es la hora de la narración.



Montes de Oca

Los antecedentes inmediatos

Que hayan aparecido, a partir de 1963, como atropellados, precoces, ácidos y extraños renuevos de una vieja planta, las novelas y cuentos de José Agustín, Gustavo Sainz, Salvador Elizondo, Inés Arredondo y Fernando del Paso, es un hecho en cierta manera largamente preparado. La historia podría comenzar con los orígenes de la novela, o más cerca y en casa con Fernández de Lizardi, pero bastan para explicarla los antecedentes inmediatos que pueden fijarse hace veinte años.

En 1947, agotado el ciclo novelístico de la Revolución y frustrados los intentos de una novela social y proletaria, Agustín Yáñez realiza en *Al filo del agua* una obra profunda y perturbadora que domina los viejos y los nuevos recursos del arte narrativo. Y así se funda nuestra novela moderna. En 1949, como una pirueta milagrosa, surge la primera *Varia invención* de Juan José Arreola, y en 1952, *Confabulario*. El ingenio, la sonrisa y el temblor humano de las figuras antiguas, la ironía perversa y graciosa se redescubren en una personalidad fascinante que ha sabido sumar y refundir quintaesencias de espíritus de todas las épocas. Arreola devuelve su prestigio a la literatura literaria, al juego verbal y a la gracia gratuita —esto es, la que renuncia al trascendentalismo, a servir para algo que no sea ella misma. (Cada vez que me siento inclinado a considerar sombría, adusta y violenta la literatura mexicana, me basta curiosear un libro menor de Alfonso Reyes, de Julio Torri o de Juan José Arreola para convencerme de que también el humor ligero y espiritual y la irónica sabiduría pueden ser cosas nuestras.)

Por aquellos años ocurre también otra aparición singular: Juan Rulfo, con los cuentos de *El llano en llamas* (1953) y la novela *Pedro Páramo* (1955), hasta ahora, sus únicos libros. ¿Qué era lo que determinaba la extraña y sorda fuerza de estas narraciones? ¿Qué las hacía tan cercanas para los lectores jóvenes y qué las mantenía tan expresivas para lectores de otras lenguas? Su tema es el de la vida rural y sus personajes son los seres primitivos y esenciales que habían sido tan frecuentados en la novela de la Revolución y en sus prolongaciones. Pero estas narraciones no continuaban sólo aquella línea rural y popular sino que la coronaban consumiéndola, por su sobria maestría, por la cálida, esencial y oscura intensidad de su lenguaje, por su poder para superar sus breves anécdotas y aun el lenguaje popular que las nutre hasta elevarlas a una visión trágica, irónica y humedecida de piedad para el mundo violento de los humildes y de los fantasmas de la tierra.

Más a pesar de que la vigencia y el prestigio de Arreola y de Rulfo no han decaído, y de que ambos tienen seguidores tan fieles como obvios, su influencia en la literatura reciente es casi invisible. Y sin embargo por secretos caminos, sus obras tienen una relación con libros de otros autores que les son tan ajenos, como si, al haber culminado y agotado la tentación "literaria" y la tentación del primitivismo, los hubieran librado de ellas. En

lo personal, ellos han estimulado y guiado a muchos de los nuevos escritores.

En los años siguientes aparecen dos novelas sin las cuales no podría explicarse el rumbo y el estilo de la narrativa reciente: *Casi el paraíso* (1956) de Luis Spota y *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes. Ambas son novelas acerca de la ciudad de México, pero de una nueva ciudad y de una nueva sociedad: la burguesía y los esquemas y patrones sociales que se habían formado en la década siguiente al fin de la segunda guerra, con múltiples elementos cosmopolitas de la resaca humana que había sido empujada a México. Ciertamente había algunos antecedentes de este tipo de novela. En *Sonata* (1941) Mauricio Magdaleno esbozó una imagen con densidad psicológica de la burguesía política que surgió en el periodo cardenista, de las luchas sociales y del aprendizaje que hacían aquellos hombres de una vida mundana, y aun de lo que más tarde se llamará "dolce vita". Años más tarde, aparecen dos breves y singulares novelas, las únicas que escribieron sus autores: *Ojalá te murieras* (1947) de "Arles" y *El sol sale para todos* (1948) de Felipe García Arroyo, que adelantaban un paso más la conquista novelesca de la ciudad. La primera es una imagen violenta y cínica de la vida proletaria, y la segunda narra con eficacia la dura vida de los aprendices de torero en un barrio entonces marginal de la ciudad.

El impulso de estas exploraciones se aprovechará y se enriquecerá considerablemente en las nuevas novelas. La de Spota, que relata las aventuras picarescas —el pasado y el presente— de un impostor como pretexto para describir la corrupción de la nueva burguesía, su esnobismo y sus sueños aristocráticos, es la primera descripción de esta nueva sociedad que trata de transformar los rústicos usos revolucionarios en los nuevos usos: intento de cosmopolitismo, frivolidad, libertad del lenguaje y erotismo gratuito.

La ciudad que conquistaba y revelaba la novela de Fuentes era tanto la de la frivolidad y el aprendizaje cosmopolita, como la de los círculos de la inteligencia y, por primera vez, la de los jóvenes del proletariado con su nuevo lenguaje. Todo en una red intrincada de alegorías y símbolos —búsqueda que tendrá una profundización considerable en sus obras más recientes—, con una riqueza lingüística y una carga de inteligencia y de ideas, que en *La región más transparente* se manifestaban aún atropelladamente. Esta novela de Carlos Fuentes, y las que le siguieron, así como sus ensayos y su inquieta y alerta condición intelectual han dejado una huella importante en la literatura mexicana posterior de los sesentas.

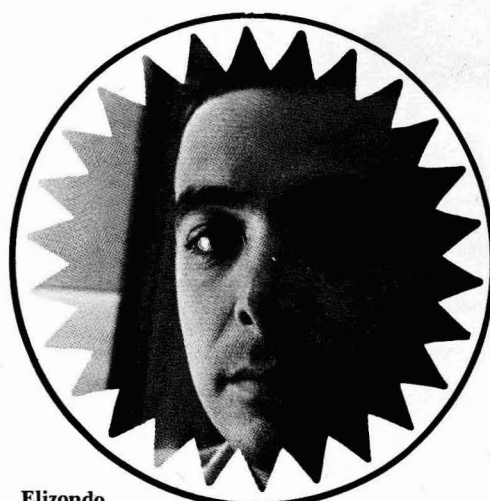
Los antecedentes, las raíces de la narrativa actual, no estarían completos si se omitiera la viva y movable luz que desde lejos ha proyectado constantemente Octavio Paz. Con su poesía tanto como con su pensamiento y su múltiple trabajo literario —sus ensayos, sus estudios críticos, sus antologías y traducciones—, Octavio Paz ha sido el orientador, el suscitador y la enseñanza insistente y renovada de la curiosidad intelectual y de la voluntad



Pacheco



J. García Ponce



Elizondo

creadora. Ausente de México por largos años, ha sabido no obstante estar siempre presente en la vida de la literatura y del pensamiento de su país. Él es el escritor moderno de México.

El anuncio de una nueva sensibilidad

Esta inmediata tradición literaria, este proceso de madurez novelística que se inició en 1947, esta gradual conquista de un dominio técnico, de una nueva sensibilidad y de un horizonte cultural más abierto, conjugados con la cristalización de múltiples influencias extraliterarias y de las nuevas corrientes artísticas del mundo de hoy, determinan la explosión novelesca que se inicia decididamente entre 1964 y 1966, pero que tiene sus vísperas en 1963. En efecto, en aquel año aparecen varias narraciones: *Los albañiles* de Vicente Leñero, *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, *El viento distante* de José Emilio Pacheco, *Imagen primera* y *La noche* de Juan García Ponce, en las que puede advertirse el anuncio de un cambio y de una nueva sensibilidad. Ya fuera la novela policial en el mundo de un sector peculiar del proletariado, ya la narración transfigurada de un pueblo en los días revolucionarios, ya los relatos traslúcidos de breves experiencias y evocaciones o ya los cuentos en que los hechos banales esconden una representación simbólica y oscura de la realidad, el lector comenzaba a sentirse frente a una literatura que tenía poco en común con las narraciones anteriores. Va desapareciendo cierto trascendentalismo y tremendismo, cierta visión rígida de las cosas y de los sentimientos —que parecían ya consustanciales a lo mexicano—, y van comenzando a aparecer otros extraños valores: la profundización de situaciones, la ambigüedad, la visión provisional de la realidad y una actitud muy peculiar ante la sensualidad. En pasajes como éste:

“Estaba dormida. Me quedé de pie, junto a la cama y la miré largamente. Dormía de lado, con un brazo bajo la almohada y el otro sobre las mantas, que dejaban ver su hombro izquierdo, suave y redondo. El tirante del camisón se le había bajado hasta medio antebrazo e inclinándose un poco podía ver la ligera curva que inflaba el pecho, señalando el principio del seno. Me senté a su lado y empecé a acariciarla. Despertó y me echó los brazos al cuello sin decir una palabra.

“Nos bañábamos juntos y ella se fue a la cocina a preparar el desayuno. Estaba alegre y despreocupada.”¹

La ternura es la misma de tantas otras páginas, pero ese tratamiento llano del incidente erótico, como de algo tan común y natural, ese tratamiento en que ha desaparecido aquella culminación apoteósica aquel cataclismo inabarcable, es uno de los anuncios de que una nueva sensibilidad está surgiendo.

LA NUEVA NOVELA

La explosión de una nueva literatura novelesca ocurre de 1964 a

1966. Los protagonistas más visibles son cinco narradores que escriben sus primeros libros: José Agustín, Gustavo Sainz, Salvador Elizondo, Inés Arredondo y Fernando del Paso. Los dos primeros tienen algo en común; los restantes siguen caminos personales, solitarios, pero entre todos reúnen las notas de un peculiar concierto disonante.

Gazapo de Gustavo Sainz

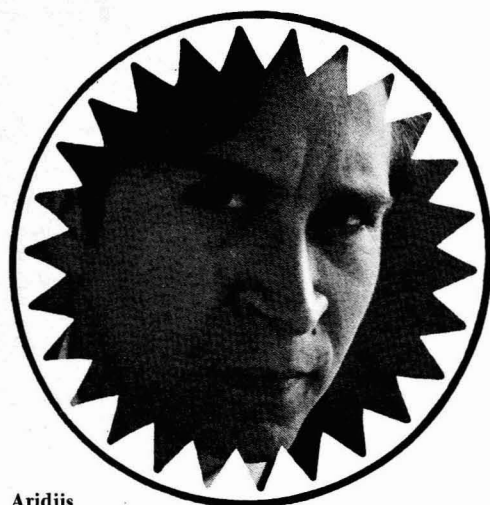
La primera manifestación pareció no tener importancia: un pequeño volumen —prolongación de la revista *Mester* en que Juan José Arreola publica textos de los jóvenes titulado *La tumba* (1964), por José Agustín, que pasó inadvertido por el momento. Luego vino al año siguiente la novela *Gazapo* de Gustavo Sainz que se leyó y comentó abundantemente, como una curiosa novelita pornográfica que contaba la vida de los adolescentes en México. Se cuenta que un profesor entusiasta decidió emplearla en su clase como texto, para explicar los problemas de la adolescencia; y por supuesto lo prohibió la dirección de la escuela. *Gazapo* irritó y confundió a algunos lectores; muchos jóvenes la leyeron y la leerán para ver recreado su propio mundo y para compartir la excitación y la fantasía de las lecciones anatómicas de Gisela; un breve número de lectores, además de sorprenderse y divertirse, advirtieron en ella una obra literaria realizada con segura destreza y la manifestación de una singular sensibilidad.

Gazapo cuenta las correrías y aventuras eróticas de un grupo de adolescentes preparatorianos de la clase media en la ciudad de México de hoy. Desde las primeras líneas, sorprende en esta narración su rara calidad de transcripción fresca, desvergonzada y necesaria y voluntariamente ambigua y desarticulada del lenguaje y la psicología de los jóvenes. Contra lo que suele creerse, esta fidelidad en el registro de lo coloquial es lo menos espontáneo y, en ocasiones, más difícil de alcanzar. Y el haber vencido tan limpiamente a los tabús y clichés formales tanto como a los morales es una singular audacia de Gustavo Sainz, y una vieja ambición literaria. Los juegos eróticos y los incidentes que viven este grupo de amigos se cuentan y recuentan por medio de transcripciones de grabaciones magnetofónicas, apuntes de diarios o versiones orales de uno u otro de los protagonistas, como para insistir en la movilidad, en la no importancia de los hechos y sus actores. Y con todo, en esta vacuidad, en esta condición flotante en que todo pudo ser así o así o pudo ser inventado, en esta ausencia voluntaria de compostura literaria, en esta aceptación del lenguaje y la mitología total de un grupo juvenil, hay un documento humano y literario, que tanto puede ser una nueva picaresca como un viejo desamparo y un mundo sin apoyos ni límites para el que sólo existe la experiencia inmediata.

Farabeuf de Salvador Elizondo

El mismo año de 1965 aparecieron dos libros más significa-

¹ Juan García Ponce, *La noche*, Alacena, Era, México, 1963, p. 29-30.



Aridjis



Arredondo



Ibargüengoitia

tivos: la novela *Farabeuf* de Salvador Elizondo y una colección de cuentos, *La señal*, de Inés Arredondo. Con *Farabeuf* llegaba a la llana y directa literatura mexicana el misterio alucinante y morboso, el juego de la ambigüedad y la presencia intercambiable de la perversión, el horror y la belleza. *Farabeuf* es un libro de intrincada y fascinante oscuridad. Y no hay una versión clara detrás del laberinto, como en Góngora, sino sólo el laberinto de signos y ceremonias, de rememoraciones que avanzan y retroceden, siempre cambiantes y siempre iguales.

Hay un instante, una situación, al parecer banal y reveladora al mismo tiempo, que se quiere reconstruir por varios caminos, asociaciones y estilos, como para persuadir a la enfermera-amante de recontinuar una ceremonia interrumpida. Para dar un sentido a este "instante" operan tres metáforas: la primera, el ruido de las tres monedas que se tiran para consultar el libro de oráculos chino llamado *I Ching*; la segunda, otro ruido adivinatorio, el deslizamiento de una ficha sobre la tabla de la *Ouija*; y la tercera, la significación ambigua del cuadro de Ticiano, *El amor sagrado y el amor profano*. Tres metáforas-alusiones más un excitante o clave central para la reconstrucción de la memoria y para la prosecución de la ceremonia: la fotografía del suplicio chino llamado *Leng Tch'é*, o *Ling-chy*, o de los cien cortes. Cuando va cerrándose en torno a la amante-víctima el flujo y reflujo de estas imágenes, que convergen secretamente en torno a la identificación erotismo-tortura (las disecciones del doctor Farabeuf y la imagen del supliciado chino como actos eróticos,) parece esbozarse la escena final: el doctor Farabeuf avanzando por el pasillo con sus relucientes instrumentos quirúrgicos en alto para iniciar el *Leng Tch'é* sobre el cuerpo fascinado de la amante, como un supremo acto de amor.

La perversa belleza del *Farabeuf* de Elizondo puede tener su punto de partida en ese recodo demoniado de la naturaleza humana donde coinciden erotismo y tortura, vida y muerte, y que exploró tan profusamente el marqués de Sade, pero sus preguntas esenciales van más allá de la anécdota. Su pregunta insistente es acerca del sentido, o más bien de los sentidos, que esconden los signos, y de la posibilidad analógica de sustitución. "No, el suplicio es una forma de escritura. Asistes a la dramatización de un ideograma; aquí se representa un signo y la muerte no es sino un conjunto de líneas que tú, en el olvido, trazaste sobre un vidrio empañado."² Y, páginas más adelante, una nueva modulación de la analogía: "La disposición de los verdugos (en la foto del *Leng Tch'é*) es la de un hexágono que se desarrolla en el espacio en torno a un eje que es el supliciado. Es también la representación equívoca de un ideograma chino, un carácter que alguien ha dibujado sobre el baho de los vidrios de la ventana... Es el número seis y se pronuncia *liú*. La disposición de los trazos que lo forman recuerdan la actitud del supliciado y también la forma de una estrella de mar, ¿verdad?"³

Una realidad o una experiencia tienen, pues, un signo y existe una correspondencia que es preciso descubrir entre los signos o entre las metáforas intercambiables de diversas realidades. Es pre-

ciso descubrir las realidades que esconde cada jeroglífico, y descubrir si nos atrevemos el significado del signo final que compone el laberinto de signos que nos cerca. "Somos un signo incomprensible trazado sobre un vidrio empañado en una tarde de lluvia. Somos el recuerdo, casi perdido, de un hecho remoto. Somos seres y cosas invocadas mediante una fórmula de nigromancia. Somos algo que ha sido olvidado. Somos una acumulación de palabras; un hecho consignado mediante una escritura ilegible; un testimonio que nadie escucha. Somos parte de un espectáculo de magia recreativa. Una cuenta errada. Somos la imagen fugaz e involuntaria que cruza la mente de los amantes cuando se encuentran, en el instante en que se gozan, en el momento en que mueren. Somos un pensamiento secreto..."⁴

Como explica la presentación del volumen, *Farabeuf o la crónica de un instante* puede ser la descripción de un rito, el planteamiento de un enigma, el proferimiento de una adivinanza, la repetición de una fórmula mágica o tal vez la respuesta a una pregunta desconocida, o una inquisición cifrada. Puede ser todo esto u otras cosas o nada; acaso sólo un juego extraño y maligno de la inteligencia; un ejercicio de variaciones que adelantan y retroceden en el laberinto de una obsesión; la fascinante complicidad del erotismo y la tortura; sangre, voluptuosidad y muerte según el olvidado Maurice Barres, pero ciertamente un libro, escrito en una prosa invisible y precisa, por el que parece llegar a la literatura mexicana un soplo estremecedor, muy antiguo y muy moderno, que nos persuade de que finalmente quedó atrás la edad de la inocencia.

La señal de Inés Arredondo

Los cuentos que se reúnen en el volumen *La señal*, de Inés Arredondo, no tenían sin duda esa condición escandalosa y perturbadora de los libros de Sainz y de Elizondo. Pero bajo la superficie tersa y comedia de estas historias de mujeres, anima también una renovación profunda, la del arte de la narración. Como García Ponce y como Elizondo, Inés Arredondo siente los hechos, las cosas, los sucedidos como símbolos oscuros de algo que no alcanzamos a descifrar sino en extraños momentos, y el arte literario como una llave para acceder a este secreto. "En los datos inconexos y desquiciados de una historia —dice la autora— no se encuentra la verdad; el escritor debe descubrir el momento central, *cazar la señal* que obligue a los hechos a cobrar significación, a ampliar su destino, a existir de modo absoluto en un tiempo que no transcurre —el del arte— ya que en la vida todo desaparece antes de que lo hayamos mirado bien." Re-crear la realidad, encontrar el sentido secreto de los múltiples signos, descifrar lo que quieren decirnos el estrépito y la furia, el desasosiego y la agitación de almas y cuerpos han sido desde siempre ambiciones del novelista y cada novela memorable lo es en cuanto ha avanzado en este camino.

Los cuentos de Inés Arredondo son, principalmente, exploraciones muy finas del alma femenina, en cierta manera intem-

² Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, Joaquín Mortiz, México 1965, p. 132.

³ *Ibidem*, p. 149-150.

⁴ *Ibidem*, p. 93-94.



Monsiváis



poral. La pareja de múltiples rostros y edades repite juegos y danzas antiguos, el del Paraíso Terrenal, o el del viejo rey y la joven amante, en el ambiente del trópico criollo o mestizo. Pero el color local no existe, porque lo que importa aquí son las historias y su sentido. Y si hay cuentos, como "La Sunamita", redondos y perfectos, prefiero destacar en el arte de Inés Arredondo el pequeño, casi invisible progreso que ha alcanzado en la lucha para percibir y comprender el juego de las pasiones. Es preciso una paciente afinación de la sensibilidad para registrar, como lo ha hecho Inés Arredondo, el breve deslizamiento de los goznes secretos del alma y el breve gesto que anuncia la felicidad o la desventura. Katherine Mansfield y muchos otros narradores pueden haberla guiado, pero ella ha sabido reinventar el camino e incorporarlo a la literatura mexicana. En el cuento "El membrillo" un grupo de jóvenes veranean en una playa. Elisa, enamorada de Miguel, se inquieta por la presencia turbadora de Laura, nueva serpiente que en un juego ofrece a Miguel que muera, después que ella, de un membrillo:

"—Quiéres? — le dijo al tiempo que mordía la fruta, invitándolo, obligándolo casi a morder, también él, en el mismo sitio, casi con la misma boca. En sus ojos había un reto vencido; en su voz el mismo sabor agrio e incitante del membrillo. Miguel se estremeció. Pero Elisa había comprendido. Aquel olor, aquella proximidad de Laura y Miguel, anhelosamente enemiga, la habían hecho comprender. Suavemente acercó su cuerpo al de Miguel y eso tuvo la virtud de deshacer el hechizo. Bailando se alejaron de Laura. Elisa se dio cuenta vagamente de que el amor tiene un solo rostro, y de que había entrado en un mundo imperfecto y sabio, difícil; pero se alegró con una alegría nueva, una alegría dolorosa, de mujer."⁵

La tumba y De perfil de José Agustín

El primer libro de José Agustín, la novela corta *La tumba* —ampliada en su segunda edición de 1966 que contiene además algunos relatos breves— es de una ferocidad y amargura turbadoras. Parece proponerse vagamente la denuncia de la vaciedad, el cinismo, la vocación destructora, el desconcierto, el tedio y la ira gratuita de un grupo de jóvenes ricos de la ciudad de México. Pero esta ejemplaridad, en verdad ni siquiera insinuada, es tan poco conveniente como la que pretendía el marqués de Sade. Cuenta *La tumba* los amoríos y los desenfrenos alcohólicos de Gabriel Guía, en un ambiente de lujo y de ciertos refinamientos culturales. La narración es lineal y un poco monótona, pero su verdadero interés es la vitalidad y la originalidad de su lenguaje. Como en el caso de Sainz, José Agustín ha traído a la escritura literaria el lenguaje descoyuntado, corrompido y procaz de una nueva juventud, y lo ha cargado de fuerza explosiva y expresiva. En *La tumba*, que es como un primer ejercicio y una prueba de dedos, aún no lo emplea sino para librarse de su ira y su desesperación. En su segunda obra, *De perfil* (1966), lo enriquecerá con una gama humana más rica.

⁵ Inés Arredondo, *La señal*, Era, Alacena, México, 1965, p. 34-35.



Gironella



Carrillo



Felguérez

El mundo de esta novela, una de las más ambiciosas, entretenidas e importantes de la nueva literatura, es de nuevo la adolescencia. La adolescencia de hoy, que al parecer ignorábamos, y que nos sorprende con su desasosiego, su secreta ternura, su procacidad y su despreocupado y angustioso aprendizaje de las viejas experiencias y de los vicios y corrupciones que hemos creado para ella. Estos jóvenes viven en un barrio de clase media de la ciudad de México e inician el desprendimiento de sus hogares y de la inocencia para ingresar en la Universidad y en la "vida" toda: las fiestas alocadas, la política estudiantil, el alcohol, el erotismo, la nueva mitología juvenil, la literatura y el arte "pop", la pornografía, las sórdidas iniciaciones sexuales, la perversidad. Pero, como protegiendo este violento aprendizaje y esta persistente actitud de "choteo" y relajo, hay en *De perfil* otro rostro de la vida de una singular verdad y ternura: la relación del narrador con sus padres, Humberto y Violeta; él, un médico psiquiatra, ella, su antigua compañera de estudios. La vida de los padres, sus recuerdos de noviazgo, sus relaciones cotidianas, el principio de una desavenencia están vistos como el sesgo, incidentalmente. Pero la camaradería de sus relaciones con el hijo; la curiosa forma como éste los llama, por sus nombres, y sólo alguna vez con el habitual papá y mamá; la admiración y la tática cordialidad con que los observa, ajustando sus primeras escapadas y sus iniciaciones al ritmo familiar, crean en la novela un juego de contrastes muy afortunado. En cierta manera, Humberto y Violeta son para el narrador, aprendiz de depravaciones juveniles, una presencia protectora como la gran piedra del jardín en que gusta de aislarse.

Sin embargo, este rostro cordial es sólo un contraluz que aparece ocasionalmente. Las notas persistentes son las fiestas de alcohol y música juvenil, las violentas iniciaciones eróticas, el persistente torneo de picardías y obscenidades, los juegos del absurdo, la corrupción y los ritos de la política estudiantil, el singular mundo de los que aspiran a formar conjuntos musicales al gusto de los jóvenes, la dominante imitación del lenguaje y las costumbres de los Estados Unidos. Algunos tienen ciertas curiosidades literarias, y cuando en una fiesta comentan la traducción que uno de los personajes ha hecho de cierto texto imaginario, hacen una graciosa parodia de la nueva literatura:

"Zíper se levantó para tomar la botella, y sirviéndose, dijo:

—Es algo redondo, palabra, lleno de sutil ingenio e ironía, ironiza en gran forma el american way, y en parte, hasta las corrientes literarias en boga.

—Pero no al pop-scribbling —aclaró Efraín.

—¿Quién habla del pop-scribbling? —se quejó Zíper.

—¿Qué es pop-scribbling? —preguntó García Moreno.

—Una jalada que acaba de inventar Efraín —rió Esteban.

—¿Cómo qué jalada? ¿No han leído nada de literatura pop? En el Village, después del tramp-writing, es la onda en turno. ¿De veras no han leído nada?

—Algo —masculló Zíper, indeciso.

—Yo, ni madres —confesó García Moreno.

—Oye, ¿Severius Oyster es pop? —inquirió Reyes.

—¿Cuál Severius Oyster?

—El que escribió *La luz en el filo del seno desnudo* —aclaró Reyes—, o algo sobre el seno desnudo. Una novela, no sé. O un textote, sepa la bola.

—Sí, claro —meditó Efraín—, me suena. Debe ser pop. O tramp."⁶

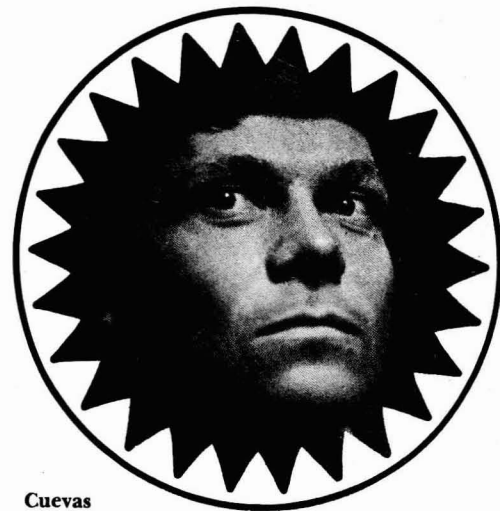
Entre tantos atributos que consideramos negativos o inconvenientes o indecibles —la obscenidad, las palabras gruesas, la desvergüenza—, y que abundan en *De perfil*, triunfa a pesar de todo una desatada vitalidad, algo como una carcajada irrespetuosa y procaz, un sentido muy agudo para la narración y la observación, condiciones que hacen de esta novela no sólo una de las más divertidas y heterodoxas sino un documento que nos permite asomarnos a la vida de la juventud de hoy.

José Trigo de Fernando del Paso

Mientras las novelas coetáneas de otros escritores jóvenes llaman la atención por sus temas y por la libertad de su lenguaje, *José Trigo*, la primera novela de Fernando del Paso, sorprende sobre todo por su elaboración. No es ésta una novela que pertenezca al tono de la literatura de hoy; no se refiere ni a los jóvenes ni a los laberintos del erotismo. Se refiere a los hombres del pueblo que hicieron la Cristiada —o la Revolución Cristera— a fines de los veinte, y, sobre todo, a los ferrocarrileros que intervinieron en el conflicto de 1960, pero se desplaza libremente de estos apoyos temáticos a hechos y referencias de toda la historia mexicana, que de alguna manera completan o continúan el sentido de aquellos dos acontecimientos; la lucha entre pueblo y gobierno. José Trigo, el personaje clave, no es sino un fantasma cuya búsqueda, la búsqueda del hombre, del pasado y del presente, del campo o de la ciudad, es otro de los apoyos temáticos de la novela.

Sobre estos puntos de referencia, Del Paso ha elaborado una estructura formal —de clara ascendencia joyceana— cuya complejidad no tiene paralelo en la literatura mexicana. La novela está concebida en dos grandes secciones, una ascendente del capítulo uno al nueve; y otra descendente, del capítulo nueve al uno, entre las cuales hay un intermedio, "El puente". El ascenso, el descanso y el descenso de esta pirámide no son solamente un diseño del México antiguo y el esquema vital de toda historia. Cada capítulo de la primera parte se corresponde, como un reflejo invertido, en otro capítulo de la parte descendente. Así, por ejemplo, los dos capítulos tres, relatan la primera saga de la lucha pueblo-gobierno: el conflicto ferrocarrilero; los dos cuatros recogen las mitologías indígenas de México; los dos cinco refieren la segunda saga de la lucha pueblo-gobierno: la Cristiada; las cronologías de los capítulos seis son el cruce de todos los momentos históricos de México, y también los cruces eróticos del hombre, el incesto y el adulterio; los siete son el contrapunto del conflicto obrero y el erotismo; los ocho son elegiacos, el primero del ferrocarril y la Revolución, y el segundo, del mundo colonial; los dos

⁶ José Agustín, *De perfil*, Joaquín Mortiz, México, 1966, p. 164-165.



Cuevas



nueves son *collages*-poemas, uno del campamento ferrocarrilero Oeste y otro del Este. La parte intermedia, "El puente", escrita a la manera de las crónicas indígenas, tiene como centro el mito Buenaventura-Nanantzin o Nonocihuahzin. Otros personajes de la novela tienen también, como se ha advertido, correspondencia con mitos indígenas: Todos los Santos es Huehuetéotl, Luciano es Quetzalcóatl, Eduwiges es Xochiquetzalli y Manuel Ángel es Tezcatlipoca. "El puente", por otra parte, no es sólo el descanso y el encuentro con la raíz y la mitología prehispánicos; es también referencia a un puente físico, el de Nonoalco, que separa los dos campamentos de obreros ferrocarrileros del Oeste y del Este, cuyos mundos describe la novela.

Además, cada capítulo, como en el *Ulysses* de Joyce, intenta un estilo diferente y con cierta relación con el asunto respectivo, y ese estilo se corresponde simétricamente con el paralelo de la otra parte. Para conseguir estos matices de estilo, Fernando del Paso se sirvió de todos los recursos en uso y en desuso de la lengua: sinónimos, arcaísmos, neologismos, tecnicismos, regionalismo, aliteraciones; empleó el *collage* y el *pastiche*; hizo prosa poética y versos, y aún se permitió, en tres o cuatro pasajes de las 536 apretadas páginas de su novela, narrar también llanamente algunas historias espléndidas: el incesto de Guadalupe y Dulcenombre, los amores de Buenaventura, el destino del ferrocarrilero revolucionario Sidronio Pérez.

Una elaboración y una estructura tan compleja y cargada de significaciones e intenciones explican los siete años que el aún joven autor (nació en 1935) consagró a su novela, pero no deciden por sí mismas su eficacia. La estructura pudo ser aún más compleja y el lenguaje aún más recargado, a condición de que una y otro respondieran a una necesidad expresiva, y la satisficieran de esa única manera; y desde la perspectiva literaria, a condición de que el andamiaje fuese sólo lo que se espera que sea un esqueleto, si es un cuerpo vivo el que sostiene.

Es cosa normal que todo escritor aspire a que su obra, así sea la primera, resulte lo mejor posible; pero es caso excepcional que aspire, como Del Paso, a hacer una novela perfecta y total y que urja a su ambición con los paradigmas extremos de la creación literaria: composición simétrica, paralelismos y correspondencias, ejercicios de estilo, cerrada trama de alusiones a la mitología indígena, dominio de una especialidad técnica y de varios sectores sociales, lenguaje popular, poesía y prosa, historia y periodismo. Frente a este cúmulo de exigencias, cabe sin embargo una sola pregunta: ¿*José Trigo* de Fernando Del Paso es una gran novela?, y una respuesta que no puede ser todo lo definitiva que se deseara. *José Trigo* es una novela literaria e históricamente importante. Frente a la facilidad, al relato autobiográfico y a la composición rudimentaria y lineal, se ha impuesto todas las dificultades, y las ha dominado en ocasiones y ha sido vencido en otras. Su ambición temática no es menor: apoyado en dos acontecimientos en los que ha reconocido un singular paralelismo, quiere captar todo el devenir de la historia mexicana y su secreta unidad, desde el mundo indígena e hispánico hasta el



Leñero

Radicalización de la ruptura

Este ya largo y tan mal comprendido fenómeno que se llama el nuevo arte, o la vanguardia, y que al menos cuenta ya medio siglo, ha tenido en los últimos años una especie de radicalización en su larga carrera de rupturas y destrucciones. La pintura, con su incorporación de los elementos vulgares de la vida cotidiana, con su consciente búsqueda de la expresión caótica, con el desbordamiento fuera de los límites del cuadro o con los juegos ópticos de geometría; y la música, que se sintió ya estrecha en las infinitas combinaciones, superposiciones e inversiones de los sonidos electrónicos y se sirve de los ruidos que tradicionalmente se consideraban opuestos a ese arte, parecen haber acicateado a la literatura que, a pesar de sus esfuerzos de rebeldía, continuaba atada al hombre y a sus pasiones, a un "figurativismo" y a una composición tradicional. Sin embargo, en cierto sentido, la literatura tiene una mayor experiencia y memoria. Desde los veinte, ya se había hecho poesía y narración cubista; *collages*, escritura automática, "corriente de la conciencia" o monólogo interior, y el "pop" no está muy lejos de un naturalismo infantilizado. La nueva expresión tenía que buscarse pues más allá de meras fórmulas y artificios, en una nueva y encarnizada exploración de lo humano y lo inhumano. Los resultados han sido las más violentas e implacables revelaciones del horror de la condición humana, las ceremonias siniestras, las exhibiciones del absurdo, la crudeza lingüística, la cuidadosa exploración del erotismo y la pornografía y la competencia general para llegar a decir y a describir lo que nadie se había atrevido. De esta nueva corriente, que tiene por modelos inmediatos a William Faulkner, Henry Miller, Malcolm Lowry, Jean Genet, Saul Bellow, William Burroughs, J. D. Salinger, William Styron y Norman Mailer, entre otros, forman parte los nuevos novelistas mexicanos. Pero me parece que, además de compartir la furia, el desorden y el horror de su tiempo, y de incorporarlos a la literatura mexicana, los jóvenes escritores han creado, en cierto sentido, una expresión propia de la adolescencia y la juventud, la han revelado a los adultos y han iniciado la configuración de su mitología.

Expresión original de la juventud

Tengo la impresión de que la aparición de una expresión artística y vital, propia y exclusiva de los jóvenes, es uno de los signos más característico del tiempo presente. Creo, además, que el fenómeno aparece por primera vez. En todas las épocas han existido artistas precoces, pero lo eran en cuanto anticipaban la expresión adulta o de la madurez, y no en cuanto expresaban su propia adolescencia o juventud. En cambio, en el mundo actual, los jóvenes expresan principalmente su propio mundo.

Desde siempre y hasta el pasado inmediato, eran los adultos los que creaban el arte, las normas de vida, los usos y las costumbres para los jóvenes: novela rosa o de aventuras, Verne, Dumas

presente, y quiere aprehender, asimismo, el sentido y el destino del hombre del pueblo de este país. Pero una novela no está destinada a ser, sino secundariamente, materia para la crítica y la historia literaria. Su primer destino es ser lectura, apasionante, perturbadora, reveladora, y su eficacia artística consiste en lograr estas cualidades con los recursos de composición y estilo que resulten más adecuados. ¿Qué clase de lectura y de creación artística hay en *José Trigo*? La primera, singularmente difícil, desasosegada, no por lo que expresa sino por el lenguaje, reiterativo, proliferante, que en ocasiones nos ilumina con sus juegos un concepto pero que muchas otras nos exige el diccionario. El lector está forzado a superar múltiples barreras, y tiene casi siempre, entre su mente y las significaciones, la pantalla de las palabras con que Del Paso hace malabarismos y nos convence, por ahora, de sus conocimientos literarios pero no de su sentido novelesco. Quedan los hermosos pasajes antes aludidos, en que se cuentan llanamente ciertas historias; pero éstas no son ni quieren ser las tónicas del libro, sino sólo descansos del tenso ejercicio verbal. Resta pues como escollo sobre la calidad artística de este libro singular su desigual, su incierta eficacia novelesca y su confusión estilística.

Pero es ésta en tantos aspectos una novela apretada de significaciones e intenciones que su lector teme no haber percibido la clave que de sentido general a la obra, y las claves particulares que acaso justifiquen, exijan, ciertos excesos. De cierto puede decirse que *José Trigo* es una novela ardua y problemática y que acaso el tiempo nos de la luz con que ahora no sabemos leerla u olvide su laboriosa fábrica.

LA NUEVA SENSIBILIDAD

En esta nueva literatura, y en general, en todas las nuevas manifestaciones artísticas, hay un sector cuyas innovaciones se encuentran dentro de la tradición habitual, esto es, que constituyen afinamientos o modificaciones del estilo, nuevos procedimientos técnicos o cambios temáticos; pero existe también otro sector en el cual los cambios son de una naturaleza más profunda y son, al mismo tiempo, las primeras manifestaciones de una nueva sensibilidad. Me refiero especialmente a las novelas y cuentos de Gustavo Sainz y de José Agustín.

Una de las primeras características que sorprendieron en ellos es que publicaba sus primeros libros apenas salidos de la adolescencia: Sainz tenía veinticinco años cuando publicó *Gazapo* y José Agustín veinte cuando publicó la primera versión de *La tumba*. Sin embargo, con todo y ser un hecho poco común, no es excepcional. Luis Spota publicó su primera novela, *El coronel fue echado al mar* (1947), a los veintidós años, Carlos Fuentes *Los días enmascarados* (1954) a los veinticinco, y muchos otros escritores han iniciado su obra en edades semejantes. Su originalidad no se encontraba, pues, en el hecho de que iniciaran su obra en el lindero de la adolescencia sino que daban un singular testimonio de esa adolescencia, en que escribían desde ella, dentro de ella y creaban su propia mitología.



Sainz



Agustín



Del Paso

y Salgari, rondas y canciones, modas y maneras y sustitutos de las artes plásticas que se decían adecuadas para los menores. La juventud hacía pacientemente su aprendizaje de adultez, y la única transgresión que ocurría era la de adelantarse en las escalas previstas del aprendizaje.

Ahora, en cambio, así se trate fatalmente de variaciones de las formas y estilos creados por los adultos, los adolescentes y los jóvenes crean su propio arte, sus propios mitos y héroes, sus propias modas, su propio estilo de indumentaria y aun sus propias normas de conducta y de política. Algo de la perplejidad o irritación que sentimos ante una música en la que no alcanzamos a percibir sino una algarabía monótona; ante bailes de extraños rituales; ante una pintura cuyo signos permanecen oscuros; ante las novelas de perturbador cinismo o confusa ternura; o ante la rebeldía moral y el rechazo de la política de los mayores, puede comenzar a aclararse si reconocemos que estamos, por primera vez, frente a una expresión original y que aparte de la valentía y la congruencia moral que queremos reconocerle y de sus titubeos y debilidades como arte, es lejana y extraña para los adultos en la medida en que estamos lejos de la juventud y no intentamos comprenderla.

El movimiento universal de la juventud

Este nuevo estilo, este mundo propio de los jóvenes, parece haber tenido sus primeros brotes en el París de la posguerra, hacia 1945, con los suéteres y pantalones negros y los primeros cabellos largos de quienes fueron llamados "existencialistas"; les siguieron un poco más tarde los *beatniks* de Greenwich Village y los *angry men* ingleses, que luego se extendieron por el mundo, y ha tenido probablemente su culminación, en los días inmediatos, con los *Beatles* y sus epígonos, con la canción de protesta y en general la decidida actitud de rechazo de la política belicista y racista, y con la aparición de los *hippies* que han sido como una síntesis y una radicalización de todo este movimiento. En la *Lisistrata* de Aristófanes las mujeres se organizan y deciden poner fin a la locura bélica de los griegos con el sencillo expediente de negarles su lecho y sus demás servicios caseros. La paz y la satisfacción triunfan en la comedia y todo termina entre himnos y alegría. Nunca se ha puesto a prueba la efectividad de la parábola del comediante, como acaso nunca se llegará a probar si los nuevos lemas: "Todo lo que necesitas es amor" y "Amor y no guerra" pueden ponerse realmente en práctica.

De todas maneras, cabe preguntarse qué harán, cuando fatalmente lleguen a adultos, se conviertan en "momiza", los actuales jóvenes protestantes e inconformes. ¿Establecerán la nueva sociedad de tribus gitanas, experiencias sensoriales a base de drogas, confusa espiritualidad, libertad sexual, indumentarias fantasiosas, abandono general de los patrones de vida social, económica y política todavía vigentes, paz y flores? Acaso simplemente maduren como todo el mundo y abandonen su feliz arcadia *hippie*

para, vergonzosamente, "sentar cabeza", retornar a la burguesía que dejaron y, como en el soneto de Plantín, "esperar dulcemente la muerte".

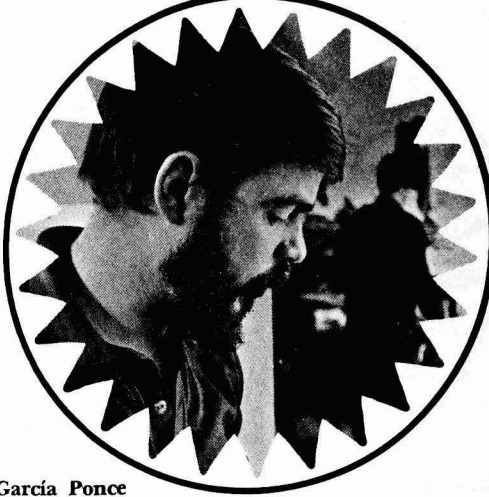
Así tenga que ser efímero ese movimiento, es uno de los fenómenos más significativos y originales de nuestro tiempo. La rebelión y la expresión de la juventud serán tanta historia como los vuelos espaciales, la energía nuclear y los progresos técnicos, porque serán la contrapartida o la otra cara del mundo de los científicos, los políticos y los soldados. Los jóvenes son ahora la afirmación de la vida, la libertad y el primitivismo e, inconscientemente, la nostalgia no del ser, del anonadamiento, que acaso sea la máxima tentación contra la tradición occidental de lucidez. Pero antes de condenar o proscribir a estos apresurados adictos a la mariguana, al LSD o al peyote, preguntémonos la responsabilidad que tenemos en haber consentido la creación de una sociedad y de sistemas políticos capaces de originar entre los jóvenes esta protesta, este rechazo y esta evasión al paraíso "sicológico", pero también a la locura.

Un nuevo romanticismo

Desde una perspectiva histórica, este movimiento universal de los jóvenes es un nuevo romanticismo. La afirmación individualista, la rebeldía contra la sociedad, el dominio de los sentimientos, la evasión, son actitudes típicamente románticas. Aún los trajes masculinos van derivando hacia las modas de 1850, mientras que los femeninos parecen intentar un retorno a la infancia. Otro insistente signo romántico aparece en las canciones juveniles. De manera muy curiosa se han variado los ritmos, derivados del jazz, pero se ha vuelto al mismo tiempo a un baile de parejas separadas o casi individual y a letras para las canciones de una penetrante ternura o una dolidada protesta. A los adultos se nos van endureciendo los oídos para apreciar la calidad de esta música y el encanto de estas canciones. Pero quizá nos ayude recordar que las canciones de los *Beatles* han sido comparadas con las de Schubert y que Joshua Rifkin ha hecho una transcripción de estas melodías al estilo barroco, con lo que ya no se sabe si se escuchan obras de Haendel y Telemann o de John Lennon y Paul McCartney. Y si nos detenemos a escuchar lo que dicen las canciones escritas por los conjuntos o solistas juveniles más famosos nos sorprenderá su delicadeza, su puerilidad, su nostalgia de un breve paraíso y su dolor frente a la injusticia y la muerte: "Quiero ser libre/ como los pájaros azules/ que velan junto a mí/ y las olas del mar azul"; "Ayúdame a poner los pies sobre la tierra/ y te doy gracias por estar cerca de mí/ por favor, ¡ayúdame!"; No tenemos tiempo para molestar a nadie/ porque estamos ocupados cantando/ y sólo tratamos de ser amistosos./ Vengan a jugar y cantar"; "No lloren por Juanito/ que nadie lllore por él/ sólo porque va a morir./ Va a ser un héroe/ sin pensar por qué./ Sólo debe obedecer y actuar/ y si mueren cien Juanitos/ no importa/ porque mandamos cien más"; "En el alegre



Rojo



F. García Ponce

mes de mayo/ cuando brotan los verdes capullos/ yace el dulce Guillermo en su lecho de muerte/ por el amor de Bárbara Allen.”

Los precursores del movimiento fueron los jóvenes franceses de la posguerra y los creadores de la expresión y el nuevo estilo juvenil fueron los norteamericanos y los ingleses. Pero ahora, en todas las grandes ciudades del mundo, incluidos los países socialistas, se ven las indumentarias y las insignias con que la juventud ha decidido distinguirse, se manifiesta su protesta y su rebeldía, se escuchan sus canciones y se le ve intentar una nueva literatura y un nuevo arte. Y aunque no canten ni protesten ni escriban ni pinten, se ve a los jóvenes en sitios estratégicos, formando inciertas tribus, sucios y melancólicos, como al margen del mundo que transita en torno a ellos y los mira con curiosidad si no con irritación y escándalo.

La cuestión de la moda no es sino eso. Grupos reducidos de jóvenes en pocos lugares del mundo se entregan en alma y cuerpo a la nueva fórmula y estilo de vida; a los demás, les basta con adoptar las modas ya aceptadas y elaboradas, estar enterados de las nuevas canciones y bailes, conocer algunos modismos y juegos y adornarse con botones e inscripciones.

La revolución juvenil en la literatura

Pero si esta adhesión superficial de la juventud del mundo al nuevo estilo sólo nos enfrenta al problema de la originalidad y a reconocer que, como ha observado Carlos Monsiváis, la actual generación de México —como las de muchos otros países— es una Generación Derivada que “No posee ídolos propios, no engendra formas de vida autónomas, no es dueña de la imaginación suficiente como para crear un estilo de conducta. Todo lo importa: las modas, las canciones, los autores de protesta, las corbatas, los estilos de baile, el macro-cinturón, la minifalda, los héroes, los radicalismos, los rechazos y las aceptaciones”⁷, esta misma adhesión, en el campo de la literatura, es cuestión de otra índole.

Y, por supuesto, este nuevo estilo que han creado y manifestado los jóvenes no puede hacerse extensivo ni a toda la nueva novela, ni, menos aún, a toda la juventud de hoy. Las presentes reflexiones se refieren exclusivamente al movimiento de un sector de la juventud y a su expresión literaria, movimiento que se considera un singular y revelador testimonio y creación de nuestro tiempo.

Desde luego, las novelas mexicanas recientes que son expresión de la juventud y testimonio de ella, son también una manifestación derivada de esa corriente ya mundial, cuyos prototipos, mitologías y consignas han surgido en los países anglosajones. En la literatura nunca han sido problema mayor las derivaciones, las influencias y aún las imitaciones, con tal de que constituyan una verdadera fecundación que enriquezca los troncos originales. Pero ¿hasta dónde estas múltiples rupturas y este cambio de estilo profundo que han traído las nuevas novelas significan una renova-

ción asimilable y hasta dónde pueden ser una desnaturalización, una corrupción intolerable para los viejos troncos? Y puesto que en su lenguaje radica su mayor fuerza explosiva, ¿no radicará también en él su mayor debilidad, su inconsistencia artística e histórica? Para responder quisiera preguntarme si las novelas de Fernández de Lizardi, que acogieron el habla de los pelados de principios del siglo XIX —y que hoy reconocemos entre nuestros clásicos—, no produjeron en su tiempo un escándalo, por su plebeyez y por su corrupción idiomática, semejante al que hoy pueden provocarnos los más notorios novelistas recientes.

Naturaleza del cambio

¿Cuál podrá ser la naturaleza de este cambio profundo de estilo? Si oponemos imaginativamente una novela de los treinta o los cuarentas a otra de los últimos años, nos llamará la atención inicialmente el cambio de la sensibilidad. Los trasfondos o presupuestos, morales, sociales, políticos, parecen haber sido borrados en las nuevas novelas, no solamente porque se escriben en otra época sino también porque quienes las escriben no son ya adultos sino jóvenes, o adultos con mentalidad juvenil. La mayor innovación de la novela reciente, el cambio profundo de sensibilidad que manifiesta, radica, pues, en que es el testimonio de una edad, cuya voz ignorábamos. Ciertamente, esta nueva sensibilidad tiene muchas notas características: rechazo de las convenciones y fórmulas sociales establecidas; un erotismo directo y franco al que se ha despojado del misterio y del sabor de lo prohibido; un lenguaje libre, agresivo y a menudo procaz, que afirma enfáticamente sus propias reglas y claves; una aceptación franca de la creciente americanización e internacionalización, en todos los órdenes, en oposición a la actitud nacionalista que se ve con desdén; rechazo y oposición a la política establecida —especialmente sus clichés retóricos, el maniqueísmo de ciertos principios y la corrupción—; protesta contra la injusticia y la agresión y defensa de las rebeldías que se les oponen; la peculiar actitud de irrespetuosidad ante el mundo de los mayores, que implica tanto un rechazo de ese mundo, el de lo establecido, como una afirmación del derecho y la razón del otro mundo confiable de los jóvenes; exploración de los laberintos que pueden crear aliadas la perversión y la inteligencia; uso de la ambigüedad, del absurdo y la trivialidad, en oposición a un sistema de valores inmovibles, y como una alusión a la condición inestable de nuestra percepción y a la banalidad esencial de la realidad. Sin embargo, estas notas características no constituirían por sí mismas un nuevo estilo si no se manifestaran a través de una sensibilidad peculiar, la de los jóvenes que ahora la expresan. Y porque no conocíamos la sensibilidad juvenil sino descrita desde afuera, nos sorprenden su audacia y su descaro, sus rechazos y sus protestas, sus frágiles héroes, su dolida ternura, su persuasiva imaginación, su soledad y su desamparo y nos angustia el no sarcástico que opone al mundo que le entregamos.

⁷ Carlos Monsiváis, “La nueva generación en México”, *El Heraldo*, 21 de diciembre de 1967.



Entrar en la yerba de acero
En que el fakir se acuesta, es fácil;
Pero salir hacia la gloria, matar al tiempo
En que los dioses cultivan como pasión principal, no
tener ninguna,
Ya no lo es tanto. Tampoco es fácil que la luna
desayune en el jardín
Y se nutra de pájaros que explotan después de tanto
vuelo acumulado
E invada viejos castillos equilibrados sobre las
pestañas,
Secretas antelaciones, manos que aprenden a tañer
sexos trashumantes,
Sexos viajeros que de pronto se fijan en la más alta
rama del otoño
Y desde ahí accionan los vivos telares del gozo
Movilizando órbitas de fósforo
E inmovilizando fuentes muy verdes que semejan
árboles.
Ser claro es mirar con el ojo ausente de los tuertos
Y predicar —las manos en cuerno— por la vuelta de
los poderes perdidos
Y por el regreso de botellas que al ensanchar sus
paredes y convertirse en globos,

Obtuvieron un paraíso que ni por la sangre ni el fuego
será conquistado.

Lo claro se difunde y es un hilo que se rompe sólo con
mirarle,

Así como se rompen contra el filo de las nubes

Las frágiles patas de ciertos caballos voladores.

También la noche es claridad cuando a cara o cruz se

Juega su derecho a mandar sobre los astros,

A tirar dados cargados y vencer toda conjura

Como quien sopla en un mortero donde se muelen los
restos de una mariposa.

Pero estos son detalles, lumbres escénicas por las que
una boscosa aparición amanece o se despide,

Hundiéndose en mi nacimiento, desnudándose hasta
la cintura,

Quitándose terciopelos y sayales, trozos humeantes de
experiencia,

Fechas, recuerdos, horas de amarilla raíz

Y escarabajos abstractos que la razón nadapoderosa
inventa.

En mi nacimiento está mi fin.

Ahí me es devuelta mi osamenta verdadera,

Ahí se deslavan punibles escrituras

Y el ebrio planeta de mi alma

Reúne horas de vuelo sin que el tiempo pase.

Salvador Elizondo:

El retrato de Zoe



No sé ni siquiera si Zoe era su verdadero nombre.

Algunos me dijeron que así se llamaba; pero para qué te voy a decir que estoy seguro de ello si al fin de cuentas lo único que aprendí acerca de ella fue su ausencia. La fui aprendiendo poco a poco; a lo largo de los días primero. Luego las semanas se fueron volviendo lentas como el deslizamiento de los caracoles; una lentitud que, imperceptiblemente, fue comenzando a discurrir dentro de una vertiginosa velocidad de meses. Los años eran siempre, por aquel entonces, una sucesión lunar en la que su recuerdo se avivaba como la pulsátil hemorragia de las heridas que parecen estar a punto de cicatrizar, pero que siempre, también, por aquel entonces todavía, el proferimiento de su nombre equívoco, una alusión remota a su forma de ser, a su recuerdo, hacían sangrar nuevamente como si todas las palabras de las que en mí estaba hecho su recuerdo fueran puñales. No quiero que pienses que exagero o que me dejo llevar por la emoción que todavía gravita en el recuerdo de todas las cosas que pasaron en aquel entonces, pero es que todas estas cosas que te cuento tienen como una vaga, aunque imperiosa, razón de ser y si ahora te las digo es quizás porque anoche esa razón de ser pareció, por un instante, ganar en claridad lo que ya ha perdido de su imperio. No puedo negarte —tú lo sabes— que me dejé decir muchas cosas acerca de Zoe y que muchas de esas cosas que escuché —algunas veces de tus propios labios— tendían a acentuar el carácter totalmente sospechoso de esa identidad con la que la mía llegó a confundirse algunas veces en la instantaneidad de un encuentro imprevisto de miradas o en el contacto involuntario de nuestras manos en el momento de ofrecerle fuego para que encendiera uno de esos cigarrillos con boquilla dorada que ella fumaba o cuando, algunas veces, Zoe me ofreció una copa de vino. Esto se debe sin duda a que ya puedo reconstruirla totalmente de lo que es su ausencia. Tú eres capaz de entenderlo ¿verdad? Estoy seguro de ello porque en todo este proceso de olvido con el que la fui tallando como se talla la forma de una estatua del bloque de mármol, tu presencia siempre acuciosa, cuando no el recuerdo de esa complicidad que habíamos establecido tú y yo, acentuaban su carácter de ausencia, de no ser ya allí, afuera, en los salones y ante los espejos en cuyas lunas amaba tanto corroborarse, sino de ser aquí, interior; un punto crucial y convulsivo en el que todo lo que ella había sido convergía dentro de mí.

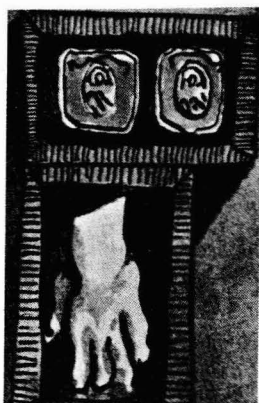
Si te hablo así es porque casualmente me has pedido, como si en realidad te interesara muy poco, noticias de ella. “¿Y de Zoe...?” me dices tratando de engañarme acerca de tus verdaderos intereses. Quisieras, en realidad, que yo te diera cuenta precisa de todo lo que ha sido de ella y, sin embargo, sólo sé de ella lo que ya no sigue siendo. De ello me di cuenta anoche

al convocar paulatinamente esa dimensión total de su persona que ahora ya es su ausencia. No te rías. No estoy tratando de confundirte con los retruécanos mentales que siempre me has atribuido. Contrariamente a lo que siempre has pensado de mí, estoy tratando de ser extremadamente claro. Si he empezado por tratar de definir el carácter ilusorio o abstracto de Zoe es porque después del carácter violentamente real y concreto con que he experimentado su ausencia anoche aquél es el que más énfasis tiene, sobre todo ahora, que a fuerza de tantos años de no pensar en ello, me descubro pletórico de su olvido.

Lo esencial es que el olvido de Zoe es un hecho consumado. Me siento, como si dijéramos, colmado de su desaparición y para explicarte esto, para tratar de que tú lo entiendas de una vez por todas, no tengo más remedio que hacerte una crónica vaga de los hechos en los que ella ya no participa.

Anoche, después de muchos años, he vuelto a cruzar el umbral de aquella casa; la de N. ¿recuerdas?

Recuerda la disposición de los espacios. Esto tal vez sea importante. Se entraba por un vestíbulo en el que todos los muros estaban recubiertos de espejos manchados y de cuyo centro arrancaba una escalinata de mármol por la que descendía una alfombra negra que acentuaba la atmósfera sombría y a la vez lujosa de esa parte de la casa, que como en los templos, no es sino un breve intervalo de tinieblas que aumenta y exalta el esplendor luminoso de la gran estancia principal que se continuaba, casi ininterrumpidamente, hasta el extremo opuesto donde un enorme ventanal todavía parece proyectar el espacio interior del salón hacia una pequeña terraza circundada por una balaustrada de estilo italiano en la que destacan, contra el ambiguo y clarísimo color turquesa de la alberca que siempre, como entonces, está iluminada, los macetones con los helechos y los angelillos de remota pero evidente inspiración manierista. Ese espacio se prolongaba algunas veces, por la noche, cuando la iluminación del salón se adecuaba a la de la terraza y cuando ésta se adecuaba a la de la alberca y cuando la de la alberca irradiaba como una gema hacia los prados del jardín que descendían por una cañada en cuyo fondo un río quietísimo reflejaba la luna, y que luego volvía a ascender por la vertiente opuesta, hacia los pinares, hacia las montañas y hacia las estrellas. No sé para qué te hago la descripción de una casa que tú, seguramente, recuerdas con toda claridad, pero es que yo sólo anoche me di cuenta de cómo la luz se prolongaba desde un extremo de ese salón hasta el infinito y de que, como yo lo recuerdo en el orden de este olvido que dura ya tantos años, ese extremo, invariablemente estaba ocupado, para mí, por Zoe y como si ese infinito que empezaba siempre donde ella estaba, la tuviera sin cuidado. Pero esa indiferencia, también, formaba parte de



la imagen que otra Zoe proyectaba, como el reflejo en la superficie de un espejo; la imagen de otra Zoe, una Zoe más sospechosa, pero menos indiferente. Muchas veces pensé que se complacía en aparecer ante los demás como el personaje de una figuración pictórica que ella había inventado para sí, y cada una de sus actitudes, los gestos más nimios, la disposición y el arreglo cuidadosamente establecido de su vestuario así como la lujuriosa precipitación de su cabellera a lo largo del cuello, formaran parte de un acervo meticuloso, reunido de fascinantes errores y de espléndidas falacias, igual que su perfume y que sus joyas; igual, exactamente, que la marca de los cigarrillos que fumaba y los títulos y el género de los libros que leía.

Claro, yo no soy quién para hablar de estas cosas. Con certeza no sé ni cómo se llamaba. Ya ves lo que dicen. No es seguro que se llame Zoe. Es posible que se hubiera llamado Estela. Da igual.

*

Estaban allí los amigos de costumbre. Ya sabes; los mismos que en aquel entonces, y algunos más. Quizá faltaron otros y para tu tranquilidad puedo decirte que no estaba Lucinda; el marido de Lucinda tampoco. Pero todas esas ausencias, ayer, eran inmateriales. Sombras segadas imperceptiblemente, sustraídas nada más por las circunstancias y no por el tiempo que siempre acaba matándolo todo, a la comunidad de lo que había sido nuestra vida en aquel entonces. Era la ausencia de Zoe la que determinaba, no sólo para mí, sino para todos los invitados el espíritu inquietante de todo lo que hicimos y de todo lo que hubiera podido suceder allí, en ese convivio murmurante de datos imprecisos en los que el nombre de Zoe fulguraba apenas. Algún imprudente hasta hubiera preguntado: “¿Y Zoe...?” Pero ¿quién le hubiera contestado? ¿Quién hubiera podido responder en ese orden en el que su destino siempre hubiese seguido siendo un hecho tácito? Y no es que faltara su cuerpo. Nada falta en el mundo como esa presencia henchida de estar siendo dondequiera que está. No; no hay nada que falte tanto en todas partes como Zoe cuando ella está ausente.

Dirás que te digo todas estas cosas para herirte. Después de todo tú eres mi mujer. Pero ¿qué quieres? Así es la vida. La nuestra. La tuya y la mía. Una vida común construida precariamente sobre ese pedestal del que siempre falta la estatua. Cómo hubieras tú querido que yo la aboliera si era invulnerable e indestructible porque siempre, en todas partes, desde que ella se fue, falta en el mundo más que cualquier otra riqueza y cualquier otro pecado. La fatiga del viaje, tu malestar, el

clima inadecuado de esta ciudad para tu organismo fatigado de la vida que llevamos en común, el retraso de tu llegada y las indisposiciones inherentes a los viajes, a los cambios de clima y de altura que tanto afectan la fisiología de las estatuas, estaban previstas por ese dios que nos protege de todas las desgracias interiores y que en esta ocasión te salvó de escuchar, en presencia de tu marido esa pregunta que trataba de descifrar el destino fabuloso (es decir equívoco, falaz) de la ausente. “¿Y Zoe...?” hubieran preguntado delante de ti que amas tantas cosas que ella detestaba y que porque las detestaba no sirven para colmar ese hueco que en dondequiera que se pregunta por ella, como el tonel de las danaiades, jamás se colma. Se trata —tú lo sabes bien— de un hueco espiritual que si fuera preciso colmarlo con las cosas que a ella le gustaban sólo un jockey o uno de esos personajes que llevan trajes de shantung y relojes “extraplanos” se hubiera llenado en interminables conversaciones acerca de caballos y de modas. ¿Con qué llenar la ausencia después de esta locura vagabunda, al cabo de tantos años de nuestra vida, si su recuerdo estaba hecho, en esos salones que frecuentábamos entonces, de perfumes heracliéticos que nadie sabe ya a dónde se han ido, que alguien guardó en el fondo de cajones antiguos que huelen a almizcle, a cedro, a yo qué sé a qué tantas cosas hechas sólo para ser evocadas y que siempre se rehusan a acudir a nuestra convocatoria desesperada.

¿Cómo supones tú que yo hubiera podido llenar esa ausencia si era tanta que ni el odio y el rencor del mundo, ni la misericordia de tu corazón tan blando hubieran satisfecho? ¿Cómo hubiera sido posible invocar ni siquiera su nombre si nos era totalmente desconocido y Zoe, cuando la tratamos nunca lo había precisado con claridad? ¿Y su origen? ¿Acaso ese misterio no era el aura mejor que la circundaba por dondequiera que iba? ¡Las cosas que tú me dijiste de ella! Esas cosas atestiguan de un misterio muy suave y muy terrible. Su inexplicabilidad era el atributo que todos aprendimos a amar en ella. Sí; a todos nos tachó de mendaces. ¡Claro! La vida nos había enseñado a contar mentiras; a contar tantas mentiras que todo nuestro universo ficticio nos parecía más real que la mentira real que ella era. Un espejismo, si quieres. Un espejismo dotado de una existencia animada, comprobable. Un espejismo que hubiera sido preciso fotografiar para retenerlo en el más claro resquicio de nuestra memoria secreta; pero tú sabes que ella hubiera huido hacia quién sabe dónde.

¿Y cómo retenerla?

Todas las épocas del arte y del fetiche no hubieran sido suficientes para tenerla aquí, con nosotros, entre tú y yo; entre tu cuerpo y el mío.

Había, en aquel entonces, muchas canciones. Música en la





noche. Y luego dormía hasta tarde. Por razones de disciplina. Era ávida de vida, pero despertaba a mediodía cuando el cenit compone esos fuegos. Tú ya sabes cuáles. Por eso estás conmigo, aquí ahora, porque sabes de esos fuegos que el mediodía organiza con una justeza cabal que nada permite poner en duda. No; de hecho Zoe odiaba la música; es decir, amaba esas músicas banales que siempre se recuerdan pero que nunca nada dicen. A ti y a mí en cambio nos gustan esas músicas esplendorosas, el marco adecuado a nuestra pasión. Ven; no te pongas así. Los celos son un sentimiento bastardo que envilece una relación armoniosa como la nuestra, fundada en el entendimiento y en la aspiración a los ideales superiores. Yo no tengo la culpa de que hayas llegado aquí con tanto retraso. Tú sabes, como sabes tantas cosas, que hay invitaciones que sencillamente resultan ineludibles. Una amistad de tantos años. Además Zoe no estaba allí. Ése es, ciertamente, el hecho fundamental. Para qué ponernos a discutir, a estas horas de la noche, el hecho hipotético y banal de la presencia de Zoe en esa casa, si sólo su recuerdo iba creando los huecos que son el recuerdo de sus gestos y de sus actitudes que se dibujan, claro, —para qué negarlo— como una mancha negra contra todos los aditamentos que componían la atmósfera... la atmósfera, sí, terrible, de aquella casa, en la que para mí la presencia de Zoe instauraba un simetría total entre todas las cosas. Recuerdas esa simetría ¿verdad? Recuerdas, recuerda la simetría que su presencia creaba entre los dos jarrones de laca roja tallada —seguramente de la dinastía Ch'ing— como los que vimos en Londres... Nunca, después de tantos años he podido olvidar aquellas escrituras en medio de las cuales su mirada era como una confirmación. Dirás, para qué me lo vas a negar, que, como siempre, trato de ser pedante contigo, sobre todo en lo que se refiere al recuerdo de Zoe; pero ¿qué quieres? esos dos caracteres grabados en los jarrones estaban condicionados por la simetría de la que su mirada era como el eje: 大 arriba y 吉 abajo. Los buenos augurios de unas formas nada más que sólo se realizaban en la conjunción fastuosa de esa enorme mentira que era Zoe; una mentira que sometida al rigor de una demostración geométrica se desvanecía como un fantasma al conjuro corrosivo de persignaciones y exorcismos secretos. ¿Cómo explicar el hueco de un gesto que ya no está aconteciendo? Un geómetra infinitamente perspicaz, un cineasta constantemente alerta, no hubieran jamás podido captar la curvatura de esos arcos que sus manos afiladas como escalpelos trazaban en el ámbito mullido de esa sala, la rectilínea prolongación de los espacios que su paso creaba sobre la alfombra, la quietud, en cierto modo delirante que su "buena educación" se empeñaba en imponer sobre todos los que estupefactos la rodeábamos. Tú también llegaste a sentir estas emociones que discurrían en un orden que



nadie, ninguno de nosotros que entonces la conocimos nos hubiéramos atrevido a definir sin temor de ofender esa sabiduría de la que ella hacía gala, pero que, como ella, era también una mentira.

Tú en cambio, eres real. Eres real en la medida en que son reales las verdades que nada significan y que junto a esas mentiras significativas como la presencia de Zoe tienen un significado infinitamente más amplio que la verdad más contundente. Ven; no me rechaces tan sólo porque estoy impregnado de aquella ausencia. Ella no es más que un recuerdo que en nada atenta contra nuestro amor. Tu cuerpo tiene la firmeza y la concreción de las cosas aprendidas de memoria, no por un esfuerzo, sino por una costumbre. El de ella era siempre algo ajeno, mancillado por las implicaciones equívocas que de él emanaban; pero que de él emanaban como un perfume. Tenía leyenda. El tuyo tiene más tangibilidad que todos los cuerpos; aquí ahora. No hay duda de él. Es axiomático. La ausencia de Zoe es, por el contrario, totalmente equívoca, llena de problemas que desafían la más amplia longitud de esos conocimientos especialísimos que sólo sirven, y no sirven casi nunca, para demostrar hechos tan absolutamente estúpidos como que dos y dos son cuatro o como que el sol sale todas las mañanas a una hora definida. Yo te amo. No me mires así. Yo sé que porque te hablo de ella, el odio de tu cuerpo hacia el de ella se enciende como una hoguera en la noche para incendiar el mío. Pero no se trata de eso, no se trata de eso para nada.

Las suposiciones que nos hacemos acerca de ciertas perfecciones subjetivas, no tienen nada que ver con el significado de esa realidad real que todo siempre encierra. Zoe no era perfecta.

¡Si tú supieras! Si tu entendimiento fuera capaz de asimilar el grado superlativo de la falacia que la existencia ambigua de todos los actos de su vida encierra, no me rechazarías como lo haces ahora. Después de todo nosotros habremos salido ganando con su disolución en nuestra memoria. Queda de ella el hueco que su gesto tallaba en el espacio. Anoche me di cuenta de ello cuando vi que el espacio que media entre los dos jarrones chinos, el espacio que ella ocupaba sobre el sofá abullonado color paja, permanece ya inmutable, no vibra ni se convulsiona de exigencias dictadas por un afán de tenerlo todo entre las manos, con la firmeza con que los dados envuelven la empuñadura de un florete o el *grip* de una escopeta, y es un espacio nada más, un espacio que alguna vez estuvo ocupado por un hecho de existencia dudosa en el tiempo y que porque ésta era tan dudosa no sirvieron para modificar ni el espacio ni el tiempo en el que ocurría. El hecho irreductible en el que venían a parar esas verdades o esas mentiras es que al final de las veladas, cuando nos levantábamos de la mesa o cuando

nos despedíamos de los anfitriones, no quedaban en los ceniceros los vestigios retorcidos de una pedantería hecha de cigarrillos que olían a carreta de gitano, ni los perfumes ni las imágenes de un esplendor tenazmente calcado de un manierismo inspirado en las más lamentables especulaciones del barroco cinematográfico. Y es que la ausencia de esos cigarrillos con boquilla dorada hería los ceniceros, y la negrura de los gestos no realizados contra los cuadros que pendían de los muros y que así eran recordados —como cosas que ya, en este entonces que lentamente se desvanece, como la sombra de un moribundo contra un muro encalado, sólo invocan aquel entonces de su presencia lúcida y unívoca, como la súbita memoria de un sueño que nadie, sino ella, soñó.

*

Te aburro y te he mantenido insomne con todos estos datos tediosos acerca de Zoe. Si ella nos hubiera escuchado o hubiera adivinado los desvaríos que su recuerdo, tenazmente remoto e impreciso, la imposibilidad de evocarla con toda claridad invoca, tendrías una justa razón para odiarla. Pero yo estoy aquí, a tu lado, junto a tu cuerpo cuya dulzura me agita y que mis manos desgastan lentamente como la saliva tenaz que afila una golosina ávidamente guardada para mí y para nadie más. Después de todo, los secretos sólo sirven para ser divulgados; máxime cuando que los secretos, como las mentiras, nunca resisten el análisis devastador de la mirada interior. La contundencia de ciertos axiomas es la medida de su falacia o de su ineffectividad. Tú fumas, sencillamente, cigarrillos con filtro y el espacio que ocupas se desocupa claramente, sin el menor lugar a dudas, cuando yo no te toco, cuando apagas la luz, cuando cierras los ojos, cuando te olvido.

Enciende la luz. Estoy para siempre hastiado de esas retenciones femeniles infundadas. No quiero que lo que algún día será tu recuerdo en mi memoria esté sometido a ninguna posibilidad de falacia. Enciende la luz y repítame tu nombre claramente al oído. Quiero saber quién eres, indudablemente. No quiero que en un entonces que alguna vez vendrá pueda decir que te ignoro. ¡Ah, qué bien, qué sabiamente sabes dormir a mi lado y qué grata y concreta me será tu memoria cuando ya te hayas ido!

Yo quiero conocerte ahora como se conoce una montaña y no como se ignora una caverna. Ven, ven aquí junto de mí. Te lo imploro. Ven. Que nunca haya olvido entre tú y yo.



I

Se levantó, caminó con pasos pesados hasta su camarote, entró en el baño. Después de infructuosos esfuerzos por vomitar sintió cierto alivio. Caminó hasta las literas; se apoyó en la superior, trató de saber qué quería, qué podría hacer para sentirse mejor, para librarse definitivamente por ese día de los recuerdos; removió algunos de los libros y revistas que se apilaban en la litera superior, un Isherwood que llevaba para releer; había allí en algunos de los episodios, quizás en el comienzo del final, unas apreciaciones sobre el exilio voluntario, que le habían impresionado muy vivamente, pero supuso que leerlas ahora acabarían por deprimirlo, ni siquiera el episodio de la isla griega, lleno de humor y sentimentalismo de la mejor especie, le parecería gracioso, *Major Barbara*, *Wild Palms*, el teatro de Congreve, un lote de Christies: *Murder with mirrors*, *Murder in the blue train*, *Murder in the links*, el último Fuentes del que sólo había leído un relato excelente que sucedía en Ginebra, *Music and Ceremonies*, *La muerte de Virgilio*: la heterogénea mínima biblioteca que integra el acopio de lecturas que uno se promete para la forzada reclusión del viaje, y de la cual algunos volúmenes llegan inviolados al sitio del destino. *La muerte de Virgilio*, por ejemplo, le había acompañado por varios continentes y a lo largo de distintas enfermedades sin que hasta la fecha hubiera pasado de las primeras cincuenta palabras, sabiendo por otra parte que aquel libro le guardaba un mensaje casi personal. Sus manos se detuvieron en *Murder with mirrors*, y con el ejemplar en la mano se tendió en su litera, sin quitarse la ropa, se echó encima una frazada y comenzó a leer; trató más bien de empezar a leer, pero ni siquiera aquella prosa fácil podía retenerlo, una fatiga enorme le hizo dejar a un lado el libro y cerrar los ojos; trató de abandonarse a la fatiga y dormir un poco, pero tampoco pudo lograrlo, volvió a sentirse aturdido por esa especie de oscuridad física que lo había atacado en la mesa y se preguntó si sería el efecto de un pésimo aguardiente comprado en Tampico que había bebido la noche anterior mientras oía la insulsa extensísima charla del primer ingeniero dilatarse monótonamente para invadir los más dispares lugares del mundo, cuya imagen lograba convertir siempre en una sola: mujeres, bares, dinero, únicamente con colores y moneda diferentes: Ghana, Guinea, Nueva Zelandia, Sierra Leona, Singapur, Tailandia, Trinidad, Suecia, Gabón, Islandia, y que sólo había resultado tolerable debido al rasposo aguardiente tampiqueño. Podía ser eso, podía ser que había hecho una mala combinación con el vino y el ron recientemente ingeridos. Pero también podía ser el miedo (y por eso se refugiaba en la enfermedad y en el rumiar incesante del pasado),

que por primera vez le tenía al futuro, no al inmediato, no a ese puesto en la biblioteca del Instituto Hispanoamericano de Gotenburgo, sino al futuro que empezaría al cabo de los diez próximos meses, cuando el contrato llegara a su fin (y en eso la carta había sido precisa: eran términos improrrogables, para poder dar oportunidad a otros escritores de Latinoamérica de conocer el país, prestando sus servicios en el Instituto), miedo a tener que volver a México, y la sola idea bastaba para aterrarlo, miedo de andar rodando de un lugar a otro sin trabajo fijo, sin dinero, sin salud. Ya no tenía veinticuatro años como cuando inició la experiencia, y su salud no era buena, y en un momento sudoroso de inseguridad casi anheló el status que daba un horario fijo, un departamento bien montado, amistades normales y no la turbamulta de camas y adioses y pensamientos no expresados, e ideas compartidas a medias en lenguajes a medias de los últimos tiempos, y llegó ya en esa caída vertical a desear parecerse a su padre y poder sentarse él también en un jardín de Tehuacán a contemplar las rosas sin pensar absolutamente en nada. Arrojó de golpe la frasada; no, no dormiría, el ambiente de húmedo bochorno de su cabina lo oprimía, era por todos conceptos preferible volver al salón o salir a cubierta a ver el paisaje del río y esperar la próxima aparición de Nueva Orleans.

II

Acompañado de extrañas pesadillas en las que la sensación de desplome era constante; la última, sobre todo, lo había mantenido sofocado aún largo tiempo después de despertar, formando parte de sus temores, sirviéndoles de telón de fondo, como un leitmotiv, como un compás propicio, porque cuando despertó, completamente empapado de sudor, un sudor frío, pegajoso y repugnante, sintió, supo, que de alguna manera ese sueño, sin que supiera por qué, simbolizaba su presente, su desasimiento del mundo, su falta de interés por los demás, debidamente recompensado con un interés idéntico hacia su persona. Llegaba a una casa en las afueras de la ciudad, la prolongación nueva de un antiguo barrio de la ciudad, lleno de colinas y barrancas. La casa era propiedad de un pintor famoso y de su esposa, una hermosa bailarina. Iba a ocurrir una gran fiesta. Llegaba con Casandra, había poca gente aún, unos diez invitados cuando mucho. Era presentado a la bailarina por su esposo, un viejo compañero de escuela, se cambiaban bromas, se establecía de inmediato una mundana, social familiaridad. Sin embargo eso contribuía de cierto modo a mantener y a guardar las distancias, a poner a cada quien en su sitio. De golpe la casa se llenaba de invitados, jóvenes actores, escritores, gente de la danza,

mucha gente que había conocido o tratado años atrás, antes de haber salido del país; algunos amigos de aquella época a quienes en el sueño no sentía la menor gana ni interés por tratar y a los que esquivaba con un vaso de whisky en las manos; el ritmo fue subiendo de tono estrepitosamente: mucho alcohol, carcajadas, baile, Casandra hacía uno de sus números de danza, más esperpéntica que nunca. En un momento dado descubrió a alguien que harto también de aquel bullicio, harto de desfilar entre grupos salía a un jardín lleno de frutales, de helechos gigantes, de cactus, de senderos de piedra entre enormes peñascos. De pronto se acercaba al borde de una barranca. Imposible distinguir el fondo; una hilera de luces eléctricas, descendía por la barranca e iba a perderse en una bruma que opacaba la luminosidad, la esparcía y la difundía, formaba una especie de cortina de luz y niebla que impedía descubrir el fondo. Caminando al borde del barranco llegaba hasta un punto donde había algo que parecía una escalera metálica igual a las de las piscinas. Apenas había puesto las manos sobre aquella barra de metal cuando sus pies perdieron terreno, y comenzaron a sumergirse en una tierra floja; adivinó que aquel individuo sentía bajo las suelas el movimiento de latas, cáscaras de frutas, desperdicios, hilachos, basura. En ningún momento se le había ocurrido descender; si se había asido a aquellos tubos de hierro había sido de una manera puramente casual, ocasional, llevado por una curiosidad completamente pasiva, y de pronto ya se encontraba entrampado. Debió seguramente haber gritado, porque en un momento, en el preciso instante en que la basura bajo sus pies cedió unos cuantos centímetros, cuando algo se rompió en la base de aquel inmenso cúmulo de tierra suelta y desperdicios, amenazando desplomarse, mientras las manos adoloridas pugnaban por sostenerse en las barras metálicas, de impedir el desplome que, aterrorizado, suponía inminente, un grupo de personas salía de la casa y se acercaba al sitio donde se debatía con aquel peligro tangible, absoluto. Todos los rostros estaban tensos, expectantes, crispados, distantes; rostros de espectadores, nadie se acercaba a ayudarlo, todos se arremolinaban a su lado, unos cuantos centímetros por encima de la cabeza en espera de que el desastre aconteciera, anhelando verlo desaparecer, desbarrancarse entre el tumulto de tierra, desplomarse entre nubes de desperdicios, piedras, latas, cáscaras de plátano, de mango, de papaya, de tunas, para poder comentar que la fiesta había sido completa, un éxito rotundo, un muerto sí, la minimez de la cifra se redimía por la espectacularidad de la forma; gritaba, aullaba, le dolían horriblemente las manos, comenzó a sentir que el sudor le cubría la vista, el corazón batirle a saltos, golpearle, y descubrió, con un terror fuera de todo límite, que él no era uno de los espectadores, sino como ya

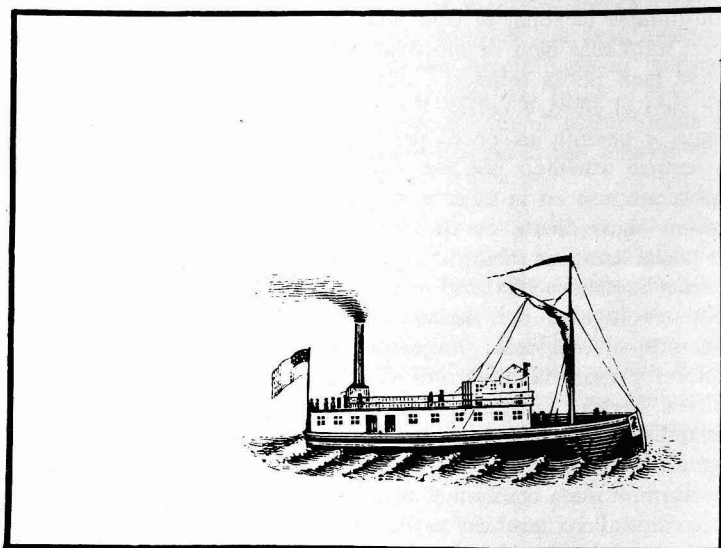
sospechaba, era quien caía; gritó con miedo y con vergüenza y con ira, las manos resistían prendidas de las barras de hierro, veía como desesperadamente se aflojaban, cedían, sabía que en el momento en que no pudieran ya sostenerse en el hierro, y ese momento era inminente, sería un desperdicio más rodando hacia la barranca sin fondo.

Su amigo el pintor decía, serena, doctoralmente, con tono un tanto contrariado:

—No sé cómo se le ocurrió venir a matarse en este lugar. Nadie que se respete muere en un basurero.

La bailarina comentaba (podía verle el rostro muy cerca, enorme, como en un close-up) que hacía frío, que sería mejor volver a casa, el espectáculo no valía un resfriado. Casandra, excitada, sacudida por el placer, decía que aquello no se lo debían de perder, que era cuestión sólo de instantes, luego podrían entrar en la casa y vomitar en todos los muebles. Y al oírla, sintió que debía desbarrancarse lo más rápidamente posible; el suelo crujía, se agrietaba, las manos le dolían intolerable, miserablemente. Soltó una creyendo que con la otra podría sostener el peso, pero en ese preciso instante el cúmulo se desplomó del todo y se sintió lanzado, entre los aplausos del grupo que ahora con melancólica vehemencia tarareaba las golondrinas, al espacio, iniciando un descenso lento, asfixiante, sofocador.

Despertó mientras llamaban a comer, se afeitó y vistió rápidamente y por horas no pudo sustraerse del terror de la caída, que en cierto modo, sin que supiera exactamente el porqué, asociaba con el miedo que le producía el porvenir y la desesperanza que le había dejado su reciente temporada en México.



Juan García Ponce:



Ante el desconocimiento de Anagnórisis

Hace unos cuantos meses, Tomás Segovia publicó un gran poema, una obra en la que es fácil advertir desde las primeras líneas la voluntad de grandeza, esa gravedad de tono, esa alada pesantez natural que desde un principio señala en algunos libros especialmente significativos la amplitud del vuelo, la obediencia inicial a un propósito vasto y totalizador. (Para ponernos también desde el principio en el tono de estas notas, podríamos señalar, como ejemplo de este tipo de poemas, *Piedra de sol* de Octavio Paz.) El título de ese poema de Tomás Segovia es *Anagnórisis* y es ejemplar que, a unos cuantos meses de su publicación, sintamos la necesidad de recordarlo. *Anagnórisis* responde en todo momento —y es igualmente importante que nos sintamos en la obligación de decirlo desde ahora— a esa verdad de propósitos y voluntad de grandeza que anuncia su tono. Sin embargo, su publicación nos muestra un fenómeno contradictorio al que, tal vez en especial en nuestro medio, tienen que enfrentarse las grandes obras y que nos obliga a interrogarnos sobre cuál es la respuesta que pueden esperar una vez que han sido entregadas al público y, desprendidas de su creador, pero no por completo porque éste sigue contemplándolas a distancia y necesita hacerlo, empiezan a vivir una vida propia, en el terreno de lo social del que la poesía, como la cultura, es parte aún cuando se opone a él.

La respuesta ante *Anagnórisis* de la crítica profesional, si es que puede considerarse que ésta existe entre nosotros, aún cuando más o menos reticente, de acuerdo con el grado de percepción y muy claramente de acuerdo con el grado de responsabilidad, de desprendimiento o de mezquindad del crítico, ha sido de admiración, pero de una admiración frenada, inficcionada de “peros”, de pequeñas objeciones meticulosas o meramente casuales que dejan ver que esa misma meticulosidad no se aplica en cambio al análisis o al menos al juicio sobre el poema en general, ni esa misma casualidad se emplea para hacer elogios que podrían ser igualmente imprecisos o generales. Así, en el ámbito de la crítica, o de la simple crónica, porque eso es lo que es, si acaso, nuestra crítica, cuando se ha dado respuesta al poema ha sido para perderlo, más que para llamar la atención sobre él o, con el mismo derecho, para decir por qué no debe prestársele atención. De acuerdo con ella, el poema estaría destinado a desaparecer en la grisura de una generalidad dentro de la que los valores son indiferentes y se dedica el mismo espacio y se da la misma importancia a los versos informes de una aficionada de provincia, a la obra más o menos seria de un joven poeta con dones o a los residuos de una figura acabada, que a una obra de plenitud. Pero el caso es que es obvio, por la misma naturaleza del poema, que *Anagnórisis* puede ser considerado un gran fracaso en razón de su misma amplitud de propósitos y la desproporción que podría existir entre éstos y su logro o puede ser, como yo lo creo, una obra decisiva, pero lo que la crítica no puede ignorar es ese carácter extremo de la obra y

si lo hace sólo nos da una imagen falsa de ella, por deshonestidad, por incapacidad o por simple pereza mental, y no está cumpliendo su función. Sin embargo, lo cierto es que todo poema y todo poeta necesita de la crítica y su ausencia no sólo es injusta, sino que en su injusticia le hace daño al poema y al poeta.

Para el poema éste no es un daño irreparable. Por fortuna, en circunstancias normales, las obras permanecen. Pero ni siquiera esta es una regla fija. Sin ninguna ironía y con una franca voluntad de ponerme dramático, entre otras cosas porque una de las causas principales de esa grisura que no sólo cubre a la crítica en México es la pretensión de convertir en virtud una timidez que no es más que incapacidad y miedo al ridículo, me gustaría recordar que muchos fragmentos de los presocráticos se han salvado y han llegado hasta nosotros sólo porque aparecían citados por algún comentarista. Mencionar esto cuando se está hablando de un poema contemporáneo, escrito por un mexicano para colmo, no es ninguna desproporción ni ningún desacato, porque es un hecho que toda obra se inscribe —también— en la gran corriente de la cultura y lo que nos aleja de esa cultura, ya sea que se hable en relación con ella de un fragmento de Anaximandro o de un poema de Tomás Segovia, es sentir que no nos pertenece, que es algo distante y sobrecogedor de lo que estamos separados por nuestra modesta —¿o perezosa o cobarde?— humildad. Pero en cualquier forma y suponiendo sin mucha confianza que en nuestro orgulloso mundo contemporáneo no puedan repetirse las coyunturas históricas que precipitaron en la oscuridad al mundo grecolatino, esta situación es injusta para el poema, para cualquier poema, en tanto que, como toda obra viva, quiere el reconocimiento o por lo menos el juicio de su tiempo antes que el de la posteridad, incluso como una manera de acceder a ella. Todas las obras se publican para ser conocidas, para ser leídas, y agradecen y tienen todo el derecho de pedir que se les escuche. Éste es otro elemento que olvidamos con una sospechosa frecuencia. Desde nuestra cómoda y segura humildad estamos acostumbrados a pedírsela también a las obras, que no tienen ni un solo motivo para observarla, y si ellas solicitan nuestra atención ya que por desgracia no pueden exigirla, nos apresuramos a denunciar con escandalizado repudio sus pretensiones; pero también estamos prestos a acusar con la misma rapidez cualquier señal por parte de la obra en el sentido de que no le interesa nuestra opinión o que sólo la desea imponiéndole sus propios términos a nuestro interés. Entonces no sólo nos desembarazamos de ella, sino que la definimos, peyorativamente, como de minorías, sin ni siquiera suponer que, en esas circunstancias, puede ser un motivo de orgullo pertenecer a esas minorías y, sobre todo, que, llevada por su necesidad de ser fiel a la verdad, la obra puede incluso resignarse a estar destinada a las minorías sin dejar de buscar, con una legitimidad que está en razón directa de su grandeza, a las

mayorías. En estas circunstancias, para volver por última vez a la crítica, si ésta no busca y obtiene el poder de convicción necesario para abrir esa obra a todos traiciona no sólo a la obra sino a la cultura, y al no cumplir su función no tiene motivos para existir, a no ser que éstos sean simplemente inconfesables aún para el mismo crítico.

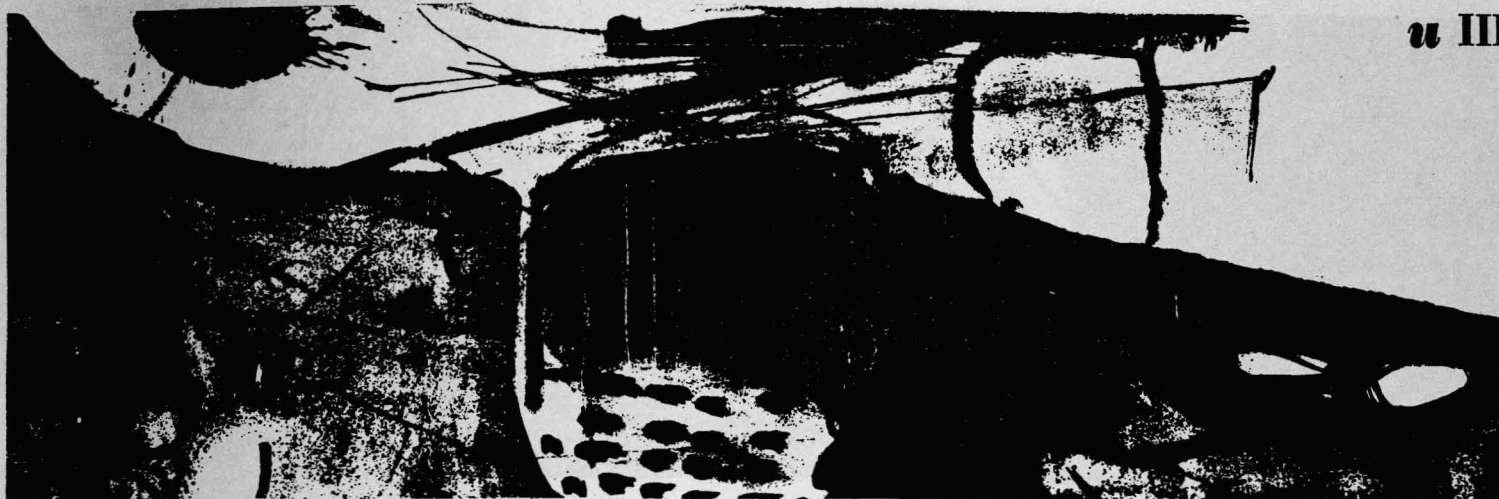
Hecha esta salvedad acerca del poema, queda ante nosotros el problema del poeta. Para éste todo es más difícil. La literatura de segunda mano y nuestra particular nostalgia de catástrofes, sobre todo cuando no nos tocan directamente, ha hecho que nos acostumbremos a ver como algo natural la imagen del artista en lucha con el mundo que vive solo y olvidado en espera de la posteridad con una confianza íntima alimentada incluso por las dudas. Sin embargo, siempre identificamos sospechosamente esa posteridad con nuestro presente, poniéndonos en el centro del glorioso reconocimiento que prueba nuestra inteligencia y sensibilidad, nuestra generosidad y nuestro espíritu abierto, aunque, por supuesto, al artista, que ya no puede gozar de él, todo esto no le toque en nada. La deuda se salda y todos tan tranquilos. El público goza por lo menos tanto con el drama personal del artista como con su obra. Ya Artaud mencionó que todo el mundo se emociona con la oreja cortada de van Gogh y muy pocos con el amarillo de sus girasoles. Y el drama existe y es legítimo y exaltante, pero hay que recordar una y otra vez que no es indispensable, sino lamentable y que, como todos nosotros, el artista tiene derecho y aspira a la felicidad y el éxito en vida aún cuando heroicamente —y hay que subrayar el adverbio sin ningún pudor y recordar que puede estar en función entre nosotros— esté dispuesto a renunciar a ellos en nombre de la verdad que busca. Si es cierto que estos son los casos extremos y, como es natural, es imposible hablar de ellos en presente cuando se refieren a nosotros precisamente porque su ámbito es el futuro del artista contemporáneo, no hay que olvidarlos; hay que tener en cuenta, al contrario, que *ahora* nos es fácil pensar que los contemporáneos de van Gogh fueron unos estúpidos al no advertir su genio; pero además en el seno de esos casos existen muchos puntos intermedios, con un carácter menos obvio y quizás menos dramático, al menos en sus manifestaciones exteriores, que sin embargo afectan igualmente la vida espiritual y nos plantean, aunque sólo sea por este motivo, una responsabilidad que no sólo incumbe a la crítica sino a todo el que esté dispuesto a aceptar que quiere vivir en una sociedad en la que existan, con los mismos deberes y los mismos derechos que todos los demás componentes de ella, el arte y la poesía y por tanto, los artistas y poetas que los hacen posibles. Porque es obvio que el poeta, aún cuando decida vivir heroicamente y sea capaz de ello, necesita que lo escuchen y necesita el estímulo que representa cualquier juicio equivalente, aunque sea negativo, a la seriedad y el esfuerzo y también —tal vez sobre todo— la pasión que él puso para realizar su obra.

Por supuesto, esta necesidad de ser escuchado puede saciarse a través de los lectores anónimos y su índice se encuentra en algo que, inexplicablemente, siempre nos sentimos tentados a pedirle al poeta que ignore: la venta de sus libros. Pero además, y dado que esa venta está condicionada en parte por circunstancias externas ajenas al poeta y la poesía, y en parte por las aptitudes particulares de cada creador, pero no en tanto que creador, para fomentar ese contacto fuera del ámbito de la creación, existe, para bien o para mal, y yo creo que puede y debería ser para bien, un mundo profesional en relación con la

poesía como con todas las demás actividades que se desarrollan en el seno de una sociedad, un mundo al que podríamos llamar artístico o literario, en el que la obra, paralelamente al interés que debe despertar en la crítica y espera encontrar en el público, puede hallar un eco especial que representa también un estímulo importante y además está en posibilidades de extender su influencia. La república de las letras, con todas las pretensiones aristocráticas inherentes a los círculos exclusivos o, mejor, precisamente por ellas, es un antiguo y legítimo sueño; pero más acá de las dimensiones del sueño, en su proyección real, participa igualmente para bien o para mal, de las virtudes y las limitaciones de la sociedad en que se inscribe. Tal vez por esto, y sólo para mal, dentro de ella se tiende a olvidar que los demás también requieren el aliento, los estímulos que deseamos para nosotros. Y la verdad es que aún si se reciben sin merecerlos, siempre es mejor tenerlos. El silencio hace daño. Si el poeta se pierde por exceso de atención es culpa suya, pero si le ocurre lo mismo por falta de estímulo en gran parte al menos es culpa nuestra, de la crítica, del público, del mundo literario.

Todas estas consideraciones de orden general y social, y que no se aplican en todos sus aspectos al caso de *Anagnórisis*, pueden parecer excesivas y hasta innecesarias referidas a un poema que, exteriormente, no es social y cuyo tema, en un sentido, es bastante particular, y a un poeta cuya obra nos muestra, al menos en razón de su propia realidad, que ha sabido superar los impedimentos y limitaciones de que hemos venido hablando imponiéndoles su propio valor. Pero es que precisamente todo gran poema nos conduce a la poesía y cuenta entre sus virtudes la de permitirnos meditar sobre ella y su circunstancia. *Anagnórisis* no es un poema social en el sentido estricto del término, no está referido directamente a una condición vital exterior de la sociedad ni está determinado de una manera concreta por las circunstancias o presiones de organismos colectivos. Tampoco es un poema general que trata de conflictos y problemas tal como éstos se manifiestan en un ámbito y dentro de un ánimo cuyo carácter muestra por sí mismo su naturaleza sociológica. Al contrario, es un poema estrictamente individualizado, cuya acción se desarrolla en la conciencia misma de su protagonista, que no es otro que el mismo poeta, quien toma su propia aventura en busca de la poesía o, más exactamente, de la realidad que debe conducirlo a la poesía, como tema de su canto. Pero dentro de estas condiciones, entre otras cosas, debe su carácter de gran poema a su capacidad para lograr que esa aventura individual y en gran parte interior se haga general en razón de su profunda verdad, de su poder para mostrar gracias a ésta lo que nos corresponde y nos repite y expresa a todos en esa aventura individual, y lo que lo interior tiene siempre de exterior y social en tanto que determina nuestra proyección sobre el mundo, la forma y el rumbo que ésta toma. En este sentido, *Anagnórisis*, como todo gran poema, se inscribe en el ámbito de lo social y lo colectivo al participar y hacernos participar, a través de la expresión de su propio tema, de un mundo que nos abarca a todos y que el poeta nos hace sentir como nuestro, y en tanto que tal, tiene derecho a participar de las ventajas de lo social y colectivo, y sufre sus desventajas, sus limitaciones, al mismo tiempo que nos da la oportunidad de denunciarlas, como un reflejo indirecto pero igualmente legítimo.

Sin embargo, la forma que convierte a *Anagnórisis* en el gran poema que es no sólo es independiente y anterior a todas esas circunstancias, sino que también les abre nuevas posibilidades.



La realidad de esa forma está condicionada en parte, como siempre ocurre, por la obra anterior de su creador, al tiempo que le da un nuevo sentido. Aunque el conocimiento de esa obra no es indispensable para participar de este último poema, ella nos muestra que Tomás Segovia no ha llegado a *Anagnóris* de una manera casual o como un brusco golpe de genio, sino como el producto de una larga paciencia y de una persistente, intensa y concentrada voluntad de provocar y encontrar el camino seguro que le permitiera permanecer en esas súbitas revelaciones y meditaciones salidas de ella que eran sus poemas anteriores. En esa paciencia y esa voluntad están unidas la fe en el carácter auténtico de las revelaciones y en la capacidad de la poesía misma, del ejercicio poético, para llegar de una manera cada vez más definitiva a ellas o, lo que es lo mismo, la fe en su relación con el mundo y los elementos que la determinaban y en el oficio de poeta como una unidad doble que se alimenta mutuamente, de tal modo que hace ver que si la súbita revelación de la belleza y la realidad del mundo pueden conducir a la poesía, el oficio de poeta que hace posible la poesía también puede conducir a la realidad y la belleza del mundo. Así, dominar ese poder de revelación del mundo es dominar la poesía y dominar la poesía es dominar, haciéndola nuestra, esa belleza que la realidad del mundo es capaz de mostrarnos. En los libros anteriores de Tomás Segovia, *Apariciones*, *Luz de aquí*, *El sol y su eco*, cada poema es la afirmación del súbito hallazgo y la experiencia de una transparencia, una epifanía en la que el mundo se abre ante el poeta y el poeta lo abre ante nosotros intentando fijar o recoger la esencia de esa rara y casi siempre fugaz espiritualidad que lo hace bello y le devuelve su verdad, o es una meditación sobre la nostalgia de esa transparencia, un lamento por su pérdida o un comentario sobre las posibilidades que las relaciones humanas, principalmente el amor, encuentran para provocar su aparición a través del otro, de lo otro que es el mundo y del mundo que es el otro: la mujer, la fraternidad, la participación.

Una poesía buscada y encontrada dentro de esas condiciones se aparta de varias manifestaciones de la poesía contemporánea y se acerca a otra, a una sola. Es una poesía de elección. En esta elección está implícito el rechazo de una cierta negatividad y desesperación, del abandono de la fe en las posibilidades de la belleza en el mundo y el refugio en la verdad y la belleza de la palabra, de la poesía misma, de la poesía que busca a la palabra y se busca a través de ella, tanto como el rechazo de la poesía que se deja condicionar por lo exterior a sí misma, que descansa en una realidad social o cultural directamente y canta su desesperanza o su alegría, sus luchas, sus triunfos y sus derrotas a partir de la aceptación, aun a través de la rebelión, de las estructuras del mundo actual. Frente a estos rechazos, la elección de Segovia lleva implícita también la aceptación y el reconocimiento, aunque sea sólo a través de su posibilidad intuitiva, de lo que podríamos llamar el carácter sagrado de la realidad, su contenido trascendente dentro de su propia inmanencia, como su más alta y auténtica virtud y por tanto como el alimento natural de la poesía que debe hacerse digna de esa realidad participando y comunicando precisamente su carácter sagrado. Esta doble elección, que contiene como es lógico una negación y una afirmación que se requieren y complementan, determina la forma y el lenguaje que la hace posible de los poemas de Segovia. En ella no encontramos ni el buscado y tantas veces efectivo prosaísmo de los poetas que no son exactamente

sociales o culturales, sino que descansan en lo social o en lo cultural y hacen suyo el lenguaje de su mundo (tal vez sean necesarios algunos ejemplos, pienso, con todas sus variantes, desde en una parte del primer Eliot y otra del último Cernuda hasta en los poemas comprometidos de Auden o Spencer, en el desengaño de Benn y, más recientemente, en los nuevos poetas españoles o Jaime Sabines, para hablar sólo de la excelencia), ni el lenguaje ratificado, puro, voluntariamente abstracto o conceptual de los poetas de la poesía (pienso en la larga línea que se prolonga de Mallarmé a Valéry, que toca a Gorostiza, a Cuesta). Pero también ese reconocimiento o intuición del carácter sagrado de la realidad que lleva a buscar su revelación como material de la poesía le da a ésta un elemento intemporal en tanto que aparece como algo inmutable y eterno que ha hecho a Tomás Segovia inmune en cierta medida a los vaivenes del estilo y a su liberación innovadora tanto como a la tentación irracional guiada por el decaimiento de las manifestaciones de esa realidad (pienso en el surrealismo y en tantos otros movimientos de vanguardia). Así, el lenguaje y la forma en Segovia, sin hacer a un lado ni pretender ignorar las expresiones que él considera vivificantes, han conservado un carácter clásico, ajeno a toda frialdad y rigidez, que acepta la pasión como un alimento natural e indispensable, pero que la somete al imperio de la forma mediante una estricta disciplina no sólo intelectual sino también moral. Su lenguaje tiene el rigor y la densa opacidad del que se sabe reflejo y busca continuamente un diálogo en el que se reconoce como interlocutor del viento y la lluvia, del cielo y la tierra, de la mujer y de sí mismo, del sol y su eco, ese eco que no es otro que la luz que nos muestra la verdad de las apariencias y que en ellas adquiere su auténtica densidad. La virtud de ese lenguaje y su función es mostrarnos lo inefable, hacerlo real y convertirlo en su materia.

La luz provisional, *Apariciones*, *Luz de aquí*, *El sol y su eco* contienen poemas que son instantes extraídos de la experiencia, epifanías en las que una súbita presión, un contraste, la distante cercanía de otro cuerpo abre el velo de la realidad, nos deja ver lo inefable que habita en seres y objetos, y el poeta tiene y siente a través de esa capacidad de contemplación y celebración:

mi fuerza al fin lograda,
hermosa, recogida, despojada,
dialogando en su dulzura ciega
con la ciega dulzura de las cosas.

Su propósito y el fin de su poesía es entonces un encontrar las cosas para perderse en ellas, un hallar el mundo para estar, una contemplación que es quietud:

mi supremo silencio.

Ese "supremo silencio" al que se llegaba en *Luz de aquí* como una respuesta, como una virtud hallada en la más recóndita interioridad a través de la contemplación exterior de un cuerpo, de una presencia, de un don frágil, amenazado por la capacidad del mundo para cerrarse, mostrar sólo su opacidad, de la materia para callar, hacerse hierta y parecer despojada de esa cualidad inefable que habita en ella. Entonces el "supremo silencio" muestra que en verdad sólo es un diálogo mutilado, y el poeta tiene que volver a buscarlo, porque sin él está como despojado de sí mismo, sin mundo y sin sentido, sin el sentido que da el mundo.



Después de tanto tiempo vuelves
tú, mi puro silencio.
(El hipnótico olvido
que de ti me apartaba
eres tú mismo ya. Y bastaba tocarte,
avanzar hasta ti una ignorante mano
pesada como el sueño,
para que tú volvieras a llenar
este océano aéreo, cuya sal de blancura
en la luz diluida),

afirma Segovia en el penúltimo poema de *El sol y su eco*, al que sigue otro poema titulado significativamente "Confiado" en el que se dice:

Tierna noche terrestre:
el cuerpo puro es el acento
de un más extenso amor
en el que vive.
Armonía,
seno del tiempo,
augusta y habitable:
un reino sin traición entregas
a quien negando la batalla
más allá de sí mismo se confía.

Esa armonía es el don último, gracias a ella, a su percepción que es la que puede llevar al reconocimiento,

...el que yacía tembloroso y cándido,
perdidamente expuesto
a alguna gracia y que cesara todo,
en pie habrá de ponerse,
y avanzar sin nostalgias en el tiempo,
el que no ha sido herido.

Pero el poema, que se titula precisamente así, termina con una "pregunta":

¿Y qué eres tú, pureza, si te fuerzan
a decir qué querías?

Toda la celebración de *Luz de aquí* y *El sol y su eco* es de este modo un reconocimiento de lo que podríamos llamar la espiritualidad de la materia, pero también de la necesidad que la materia tiene del espíritu, de la necesidad de esa última "armonía" entre uno y otro, y al mismo tiempo una búsqueda del lugar y el estado, estado de gracia, desde los que el poeta puede llegar a esa celebración. Este estado es la pureza, una inocencia recuperada a través del don que el mundo nos hace de sí mismo.

Dentro de la forma cerrada y estricta de esos poemas, el lenguaje de Tomás Segovia, cuya precisión es algo más que una muestra de maestría, se construye sobre su capacidad para dar peso material a lo abstracto, para hacer encarnar los conceptos de tal modo que la palabra aparece grávida en sí misma, volcada hacia una realidad de la que nace y a la que toca con el vuelo del espíritu al tiempo que se cierra sobre su propio peso como un objeto dejado caer en la transparencia del mundo y que se asienta en él echando raíces igual que un árbol o una roca cuya superficie está enclavada en la tierra y mira al cielo, al espacio abierto. En esta dirección y tal vez por motivos distintos, habría que pensar en relación con Segovia en dos poetas cuyos nombres se unen poco: Octavio Paz y Rilke. Si en un principio la poesía de Segovia hacía presente el nombre de Juan Ramón Jiménez,

éste queda atrás muy pronto, aunque la crítica no ha sabido o no ha querido ver esta separación. Paz y Rilke en cambio aparecen principalmente en *El sol y su eco*, junto con Ungaretti que es una de las influencias reconocidas por el poeta, como una relación de lenguaje, que algunas veces tiene ese vuelo aéreo que toman las palabras de Paz en sus momentos de más alta celebración y otras esa cerrada densidad que Rilke obtiene en su continua interrogación al carácter último de las apariencias. Pero además, la relación con uno y otro está tocada por ese reconocimiento de lo sagrado en la realidad y de la continua presencia de lo otro que se muestra a veces como un terror religioso, un terror sagrado ante el reconocimiento de la separación de esa otredad en la conciencia del poeta. Pero al contrario que en Paz, en Segovia la historia y aún el tiempo casi no aparecen. La aventura de Segovia sale y llega siempre a la persona, es un viaje del poeta por el mundo, el mundo que es suyo a veces y a veces se aleja, se cierra, pero no por una incapacidad del mundo que es siempre el mismo, sino por una incapacidad de la persona, por un súbito empañamiento de esa pureza, ese estado de gracia, que lo hace perder la conciencia de la transparencia y en vez de abrir el velo de la realidad la cubre con él. Y a diferencia de Rilke, en Segovia el pensamiento y aún la filosofía tienen un papel menos relevante en la tarea de aprehensión de las apariencias. En él la idea no es anterior sino que nace del contacto con las cosas, no se dirige al objeto, está en el objeto, y así las cosas no se cierran a lo humano, sino que lo humano está también en las cosas, es parte de su propia esencia. Pero todas estas coincidencias y separaciones nos llevan al gran nombre que se encuentra tras la poesía de Segovia: Hölderlin. Es el sentimiento de lo sagrado de éste, la perenne nostalgia de los dioses que consagran la realidad, la que está siempre presente en Segovia y a él se agrega un pensamiento de Novalis que es también más un sentimiento que una idea en el poeta mexicano: el mundo es un animal vivo, esto es, el espíritu está en la realidad y de allí el carácter inefable de ésta, el halo que se desprende de ella y nos lleva a nosotros mismos. Sin embargo, contra lo que podría pensarse, Segovia no es sólo un poeta romántico. En él, el aliento del romanticismo está regido por una voluntad clásica en el sentido de que el poeta no se pone en el centro del mundo, sino que pone al mundo en su centro. De ahí nace su poder para ignorar la historia. El mundo no tiene historia, ésta es una invención de los hombres. Y de ahí nacen su capacidad para hacer de su aventura individual algo general y que nos pertenece a todos y, sobre todo, la ausencia en su obra del sentimiento moderno de decadencia y desarraigo. En él, el desarraigo no es nunca una desaparición del mundo, sino una pérdida o una separación de su relación con él, que no pierde su realidad por esto, sino sólo se aleja, se oculta por una interrupción de nuestra pureza. Por esa conciencia de la realidad y del carácter espiritual que ésta tiene en su propia inmanencia, el poeta no requiere ninguna fe exterior que otorgue la trascendencia más allá del mundo, sino que ve la trascendencia de éste en su capacidad para mostrarse como lleno de sentido en el hombre y así no necesita solicitar, como supone Eliot, por ejemplo, el apoyo de un orden trascendental para recuperar la relación con las cosas y con la poesía misma a través de él, sino que necesita solamente hallarse a sí mismo para encontrarse en el mundo y establecer una relación permanente con él.

Este es en última instancia el tema y el motivo de *Anagnórisis*.

El poema busca y quiere darle forma a ese viaje hacia sí mismo, hacia el "reconocimiento" de sí y a través de él como una consecuencia natural e inevitable el "reconocimiento" no sólo de un lugar en el mundo, sino del lugar del mundo. Es la expresión de una aventura interior que concluye en una reconciliación y al expresarse a sí misma encuentra al mundo y lo expresa. Con esto, sin embargo, está dicho todo y no está dicho nada. Los viajes hacia la conciencia de sí mismo y del mundo que terminan en un fracaso artístico paralelo o equivalente al fracaso del viaje y no expresan nada son frecuentes. Y en *Anagnórisis* tampoco se busca el extremo opuesto en cuanto a sentido dentro del que el poema puede convertir en un éxito el fracaso vital, tampoco se trata de la expresión de una imposibilidad que hace posible la expresión. El poema quiere y debe terminar en un encuentro. El viaje tiene que tener éxito. La tarea no era fácil; pero su dificultad está unida en Segovia a su carácter indispensable. En él de lo que se trata es de llegar y adquirir y hacer permanente ese estado de gracia, de hacer hablar a esa "pureza" a la que interrogaba en uno de sus poemas de *El sol y su eco*, porque ese estado le es necesario a la poesía, a su poesía por lo menos (y eso es mucho), no sólo en tanto que su vocación de poeta le hace la poesía indispensable, sino también en tanto que el derecho a cantar su reconocimiento del mundo está unido y es al mismo tiempo un don que fecunda su derecho a vivir, su derecho a hacer la vida de veras suya y a la posibilidad de dársela al hombre como el don que es a través del canto, de la poesía.

En este sentido, *Anagnórisis* quiere ser y es un poema total. En él se completa y se justifica todo el sentido de la poesía anterior de Segovia, se abre su obra a la continuidad y se entrega al poeta —al hombre— como el centro que hace posible esa doble operación en el acto de encontrarse a sí mismo, de empezar a estar, como dijimos antes, no en su mundo, sino en el mundo, con el mundo, de llegar a ser clásico en el sentido, también, de completo. Esto no quiere decir, por supuesto, que a la obra anterior de Segovia le fuera indispensable este nuevo poema; si quiere decir que, como siempre ocurre cuando un poeta alcanza la plenitud buscada, la pone en su lugar. Tampoco quiere decir que el camino futuro de Segovia quede previsto; sí que queda abierto y anticipado, aunque el poeta puede empezar desde otro punto en cualquier momento. Sin embargo, esta mirada hacia el pasado y hacia el futuro es uno de los elementos que incluso condicionan en parte la forma de *Anagnórisis* y contribuyen a hacerla posible dándole su estructura al tiempo que determinan su contexto y su verdadera dimensión mientras el poema afirma progresivamente ese pasado de la poesía del autor y anuncia su futuro.

En esta dirección, *Anagnórisis* está inextricablemente ligado a la creación poética, pero no —y esto es muy importante— en tanto que solución al problema y la interrogación de la vida en el encuentro de una vocación, en el hallazgo y la entrega a la forma que la puede dar sentido al mundo, sino en tanto que la poesía participa y hace participar del fundamento del mundo, conduce a su última realidad y es depositaria de su sentido. Pero si las intenciones de *Anagnórisis* son muy claras, queda todavía en pie el problema de su forma y de la capacidad de ésta para entregar ese sentido.

El poema está concebido como un largo monólogo-diálogo, monólogo de la conciencia del poeta, diálogo con sus fantasmas y con la realidad del mundo, interrumpido por una serie de

interpolaciones que comentan de una manera indirecta la acción, la contradicen en algunas ocasiones y luego la llevan a su culminación una vez que ésta se ha abierto a su sentido último. Mediante este sistema, Segovia realiza una doble operación: por un lado nos va entregando su propia interioridad, la larga, lenta y muchas veces dolorosa historia de su relación con el mundo y por otro nos va mostrando de qué manera la poesía nace de esa relación, es un comentario que define y conduce al mismo tiempo al dar forma y es algo más también: la explicación y la justificación del carácter poético del monólogo-diálogo en tanto que estamos ante la interioridad de un poeta que quiere y sólo puede ver el mundo en razón de su vocación y que espera que ésta le descubra el sentido del mundo, al tiempo que lo requiere para hacerse real también, para ser real junto con él. En este sentido, las interpolaciones tienen dentro del poema el mismo valor y ocupan el lugar de los libros anteriores del poeta, de los poemas que lo confirman como tal, aún cuando parecen nacer del desarrollo del monólogo-diálogo. Pero este sistema es algo más que un recurso retórico o un hallazgo de estructura. En su descenso al infierno, su paso por el purgatorio y su ascenso al paraíso, *Anagnórisis* es un poema que recoge el eco del poema de Dante, pero en él, la poesía del mismo poeta asume el papel de Virgilio. No es un lazo de unión cultural simbólico entre dos mundos en el que uno es el antecedente del otro y sirve de escalón hacia una concepción superior, más completa y verdadera; es una totalidad, que refleja el mismo mundo que expresa, porque éste es uno solo, se encuentra en sí mismo, en su propia inmanencia, y es a él al que el poeta tiene que llegar para alcanzar también a la poesía. De ahí lo que podríamos llamar si no nos disgustara tanto la palabra y fuera tan inapropiada en relación con la poesía de Segovia, la modernidad de *Anagnórisis*. Pero esta modernidad es también una antigüedad clásica dentro de la que el poeta no tiene que inscribir su sueño en una estructura teológica; tiene que vivirlo en el mundo. Sin embargo, la modernidad en relación con esa antigüedad está también en otra parte, está en el conocimiento de su tiempo que le pertenece al poeta, quien se sabe y se siente a su vez como parte de un mundo cultural.

Sin duda, el viaje que se realiza en *Anagnórisis* tiene un contenido mítico, es una repetición, una aventura individual que se inscribe dentro de una gran corriente general y al repetirla le da vida, la pone en presente, y el poeta no ignora esto. Pero tampoco ignora que la manera de ponerla en presente es individualizarla, que el camino de la poesía no es, al menos en su caso, el que sale del mito, sino el que llega al mito. Sin embargo, este conocimiento está acompañado a su vez del conocimiento de que el mito existe. El poeta está en su época y tampoco quiere suponer que puede partir de una inocencia; quiere recuperarla en otro terreno, en el terreno del conocimiento y la razón a las que no renuncia en ningún momento. Su tarea no lleva implícita entonces la ignorancia del mito, sino la voluntad de invocarlo, de hacerlo carne y substancia en su propia vida, a través de la carne y substancia de su propia vida. Y esto sólo puede lograrse no olvidando tampoco las mismas interpretaciones del mito. Por eso la textura narrativa del monólogo-diálogo de *Anagnórisis* que forma su corriente central y asegura su continuidad (y *Anagnórisis* entre todas sus virtudes tiene también la de que se puede contar, la de que es un poema con historia), está atravesada por toda suerte de "impurezas". En ella el mito se hace psicológico y aún se psicoanaliza y es al mismo tiempo punto de

referencia cultural y verdad encarnada. Cada paso existe por sí mismo y está referido a los puntos de apoyo que nos da el conocimiento. Y estas "impurezas", unidas a la fuerza de los sentimientos, al poder de penetración y autenticidad con que se nos muestra cada una de las experiencias, de los pasos del viaje, son las que le dan forma y sentido al discurso poético al tiempo que él, por la misma fuerza y poder cohesivo del lenguaje, por su densidad, su ritmo, logrados con una maravillosa maestría, con un asombroso dominio del idioma, logra convertirlas, sumarlas en una sola, altísima e indestructible unidad.

Así, *Anagnórisis* se inicia con un lento, grave y poderoso prelude en el que el lenguaje sin perder nunca su objeto, sin apartarse del sentido que lo hace posible, va creando una rica textura verbal que al darse forma le va dando forma, va creando y mostrando la realidad a partir de lo informe y lo indeferenciado que se abre y se transforma o, más bien, deja ver al fin la apariencia, hasta centrarse en la conciencia que lo percibe. Pero como durante todo el resto del poema, Tomás Segovia no se vale de lo general e indeterminado, sino de lo concreto y reconocible. El primer paso del prelude no nos habla ni quiere partir del universo, no sale de la vastedad, sino que llega a ella mediante su poder de referencia sin dejar de estar encerrado en lo fácil y directamente sensible. Así, lo mínimo guarda y muestra la totalidad y enseña el mundo del mismo modo que la conciencia del poeta y su viaje, sin dejar de ser una y reconocible, es también la nuestra, la de todos. Lo informe es simple y difícilmente la niebla que cubre la ciudad al principio del poema, pero también anuncia desde el principio la futura claridad:

La ciudad amanece entre los brazos de la niebla
apenas insinúa en su difuso ahogo
el día su remota fuerza.

Y desde lo informe e indeferenciado, que a su vez refleja y expresa el estado de la conciencia del poeta, el monólogo-diálogo de *Anagnórisis*, que relata el viaje hacia ese reconocimiento que el título del poema anuncia, también avanzará sin perder jamás el paso haciéndolo posible, porque

como a la luz hay que nacer a la memoria.

La memoria, el recuerdo, serán las que nos hacen percibir la existencia de esa inocencia, esa pureza perdida, que experimentamos como algo vivo y como una nostalgia que nos impulsa a recuperarla, al dejarnos saber, al hacernos recordar que:

hubo un claro palacio de paz que edificaba
en lentas horas sin motivo
con no más que el espacio y sin más suelo
que el puro resplandor
su impecable estructura...

Pero es la vida, la pérdida de la inocencia que aparece como la condición que nos hace percibirla, la que nos ha apartado de ese ámbito puro y prodigioso que es en sí mismo la transparencia:

desde el principio fuiste
Amor
lo ya perdido
desde el comienzo ya no estaba en la casa mi casa
ni en la tierra mi tierra ni en el amor mi amor

la memoria estuvo siempre en otra parte
y de círculo en círculo todo fue exilio,

Entonces aparece el gran tema de Segovia y su gran enemigo, el enemigo de la vida, siendo parte de ella, y de la poesía, siendo parte de ella: la orfandad, esa forma última del exilio. Y nuevamente en el poema el tema parte y abarca lo general desde lo particular, porque esta orfandad es al mismo tiempo algo concreto, es la falta y la ausencia de la madre, el desgarramiento que trae consigo la separación de quien nos lanzó al mundo y la vida, y la separación y el desgarramiento de la tierra, del ámbito en que se desarrolla esa vida y que en nuestro desamparo no vemos y al no verla no permitimos que nos acoja. Pero también, con el conocimiento, el tema se desdobla, se hace un problema y un conflicto psicológico al tiempo que conserva su carácter mítico y general, porque en la orfandad la búsqueda de la madre es una vuelta y una necesidad de la tiniebla, del ámbito oscuro e informe en el que la conciencia se disolvería, perdería, llevada por la nostalgia de la paz y la identificación original, el conocimiento y la oportunidad de la luz con que se puede ver realmente la tierra y unirse a ella en la contemplación. Entonces el hada buena, la dadora de la vida se convierte en la bruja, la esterilidad que devora en vez de dar y cuya acogedora humedad es ya

tu sequedad de insecto y tu ternura hirsuta,

que

manchaban y astillaban la blancura.

En esta transformación está presente de nuevo la capacidad de Segovia para hacer encarnar sus temas en imágenes concretas en las que éstos se muestran directamente, dejan el ámbito subjetivo para entregarse como imágenes objetivas dentro de las que alcanzan una máxima claridad y un extraordinario poder expresivo, poder de comunicación de lo que el poeta nos quiere mostrar y que es la justificación y la razón de ser de su poesía. El hada, la madre, al cerrarse después de lanzarnos a la luz, dejándonos en nuestra orfandad con la nostalgia de lo oscuro, de los orígenes, se convierte en la bruja, la que si se abriera nos devoraría apartándonos de la luz de la vida que es el don que nos ha dado el hada y esta transformación inevitable da lugar al nacimiento de la *Canción de las brujas*, uno de los grandes momentos líricos del poema y de las más altas realizaciones de un libro hecho todo él de altura, que brota como una consecuencia fácil y natural del monólogo-diálogo, y en el que el elemento lúdico, la voluntad de juego verbal dramático y alegre de toda la gran poesía se deja actuar guiado por la maestría del poeta en una *Canción* que es al mismo tiempo un lamento desgarrado, adolorido y furioso, que quiere alejar el mal invocándolo, y es también un comentario irónico sobre la naturaleza grotesca del drama por lo que tiene de permanencia de lo infantil, casi sería mejor decir infantiloides, y que todavía es también, al mismo tiempo, una nostálgica evocación de la pureza y la belleza de los terrores de la infancia.

Este es quizás el momento de hablar del valor formal de las interpolaciones independientemente del valor de sentido del que hemos hablado antes, aunque nacido de él. Mediante ellas, Segovia confirma una vez más la profunda sabiduría, el dominio



poético de sus materiales que atraviesa todo *Anagnórisis*, porque las interpolaciones, sin anular jamás la unidad del poema y mostrando su sentido general, consiguen establecer una serie de rompimientos rítmicos que se proyectan a través de la conciencia del lector, a través de la permanencia de los distintos ritmos verbales que se quedan grabados en ella, sobre el ceremonioso y grávido ritmo del monólogo-diálogo, enriqueciéndolo y dándole una movilidad que lo afecta sin tocarlo por medio de la cual se asegura el interés con que puede seguirse el poema. Así, *Anagnórisis* confirma que su valor no se encuentra sólo en su verdad, sino también y sobre todo en la forma en que ésta se comunica, haciéndose poema. Y es también el momento de hablar de algunos de los elementos psicológicos y morales del poema que confirman su grandeza y nos ponen de nuevo en el camino de su continuidad. En una nota publicada en *México en la cultura*, Gabriel Zaid, que es siempre sutil e inteligente pero, al menos en este caso, no siempre veraz, hablaba de que a veces y en medio de las cualidades que le reconocía al poema, éste era difícil de creer porque su protagonista era demasiado bueno (cito de memoria). Ante *Anagnórisis* ésta no puede ser más que una forma de ceguera, quizás la peor de todas, la que nace de no querer ver, porque entre otras cosas, y este es uno de sus elementos más dramáticos, conmovedores y convincentes, el poema se demora, se alimenta y describe una forma de miseria vital, miseria intelectual y por este doble motivo miseria poética, que no es otra consecuencia que el producto de la orfandad de la que se habla antes y de la que el poeta no quiere o no puede salir, o porque no quiere no puede, y que durante mucho tiempo determina su relación con el mundo. Como todas las partes del poema, esta experiencia dolorosa y lamentable está descrita en los más estrictos términos biográficos para salir de ellos hacia lo general y en su descripción hay un afán de confesión unido al de redención, de dolor unido al asco, que no sólo le da veracidad al poema sino que es uno de los signos de su altura, su amplitud y su precisión. En ese impudor se encuentra, a través de la voluntad de negación de lo que permite expresar, el poder de la poesía, y si no tenemos la facultad de percibirlo corremos el peligro de confundir, como ocurre en tantas obras contemporáneas, la cobarde superficialidad de una inteligencia que sólo quiere ocultar las lacras que la alimentan y se complace en su mero despliegue, con la verdadera esencia de lo poético, con su verdad, que es la que alimenta y le da su aliento a *Anagnórisis*. Y en ese mismo impudor, en esa necesaria e insospechable decisión de abrirse, de mostrar la interioridad para volcarla sobre el mundo y hacerla del mundo, rompiendo y vendiendo el narcisismo, la tentación de la autocontemplación cerrada y complacida para hacer de nuestra interioridad un espejo del mundo en vez de ver el mundo como un espejo de nuestra interioridad, juega también un elemento que explica la valentía de este acto de ataque a sí mismo, a la íntima complacencia en nuestro dolor y nuestro desarraigo que, a pesar de su importancia, se olvida con mucha frecuencia: la ingenuidad. Pero la ingenuidad en el sentido que Schiller emplea la palabra en su *Poesía ingenua y sentimental*, en el sentido de la pureza clásica que tiene, de acuerdo con el mismo Schiller, una raíz contraria al valor crítico de la poesía sentimental en tanto que nace de una relación natural entre el mundo y la poesía, de una fe absoluta en la naturaleza común de sus fuentes. Tomás Segovia tiene una dosis inusitada para nuestra época de esa fe y por eso su poema nos produce la sensación de haber logrado arrancar,

partir, de los orígenes y la entrega de la persona a él, el sacrificio de la persona al poema no se ve ni se siente, sin embargo, aún dentro del poema, especialmente dentro de él, como una pérdida de la persona que se anula para entregarse a la imagen que ella misma ha creado, sino como una restitución de la persona, que al entablar el diálogo con la poesía, al hacerse poema, encuentra su propia naturaleza porque entre ella y la poesía hay una unión indisoluble. Esta ingenuidad no es otra cosa entonces que autenticidad, que naturaleza, que reconocimiento, una vez más, del carácter sagrado de la realidad.

Estos atributos son los que le dan al poema de Segovia frente al prosaísmo y la voluntad crítica, frente a la elección exterior de un orden como un acto consciente de la inteligencia poética y frente al conceptualismo de una tan gran parte de la mejor poesía contemporánea, su desconcertante carácter mágico, que nos parece desconcertante sólo porque es tan fácil y natural, tan interior, tan nacido de la ausencia de artificio, de la relación íntima del poeta con el mundo, que siente de veras y nos hace sentir que su poesía nace de ella y es un continuo acto de consagración, pero además nos deja ver que incluso dentro de esa naturalidad no está ausente la crítica, que el poeta logra unirla de una manera asombrosa a ella, y por eso *Anagnórisis* parece hacerse posible y se hace posible pasando por encima de todos los tabús, de todas las prohibiciones que en su rigor crítico la poesía contemporánea se ha impuesto a sí misma, y lo hace convirtiendo esas transgresiones aparentemente imposibles en poesía sin caer en la ingenuidad, esta vez en el sentido peyorativo de la palabra, sin caer en la falta de verosimilitud, consiguiendo que el poder de la forma nos convenza de cada una de sus afirmaciones y el poema se levante con una indestructible unidad, como una perfección cerrada en sí misma en la que los excesos, las aparentes transgresiones, las muestras de confianza en el poder del poema para decirlo todo son parte de la misma perfección.

Tal vez esta última bondad de la obra es la que Gabriel Zaid confunde en su inteligente nota, tergiversándola y convirtiéndola en bondad del poeta. Por eso es tan necesario hacer una separación entre la biografía y la obra. En la obra todo es bello y bondadoso, precisamente porque el poder de la poesía lo ha transformado en otra cosa al darle forma y sentido, pero en la biografía no todo lo es o, mejor dicho, casi nada lo es hasta que la transformación que se produce dentro del contexto de la misma obra termina uniendo la biografía y la obra, termina mostrando la liberación del poeta y con ella la unión indisoluble entre la poesía y el mundo, entre el mundo que es poesía y la poesía que es mundo y que, continuamente, se consagran entre sí. Éste y no otro es el tema de *Anagnórisis*, pero lo que da lugar a ese tema es el viaje hacia ese bien último y en él, a partir del reconocimiento de la orfandad, la orfandad concreta y psicológica del poeta, la orfandad general del hombre, que culmina en la *Canción de las brujas*, sin perder su carácter ingenuo, natural, clásico, el monólogo-diálogo se precipita en la descripción también crítica en medio de su doloroso desarraigo de la miserable condición del poeta, de su separación del mundo y su imposibilidad de encontrarse a sí mismo y de encontrar al mundo. Entonces el poeta sabe que

no me he apartado un paso del origen
ni me he acercado un paso,

que está atado por un cordón umbilical que no lo conduce a nada y que

flota en mi propia carne el astro muerto
su luz triste me ahoga sin dejarme mirarla
su frialdad me inunda como una fiebre inversa,

y en cambio,

mi propia carne oscura me hablaría mi lengua
si pudiera arrojar esta tóxica luna
y sembrarla en el tiempo.

La habilidad, la naturalidad con que Tomás Segovia sabe hacer general esa historia íntima y llevarla al terreno del mito se advierte entonces en su espléndido empleo de la vitalidad de los mitos que nos entrega la cultura como metáforas de su propia condición. El descenso al infierno de la pérdida de sí mismo y de la búsqueda de un rompimiento de la orfandad en la reunión con la figura de la madre se convierte en una desesperada y al mismo tiempo temerosa persecución de Eurídice en la que ésta es todavía la madre y la amada y el poeta no debe mirar hacia atrás, no debe mirar hacia la madre que lo sigue con el recuerdo de la felicidad que le dio un día,

...cuando fui el amado de la tierra desnuda
el predilecto de la Madre Descarnada
de una pulcra indigencia deseado,

cuando habitaba en el seno materno, en la felicidad, pero también en la "indigencia" porque en él no tenía mundo. Pero desde esa condición, apresado por la conciencia de la orfandad y la nostalgia del pasado protegido, tampoco se puede ver el mundo, como se nos dice en la interpolación titulada "Canción del huérfano":

Tú solamente cruzas.
Bajo las sombras vagabundas
que arroja en los caminos un gran cielo celoso
te sufren los paisajes silenciados.

La audaz unión que Tomás Segovia hace al doblar en la figura de Eurídice la madre y la mujer nos va mostrando la conciencia moderna del poeta dentro de su carácter clásico. Octavio Paz ha dicho en *Hacia el poema*: "Cortar el cordón umbilical, matar bien a la madre; crimen que el poeta moderno cometió por todos, en nombre de todos. Toca al nuevo poeta descubrir a la mujer." Pero esta es exactamente una idea moderna, un producto, como ha enseñado Denis de Rougemont, del descubrimiento del amor en occidente y del reconocimiento de la otredad que trae consigo, llevando hacia su culminación el paso que quizás empieza a darse a través del mito de Edipo. La antigüedad clásica que recoge la leyenda de Orfeo y su propósito de rescatar a Eurídice del Hades todavía no reconoce esta separación. El ámbito de la mujer es lo oscuro. La unión con lo otro que puede realizarse en la luz es una posibilidad del canto, del poeta que calma y sosiega las fuerzas de la naturaleza neutralizándolas, sometiéndolas a un orden con el poder de su voz. En el poema de Segovia la madre ha traicionado sus orígenes oscuros al darlo a luz, al lanzarlo a la claridad

y la transparencia del mundo y ahora él traiciona a la madre en su nostalgia de la oscuridad de ella:

de pronto recayendo en la fidelidad
del averno nativo que por mí traicionaste.

Sin embargo, lo que el poeta le pide a la madre no es que lo recoja, sino que le permita reconocer sus orígenes, que no lo deje

exiliado en el aire,

pidiéndole por tanto una fidelidad al mundo que eligió cuando traicionó la oscuridad para darlo a luz, pidiéndole que

no cierres mi voz al mundo que vigilas.

Pero la orfandad es real e inevitable, la madre una vez cumplida su tarea ha vuelto al Hades, desde donde vigila, pero no conforta, ha olvidado

las brisas que llevamos con mi voz allá abajo.

Entonces el hombre tiene que estar solo:

vuelve siempre la misma petrificada escena
vuelvo siempre a estar solo frente a tí asesinada
la historia nunca se repite.

Es la aceptación de la imposibilidad del retorno, pero no el fin de la nostalgia. Se sale de las tinieblas del Hades y se entra al purgatorio, al vagabundeo incierto de la orfandad. La despedida de lo oscuro, la renuncia al regreso que sería la muerte y el reconocimiento de la soledad está marcada por una de las más bellas descripciones del poema:

siempre al final está esa imagen inmóvil
donde en un descarnado amargo yermo
una estatua fatal martirizada
y un nómada dudoso en actitud de huida
se miran con los ojos de la muerte.

Entonces Eurídice se desdobra, muestra su posibilidad de ser también la amada y es igualmente Ariadna, la que puede darnos la salida del laberinto. Pero el peso de la orfandad y la nostalgia del refugio es todavía demasiado fuerte y

tú no sales Ariadna disuadida

ni entro yo a convivir con el monstruo domado
.....
el Amor me maldice en tu mirada
nada responde ya a mi voz en el Hades.

Significativamente, una de las más largas interpolaciones, hecha de varios poemas sueltos y titulada "Cancionero de abajo" preside la también larga permanencia del poeta en el destierro, en el terreno incierto por el que vaga sin orígenes y sin ser dueño de sí mismo, donde

la evidencia intocada
.....
no te sabe ya a nada,



y donde

Trivial y desgano
de lejos mirarás
la angustia del derrumbe.
Y sin drama, además.

Pero el poeta tiene también como arma el reconocimiento de esta situación a través de su nostalgia del otro cancionero, el cancionero de los orígenes, cuando habitaba en un "claro palacio" y puede decirle a su "antípoda" del yo actual, el que pretende vivir en ese recuerdo como si lo tuviera a su alcance y es él mismo:

Arrojado aquí abajo,
te dejo, Burlador, con la agria risa
de tu victoria.
Mas deja ya de contar las tretas.

Uno de los sentidos y valores de las interpolaciones, del que ya hemos hablado, se muestra especialmente durante esa larga etapa en que el monólogo-diálogo recoge y describe la permanencia del poeta en ese destierro, en ese espacio neutro alejado de la plenitud y de la muerte en el que "el tiempo suena en otro sitio". A través de ellas se demuestra la permanencia del contacto con la poesía y la poesía nos muestra su capacidad para convertir incluso la tibia indiferencia en belleza y al mismo tiempo cómo esa capacidad la convierte en hilo conductor hacia el otro ámbito, hacia la plenitud cuya posibilidad anuncia la propia belleza de la poesía. Tal es la función y el valor no sólo del "Cancionero de abajo", sino también de las dos interpolaciones siguientes, "Aria del insensato" y "Mnemósine sin ley". En ellas el poeta muestra su propia rebelión contra su estado, su dolor y su rabia ante las nuevas traiciones de las figuras en las que podría haber encarnado en el campo de la luz para dar carne a la transparencia la pérdida Eurídice, pero también reconoce que hay que tener la "fuerza de aceptar abiertamente la injusticia antes que recurrir a las justificaciones", porque sabe, como afirma en el monólogo-diálogo, que

deshecho por tu mano admito tu inocencia
y yo el desfigurado
te digo que tú estás inmaculada.

Desde esa situación en que se admite que a partir del conocimiento, de la salida de lo informe y de la paz y el gozo natural de estar en el mundo sin conciencia

más allá de la niebla era esto lo que había
escapo de un infierno al que llegué de un limbo
pero uno y otro son la fuga misma,

el poema se convierte cada vez más en un poema de la nostalgia del amor abierto, del amor volcado hacia el mundo que al permitirnos ser en el otro nos hace reconocernos al perdersnos. Lo que el poeta pide es el milagro de la reconciliación que es el don del amor, porque a través de los contactos frustrados sabe que aunque

el espacio conspira para cerrarme el paso
y las fuentes del tiempo están envenenadas,



o sea falsificadas por la confusión, por la imposibilidad psicológica y moral de la figura de los amantes de abrirse al verdadero amor en vez de buscar sus orígenes, de buscar el refugio de la madre en él, puede reconocer la verdadera índole de ese amor y cantarla:

Amor, si me miraras, Amor, deidad huraña,
.....
si una vez me miraras en los ojos
y no me prefirieras siempre eso yo que es otro,
infiel en contubernio con mi doble,
.....
si me dijeras basta, Amor, deidad sin rostro;
.....
desnudarías con soberbia hilaridad la ficción vana
de esta comedia sórdida de espectros y de infiernos.

Esa imposibilidad de que el amor mire porque nosotros tampoco podemos mirarlo es el verdadero drama que se repite una y otra vez, porque en esas condiciones

la matriz es la tumba y el Amor el silencio
y cada uno el otro y los dos este limbo
y una vez más "es la muerte —o la muerta"
una vez más te tengo que perder
porque otra vez te llamas orfandad
y eres tú misma mi viudez de ti
la sentencia entre tú y yo interpuesta.

Dentro de esa orfandad la índole abiertamente incestuosa de todo ese deseo del regreso que hace que se busque a la madre en la figura de la amante en una confusión del sentido de plenitud, pero que no es negativa, y es muy importante señalar este aspecto del poema de Segovia, más que por su imposibilidad, está señalada con absoluta claridad:

tu ausencia está maldita más que tu impío imperio,

dice el poeta, y unos cuantos versos sueltos de esa parte del monólogo-diálogo pueden bastar tal vez para mostrarnos la naturaleza de sus sentimientos en relación con esa ausencia: "el mismo mal acuérdate nos preservaba", "pero tú desertaste del remordimiento", "confundida a lo oscuro me hurgaste los orígenes".

En esas condiciones, el hombre que sabe que a través de su nacimiento llevó a la madre a la luz y sabe que ella ha desertado de esa luz, sólo puede reprochárselo al tiempo que muestra su condición:

cuando te quise dar la vida con mi vida
renegaste de mí y volviste al silencio
te dí recuérdalo la facultad del habla

qué has hecho de ella en qué la has convertido
de pronto me has dejado hablando solo
.....
mi lengua sin destino engendra monstruos.

Sin embargo, el desarrollo que el poema exige de una situación iluminada pero también vulgarizada por el psicoanálisis como una forma de enfermedad en ciertos casos no debe confundirnos sobre el sentido que realmente tiene en *Anagnórisis*. Segovia muestra que tiene plena conciencia de este paralelismo

e incluso hace uso con toda intención de una cierta fraseología psicoanalista en el poema, pero su propósito y sus logros son otros. En el poema no se trata de mostrar en términos psicoanalíticos la entrada a una enfermedad y la posible salida de ella en tanto que enfermedad. Freud ha hablado de *Edipo Rey* como una ilustración y una prueba del proceso psicoanalítico. En este terreno, el mito nos lleva a la psicología y ésta lo desentraña, hace de la imagen mítica un objeto de conocimiento racional desmenuzando su unidad interior. En *Anagnórisis* ocurre lo contrario. El proceso se realiza a la inversa y el análisis nos restituye el mito, le devuelve su unidad perdida como imagen, su carácter cerrado a través del cual se muestra antes que explicarse a sí mismo, pero —y esto es lo que subraya otra vez el carácter, el tono moderno del poema— Segovia consigue que esto ocurra sin renunciar al aspecto crítico del conocimiento racional, del juicio exterior sobre la situación, a partir del cual ésta se estructura como imagen unitaria no gracias a la pura fuerza irracional implícita en su origen, sino gracias al poder envolvente, totalizador del lenguaje y el ritmo poético que recupera y restituye esa fuerza original y ese poder directo de la imagen a través de su propia pujanza, de su impulso totalizador como poema. En él todo se encuentra antes o más allá de la enfermedad. Es un juego de fuerzas entre el hombre y el mundo y entre el hombre y la muerte, entre la conciencia que nace y sale a la luz y lo oscuro a la que el lenguaje le dona forma y al hacerlo lleva también lo individual a lo colectivo, logra que deje de ser "un caso" para convertirse de nuevo en un mito, un mito nacido de nuestra propia carne y nuestro propio dolor, pero también gracias al lenguaje, algo más que humano, aunque nacido de lo humano: poético. Y en este sentido es en el que el poema de Segovia confirma el don de la poesía para consagrar, para ponernos en contacto con lo sagrado y mostrar al mismo tiempo el lazo de unión que la propia poesía crea entre lo sagrado y lo humano, haciendo que a través de ella el hombre esté en contacto con lo sagrado y lo muestre como parte de su propia realidad, como la esencia última de esa su realidad y de la realidad del mundo. En esta capacidad se encuentra el carácter mágico de *Anagnórisis*, mágico en el más alto y auténtico sentido de la palabra, en el sentido no de aquello que nace del engaño y el olvido, sino de lo que nace de su propio poder de revelación, del juicio y la memoria de los orígenes, y se constituye como misterio sin tener que convertirse por esto en secreto, sino permaneciendo abierto.

Es la memoria precisamente, el recuerdo del esplendor perdido y de sus rastros que en algunos raros momentos dejan ver su luz en medio de la desolación y la grisura del purgatorio que nos muestra la vida detenida, estancada en su propia imposibilidad de ser "de veras vida", unida al poder del canto que se reconoce aún en medio de esa imposibilidad, la que guiará al poeta hacia la salida y el encuentro consigo mismo y con el mundo. En este movimiento Segovia vuelve a mostrarnos lo humano como el único absoluto, como lo que sólo se necesita a sí mismo para reconocerse en su carácter sagrado y en el carácter sagrado del mundo en tanto que son sus propias posibilidades, sus facultades como hombre, las que lo guían al reconocimiento, sin necesidad de que los dioses bendigan y consagren el mundo desde afuera porque la auténtica religiosidad se encuentra dentro del mundo y la posibilidad de reconocerla dentro del hombre, de tal modo que la fe es un acto interior que se realiza al verse hacia el exterior.

Perdido en sí mismo, "hablando solo" con esa "lengua sin destino" que "engendra monstruos", el poeta sabe que en ese vacío infecundo en el que sólo encuentra su propio reflejo, no la transparencia, sino su propia imagen,

el aire seca mi palabra
ya no siembro en tu vientre mi palabra;

pero si Eurídice, la madre que debe convertirse en la amada, ha desaparecido, su recuerdo, la nostalgia de su presencia permanece y aunque

mi poder sin empleo es doloroso
célibe sexo erecto en noches sin pareja
llevo con repugnancia este lenguaje
que dejaste en mis brazos mutilados,

el poeta puede decirle a la presencia ausente:

allí estarás hablándole a la demencia
y no podrás hablar sino con mis palabras

porque

aquel mosto bebido en una blancura
.....
circula en mi mientras avanzo por lo liso

y hace a pesar de todo posible la poesía, reaparece incluso en

mi insensato inventario de tu ausencia.

Esa presencia en la ausencia es posible sólo porque aún en medio del dolor y la desolación el poeta ha conservado la fe, la ausencia no ha hecho desaparecer el recuerdo ni ha llevado a renunciar a la fidelidad a él:

deshecho por tu mano admito tu inocencia.

Esta actitud, esta fe irreductible es también la que en este momento del poema justifica y explica los libros anteriores de Tomás Segovia poniéndolos en su verdadero lugar. Al abrirse en sí mismo, al entregarnos la totalidad de su pasión, el poeta abre también y nos entrega la totalidad de su poesía. En esta dirección, como ya señalamos pero es conveniente repetir ahora en relación con el momento preciso en que el poema nos entrega esa revelación, *Anagnórisis* actúa sobre la obra anterior del poeta del mismo modo que, por ejemplo, *Las elegías de Duino*, como él mismo lo sabía en su desesperada y paciente espera del momento en que podría llegar a sacar y mostrar esa obra que llevaba ya adentro, actúan sobre toda la demás poesía de Rilke y no sólo hacia atrás sino también hacia adelante. La obra maestra pone al artista en su sitio. *Anagnórisis* nos muestra donde está Tomás Segovia y donde estaba aún cuando todavía no lograba expresar por completo su respuesta, cuando todavía no la hacía suya, como ocurrirá al final del poema, sino tan sólo quizás la intuía y defendía en su interior y en su obra, y como ocurre en este preciso momento, nos muestra donde está la fuerza de la que los poemas anteriores de Segovia obtenían su pureza y su poder para sostener su canto del mundo, aún cuando éste apareciera aparentemente sin apoyos, en vez de

volverse hacia la celebración de la propia palabra, la desolación o el carácter inmediato de lo social. Al explicarnos y fundarnos en su edificación del mundo, explicando al poeta, la obra se explica también a sí misma, nos da su propia seguridad, sin la cual no hubiera dejado de existir pero sería más frágil y, sobre todo, menos clara.

Sin embargo, en el viaje de *Anagnórisis* el momento de la unión no ha llegado todavía. El poeta que conoce el poder y la fuerza de la madre-mujer, el poder y la fuerza que es también el del mundo, de la tierra, que conoce porque conserva la memoria de los orígenes, de la inocencia de la infancia, infancia nuevamente de la persona y del mundo, de su capacidad para fecundar y para destruir, y fecundar a partir de la destrucción si vuelve a abrirse en vez de permanecer cerrada, del mismo modo que el mundo puede apartarnos de su seno cerrándose y dejándonos solos con el puro poder de nuestra inteligencia y nuestra razón frente a él o abrirse, mostrando, como la mujer, su terrible y sobrecogedora fuerza irracional, con toda su inevitable unión entre la creación y la muerte, reconociendo esos peligros está dispuesto al riesgo de la aventura, porque aunque supone en la mujer que es también el mundo que

si destruyes es que eres impensable,

su fidelidad a los orígenes le hace ver que

nada puede mancharte siempre está más lejos
tu abandono da vértigo
tu entraña abierta es insondable
en tu espasmo la especie se desgarrar
tu catástrofe y éxtasis de gozo
empiezan antes de lo humano
y no terminan en lo humano;

pero frente a esas vastas fuerzas insondables está el don y el poder del hombre, don que le ha dado la mujer y el mundo:

mas tú pequeña estás conmigo hecha ternura
ante las vastas fuerzas que trajiste a la vida.

Sólo que, quizás porque el poeta, aún contra su voluntad, también prefiere todavía "ese yo que es otro" y que se cierra en sí mismo, encuentra que

cuando he querido ahogarme en tu pantano
aventurarme tras tu doble puerta
.....
querer ser solo natural en tí
.....
los dos cuerpos desnudos las dos vidas desnudas
de otro sexo que todos
no queriendo saber siquiera de que sexo
cada uno perdido en el del otro
y los dos en un único que el nuestro inaugura,

encontrando al fin gracias al olvido en la pasión

...la inmortal virginidad que te aguardaba
siempre en el momento del delirio,

o sea la unidad perdida que cierra a la mujer y al mundo pero encerrándonos dentro de ella, haciéndonos participar de ella, la aventura termina en el fracaso:

...todo aquello regresó a la niebla
 ahora avanzo por rutas enemigas
 y sin orgullo sé que soy un hombre
 vuelvo a pertenecer a un sexo y a una raza
 en que me reconozco sólo a medias
 y no hay sexo ni raza en que te reconozca
 extraigo de mí mismo sin ninguna alegría
 una triste coraza sin belleza
 lo que busqué en la niebla no era sino tu noche
 sé que ella y no tu lumbre la hubiera disipado,

y al no cumplirse la aventura por "la región salvaje inhabitada",
 al sumergirse en la soledad de hombre, en el "poder sin empleo",
 sólo queda el desorden de la memoria que guarda la nostalgia,

el aire sin lenguaje Mnemósine sin ley.

Aquí es necesario hacer una comparación que puede parecer osada pero aclara la naturaleza, el carácter del poema de Segovia y resulta indispensable. En el poema de Dante, en su viaje paralelo por el infierno y el purgatorio y su acceso al paraíso, la figura de Beatriz es siempre una guía en tanto que imagen ideal. Su carácter es conducente, lleva hacia el encuentro de una trascendencia en la que al fin, de acuerdo con la concepción teológica del poema, se alcanza y obtiene la redención. El mundo se refleja sólo en ese orden trascendente del que depende el sentido de la inmanencia y por tanto la unión con Beatriz en la tierra, en el mundo, nunca es una necesidad del hombre, al que le basta con la presencia inspiradora, conducente de su figura. Entonces se puede decir "amor conduces no ad una morte" porque esa muerte es la vida. Más tarde, con el romanticismo, la muerte será la unión con la vida a través de la disolución en la gran unidad del mundo y de ahí su culto a la irracional y la noche, a las puras fuerzas oscuras que se encuentran más allá de la razón y la solitaria conciencia de sí mismo, de la "triste coraza sin belleza", del que sabe que "soy un hombre", y que es capaz de llevarnos a la unión en el delirio de la sinrazón, en la entrega a la "entraña abierta" que "es insondable" y nos es extraño, así, que el romanticismo tardío se volviera después, a partir de su nostalgia de lo bárbaro y lo oscuro, hacia el catolicismo en busca de un orden, de una estructuración del mundo que abarcara y le diera sentido a esas fuerzas irracionales. Precisamente en este sentido, Hölderlin y en ciertos aspectos Novalis, se apartan del romanticismo final y nos es extraño que Hölderlin sea la presencia más fecundante en el poema de Segovia. En él toda esta evolución cultural, toda esa historia de los sueños y las respuestas del hombre, está presente, aunque de una manera indirecta, oculta a medias dentro de la concepción general del poema e implícita sutilmente sólo en un cierto poder de referencia del lenguaje, que nos muestra así la vasta dimensión y la amplitud también cultural del poema a través de su mismo medio, de la única arma que lo hace el gran poema que es: el lenguaje mismo. Por eso, independientemente de las citas que el poeta pone entre comillas para "pagar" en cierta forma y mostrar sus referencias y deudas culturales: Nerval, Paz, Ungaretti, Juan Ramón Jiménez, Gilberto Owen (Hölderlin no aparece significativamente: no era necesario), el poema nos deja ver en una manera esquisita, por ejemplo, no sin un ligero grado de ironía, la presencia, el recuerdo de Victor Hugo en ese fragmento de la nostalgia cósmica por el que acabamos de pasar. Pero volviendo a Dante y los románticos, es necesario señalar también el profundo significado que tiene para el sentido del poema el hecho de que

esa unión con la mujer que tiene que cumplirse en el mundo y para el mundo para ser entonces también del poeta y la poesía, tampoco pueda realizarse de la manera total que le resulta indispensable al poeta en "la región salvaje inhabitada", sino que, aunque esta unión en ese ámbito que se encuentra antes o más allá del hombre tiene el

secreto arraigo del hogar y de la fragua,

su auténtica posibilidad y su verdadero valor fecundante sólo se encontrará después, sin que esa parte del poema nos deje saber todavía si llegará, porque la continuidad de *Anagnórisis* jamás anticipa su conclusión, sino que la va haciendo posible mientras el poema se construye a sí mismo y extrae de esta característica el poder de estar vivo, de no mostrar una experiencia disecada en tanto que apresada de antemano, sino ir haciendo vivir a través y en el lenguaje que la narra. El poema obtiene y define entonces su carácter clásico del hecho de sólo aceptar la experiencia de la unión en el mundo y con el mundo a la luz de la posibilidad de aprehensión racional, del hecho de que en él no se trata o no se debe tratar de salvarse como hombre o de perderse como hombre en la trascendencia o en el delirio, sino de encontrarse como hombre en la mujer y en el mundo. También por eso, en esa etapa del poema, la experiencia se pierde y aunque el poeta sabe que

...sembrarme en tu vientre es sembrarme yo mismo
 ahora noche y niebla volvieron a la niebla
 te has llevado la clave del laberinto
 ni aún para la memoria hay una ruta recta.

La memoria sin ley, la memoria infecunda que sólo se alimenta a sí misma y al final de su viaje sólo se encuentra a sí misma, y junto con ella, como producto de ella, el canto que sólo se expresa a sí mismo y a su propia nostalgia de ser algo más a través del algo más que recuerda como perdido, forma la última interpolación desde el purgatorio y señala el último grado de la miseria del poeta, el extremo final del purgatorio, cuando el recuerdo de la vida casi se ha perdido y la esperanza de la salvación no llega.

Entonces, la misma memoria no es más que un

puñado de luciérnagas dispersas

y aunque el poeta, a través de su mismo don de poeta, de su misma capacidad de canto que le otorga la memoria, la invoque, le pida que, ya que se le muestra, acabe

...de decir el nombre

 ...el alma amenazada y terca
 no levanta los ojos,
 sigue pegada palmo a palmo al rastro,
 como un olfato,

y la presencia de la memoria es sólo como el agua que en "El arroyo" (título de un poema que forma parte de "Mnemósine sin ley") le permite al poeta encontrar bajo su transparencia el rostro del otro yo ahora ahogado, que fue suyo: dejándole ver las



tres ramas que eran mi niñez;
aquel trémulo estanque: toda mi pureza;
el olor del ligustro florecido
que era el consuelo todo de la vida.

Pero aunque ese otro parece esperarlo y el mundo y la belleza todavía se dejan entrever de pronto en mágicos instantes de inmediato perdidos y sólo recordamos para formar el "Buen collar, de todos modos... para apresar el cuello del alma flotante", el poeta sabe que su corazón está

...inválido,
encallado en la arena de los días

e incluso sólo puede decirle al Amor, en nombre de una última dignidad y una última pureza, que si lo encuentra, si lo toca en esas condiciones como

Sólo tu rayo, en un final
deslumbramiento, transfiguraría
toda esta escoria en ascuas venturosas.
No tengas pues piedad,
no me niegues la ira de tus ojos,
si me vieras, Amor, fulminame.

Al alma solo le queda, como lo expresa perfectamente Segovia en el poema titulado "Recitativo y aria" que significativamente se inicia en prosa y se termina en verso, mostrando en su propia acción el poder del canto aunque en un terreno degradado por la misma miseria del poeta, ejercitar ese poder, "también aquí —¡aquí!—", para

"distraer tus queridas facultades, abandonando un rato tus aullidos que bien que imaginaste eternos, y entregarte al recuento inútil de mutilaciones, tajos y dentelladas, hurgándote las llagas feas de la memoria; que también aquí —¡aquí!— ibas a engañar al tiempo, soñándole pasados al pasado, entregándote a las más blandas y embrutecedoras mecánicas (tu vicio tan secreto), o simplemente aliterando de memoria:

En un infierno de orfandad Orfeo infiel
inmerso en su marisma y más mísero que el mismo Marsias
apela al limpio Apolo apenas en un soplo
¿irá a decir Eurídice la certidumbre?
será de sal si sale al sol ilesa
y el áureo hilo de un aria delirante hilará la lira
la-la-ra-la-li-ra..."

Así, el poema no sólo expresa y comunica con una desgarrada sinceridad la miseria del poeta, la desintegración progresiva incluso de su solitaria condición de hombre por su propia aceptación de la soledad y el olvido de sus orígenes, sino que también ejerce una ejemplar función doble mostrando en su misma acción cómo el sólo lamento, la aceptación de la negación como ejercicio poético, no son el terreno de la poesía, cómo en él se diluye su propia forma, cómo el poder de nombrar de la palabra y su misma musicalidad, los elementos que hacen posible la poesía, degeneran por ese camino y se convierten en un mero sonido, un rítmico rumor informe. Y en esas condiciones hasta la misma memoria, la memoria sin ley, pierde su carácter, se transforma en "una vieja medrosa, en estos lugares raídos como viejas alfombras por tu insistencia obtusa". En su desesperación el poeta ya sólo puede amenazarla con "darle la espalda", con olvidarla y "entrar sin ti en la noche, hundirme solo en la profundidad de la amante inmensa,

la gran amante indiferente y ávida, y estéril como tú", o invocarla una vez más en su lamento:

Memoria, memoria insepulta,
oh mal mío, la noche se prolonga,

asegurándole su fidelidad:

Iremos hasta el fin, memoria degollada, y
¿qué podrá de este horror salvar la muerte?

Pero si el ámbito del purgatorio es el de la pena de la vida infecunda, lejos de la posibilidad de actuar, lejos de la perdición y la salvación, en él, en medio de la pena y la desesperación, la memoria, el conocimiento, es también la espera, y el purgatorio tiene que mostrar su carácter conducente. En el poema de Segovia este carácter se cumple por medio de un último acto de interporpección, una última búsqueda de sí mismo guiada por el "puñado de luciérnagas dispersas". El poema muestra abiertamente su carácter autobiográfico, su índole confesional siempre trascendida pero no por esto menos útil para su estructura interna y para su propia verosimilitud en una referencia al aniversario de la guerra civil española incluida en las interpolaciones que señala la única aparición directa de la historia en el poema, pero que no es vista como tal, sino que sirve para conducirnos a la condición del poeta de desterrado también de la patria original y llevarlo de nuevo al recuerdo de la madre, y en la referencia a un viaje, un movimiento físico hacia "el Sur" en el que parece encontrarse una esperanza fresca, un nuevo punto hacia el cual dirigirse.

Antes de esta segunda referencia, el monólogo-diálogo se ha reiniciado con una nueva invocación a Mnemósine a la que el poeta le pide que siga a su lado porque

al menos en tus pechos extinguidos
aún probaré la seca costra insípida
de aquel tonificante chorro de tus memorias;

pero además, ahora de pronto le anuncia en una referencia única a la casualidad, a la forma que el destino toma dentro de toda biografía, que

saldremos juntos al presente mundo
.....
en cuyo umbral me han puesto y han cerrado la puerta

En ese nuevo ámbito, el poeta confiesa que

un día no sé cuándo mutó de raza el tiempo

y ahora sabe que

tendré que asesinar el hoy y abrirle el vientre

para que

el sol sea otra vez un fundamento en llamas
y el mediodía en su blanco misterio
.....
haga otra vez crujir las vértebras
de un Sur Maravilloso.

La siguiente interpolación, "Tres letras meridianas", anuncia la decisión de permanecer en ese nuevo deslumbramiento:



Tendré que volver al Sur
por si quisiera entregar
pero asible y en carne y sangre
mi libertad.

Iré al Sur
a mediodía
a que su alma luche con la mía,

porque dentro de esa nueva condición hay que “confiarse”

a la salvaje exactitud de los llamados.

Pero el poeta sabe también que para entregar la libertad hay que tenerla. El monólogo-diálogo nos dice que

en silencio ha estallado la memoria
como una nebulosa remotísima
sus más graves heridas se dispersan
con lentitud terrible

y esa lentitud es la de la evocación del propio pasado, el último viaje hacia atrás y hacia uno mismo para recuperarse y abrirse a un nuevo presente, un viaje en el que cada instante volverá con un deslumbrante y melancólico poder de reconocimiento, de darse a conocer y mostrar al fin su sentido, yendo hacia atrás y hacia adelante, mientras el poeta se deja guiar por su memoria, por Mnemósine que nos muestra su poder para salvarnos y llevarnos hacia nosotros y el mundo cuando le damos “ley”, cuando la buscamos y utilizamos y la obligamos a servirnos desde el mundo, cuando le devolvemos su capacidad de mostrar y representar un orden que es el de la vida misma, y así, al dejarse guiar por la memoria el poeta, mientras prueba a través de su lenguaje que es dueño de ella y cada acontecimiento, consigue que cada una de las epifanías que muestran con su propia evidencia la posibilidad de reconciliación despierten, revivan y nos muestran su verdadero sentido, el carácter del mundo, la bondad de éste para recogerlas y su capacidad para consagrarlas, aunque la evocación también esté marcada por la melancolía del tiempo perdido, del pasado irrecuperable al que, sin embargo, siempre puede dar un nuevo valor el presente desde el que se le evoca, un presente librado de

la cabeza de sierpe del antiguo castigo
que yo mismo
por fin lo comprendía
desperté de su sueño amenazante.

Pero si la nueva fe, el nuevo amor, conduce a esa necesidad de encontrarse a uno mismo para darse, este viaje sólo es posible por la fe, por la fidelidad que se ha mantenido aún en medio de la desesperación, es el pago de la memoria que ha aumentado nuestro dolor al mantener vivo el recuerdo del “claro palacio”, del origen sagrado, ya que sólo, como el poeta dice, porque

...yo sabía que en alguna ribera
aún latía el grave ardor que en otro tiempo
fue en mis brazos el centro de la noche y el día

puede

la mirada desnuda
de aquél que en la inclemencia se hizo fuerte

.....
por si topase algún día en alguna isla hundida
sin tambor y sin danza
y en ella nuevamente anclase
una fidelidad naciente y taciturna

llegar al fin de ese viaje en el que por último:

aventuro los pies sobre este vaho
y no es él lo que piso sino el suelo
de nuevo estoy en tierra
la travesía vuelve siempre a Itaca
todo es Itaca todo es presente
detrás de la memoria
no era eterna la noche de los tiempos
detrás de la memoria había este instante
la muerte es el viaje
“la noche anuncia el día”
la cascada del tiempo se despeña
todas sus aguas caen de día en día
y siempre entramos en el mismo día
la vida nunca está a mi espalda
.....
el pasado tendrá mi rostro siempre
no envejece sin mi envejecemos juntos
conmigo morirá conmigo vive.

El viaje ha llegado a su fin. Como en el poema, como en la vida, en él ya todo es presente, no es el movimiento sin sentido, sino la quietud y el recogimiento interior que están abiertos y son movimiento, establecen contacto con lo sagrado al tiempo que lo hacen encarnar en ellos. La libre y torrencial evocación del pasado del monólogo-diálogo, a través del cual éste se inscribe finalmente en un orden y se hace destino, caso ejemplar en su particularidad, después de alcanzar en esa larga e intensa evocación última de los momentos que nos hicieron a nosotros mismos lo que somos una máxima altura poética en la que todo encarna de pronto y entre sus sombras ahora deslumbrantes se abre paso el conocimiento, el “reconocimiento” del lugar hacia el que nos llevaba y de cómo se cerraba el paso a él, concluye con una pregunta que nace de ese mismo “reconocimiento”:

¿a dónde nos conduce el día insobornable?

y a partir de ella las interpolaciones y el monólogo-diálogo se unen en el poema para dar la respuesta, para rematar la tarea en la que el poeta, unido a la poesía, dueño del presente y del mundo, confirma el poder de su lenguaje, del lenguaje auténtico de la poesía que es el del mundo, para mostrar lo sagrado desde su reconocimiento.

Así, la parte final de *Anagnórisis*, confirmando y mostrando la plenitud que anuncia el monólogo-diálogo, es a su vez un diálogo abierto con lo otro, con la mujer que es el amor y con el amor que es la mujer, con el lenguaje que en esas condiciones es el vínculo con el mundo, y con el propio lugar del poeta en su relación con los dos y con el amor y con la mujer en la que nos unimos a la otredad, porque si

los amantes se miran en los ojos
un punto antes de que el amor los vea
y así lo recomienzan siempre
.....
...guardar el amor en su tarea.

Así, el amor sólo existe al encarnar, el mundo y el cuerpo, la mujer y el hombre son los que dan realidad a la idea, pero su deber también es preservarla. En ese estado de reconocimiento puede decirse de la mujer como del mundo que

Sólo te has hecho muro para abrimme la puerta,
no has cerrado lo abierto eres su entrada

mostrando el carácter conducente de uno y otro, de la realidad, que es ella, y de los orígenes que representa. Pero también el amante sabe que

Hay veces en que el amor se calla cuando hablamos

y si para hacerlo y preservarlo hay que guardarlo en su silencio recogido, perderse en su batalla, entregarse a él para al abrir los ojos poder decirle "soy yo", el poeta reconoce que su tarea es

...romper el silencio
como si al fin rompiera una virginidad altiva
que tanto, tanto tiempo me tuvo fascinado,

para llegar hasta

la servidumbre del lenguaje

que como el amor abre también, rompe el mundo y lo hace suyo haciéndose de él. El amor del amante y el lenguaje del poeta son entonces ese rayo del que Tomás Segovia habla en uno de los poemas finales del libro titulado "Negrura", afirmando ante esa negrura su carácter, su naturaleza:

Del instantáneo rayo sabré hacer una fuente
y beberé mezcladas la luz y la tiniebla,
pero será de luz la fuente.

Y de ahí nace el largo y deslumbrante poema que es *Anagnórisis*, en el que el poeta —como nos dice en "La estación desnuda",

Para orear su herrumbre
de malsanos desvanes
como amuleto mutilado saco
al aire frío,
al aire redimido el alma—

incluye la esplendorosa lista de poemas en que se nos hace sentir y comunica desde una altura luminosa y diurna, hecha toda ella de transparencia, de vida abierta y comunicada, los vaivenes, las exaltaciones de ese continuo vivir en el presente, hasta que se cierra con un grupo de poemas alternados en que se nos muestra la relación entre poesía, poeta y mundo, y entre persona, vida y mundo. Si el papel de la persona es "recorrer la festiva paciencia que me irá haciendo familiar el mundo", el del poeta unido a la persona es el eterno viaje entre "Palabra y Casticismo", del que siempre, como se regresa a los orígenes,

Volverá revestido,
la boca impura de otras lenguas,
con luces en los ojos alegremente infieles

trayendo el nombre, la palabra, que funda lo fundado,
la que guardó su casa
y que no olvidó el nombre que enterraron

porque

nada ya nunca podrá ser partir
y el vaivén de los dos
será el tejido.

Así, como se nos muestra en "Materialismo", todo ocurre en el mundo, en la materia en la que transcurre el espíritu, y el papel del poeta que se une a la tradición por la palabra y la traiciona enriqueciéndola es el de "Melchor", el rey mago que se dirige a rendir homenaje y a quien se dedica uno de los últimos poemas del libro: no el redentor, sino el que conduce la llama y la mantiene viva.

Al cerrarse el doble movimiento que impulsa al poema en el reconocimiento de la vida que es poesía en el encuentro de lo sagrado en el amor y la presencia de lo otro, y de la poesía que es vida y libertad y mantiene celebrando al amor y al mundo el contacto con lo sagrado quien a su vez la alimenta y sostiene haciéndola siempre castiza, asentada en los orígenes, se llega al fin de un viaje que concluye en una restitución. El monólogo-diálogo del poeta consigo mismo y con sus fantasmas se hace canto a la vida y la posibilidad de ese canto se encuentra en la vuelta al principio, al fundamento de toda verdad hallada. El "Interludio lírico" y las "Señales y pronunciamientos" que cierran el poema abriéndolo al futuro de un presente perpetuo se comunican, tienden un puente con el primer grupo de interpolaciones, con el "Cancionero del claro palacio", y el poema termina donde empieza, en el mundo esencial "bajo una luz autoritaria" en el que "el día entero era la sucesión amada" de las "oscuras artes persuasivas" en las que el poeta encontraba la realidad y era uno con ella. Pero entonces el estado en el que se vivía ese mundo era la "ignorancia", la inocencia original. En cambio, cuando el poeta reencuentra al final del poema la perdida realidad del mundo tal como la experimentaba en el "claro palacio" de su infancia, antes de la orfandad que lo despojó del vínculo que lo unía a la realidad acogiéndolo y confortándolo, y lo lanzó al mundo a vivir de la memoria de "aquella ignorancia", esta nueva unión es un producto del reconocimiento, su nueva inocencia, su disponibilidad y su unión ante el mundo son una inocencia, una disponibilidad y una unión recobradas, recuperadas, que participan del conocimiento y lo hacen hombre, le dan la "lucidez de las llegadas" para las que sabía bien que "habría de verme implicado con la noche y sus tendencias parricidas, cuando quise llegar cada vez más abajo, culpando de mi olvido a la profundidad, aupándome a mirar por encima del hombro del amor desnudo si no era él quien me escondía, detrás, interponiéndose", como ahora sabe también que esa inocencia original no puede destruirse, que es posible olvidarla y traicionarla, pero no tocarla y por eso "es mi inocencia de hombre el niño", más grave y más profunda en tanto que adquirida, igual que el amor, del que se nos dice en "Edad", uno de los poemas de "Señales y pronunciamientos", que su "mano es ahora grave" porque

se ha espesado la carne
de una savia de tiempo.

Pero esa inocencia que en el hombre es la del niño que fue y en el niño la del hombre que se puede ser y que él ha sabido recuperar es un reflejo de la inocencia del mundo, es el pro-

ducto de su verdadero carácter, el carácter que el hombre puede perder si deja de ser hombre que se cumple haciéndose dueño y fundador de su propia niñez, de su origen, pero el niño jamás, porque en la infancia se es uno con el mundo. Y esa inocencia radical, indestructible, es la que determina el carácter sagrado del mundo, el carácter que el hombre tiene que reconocer, sentir y palpar como una realidad de cada día, en la realidad de cada día, para encontrarse y ser él mismo y también para hacer humano al niño que fue. Este es el sentido final que nos entrega *Anagnórisis*. Poema centrado en la aventura del hombre en la vida, poema del amor en que el amor se pierde para el hombre sin perderse a sí mismo y se salva en el hombre porque como la inocencia siempre ha existido, poema de la otredad del mundo, de la oscuridad que es nuestra y que sirve a la luz porque le permite reflejarse, de la mujer que lleva a la luz y que es oscuridad y que desde su oscuridad nos salva al permitirnos iluminarla, poema de la memoria que nunca es olvido y que hiere y conforta, que sirve al hombre y a la poesía, pero que no le permite salvarse en ella perdiéndose a sí misma, poema de la soledad y la miseria, de la posesión de la transparencia, de su pérdida, su nostalgia y su hallazgo final, poema en el que la autobiografía afirma su circunstancia particular, mostrando en todo momento la realidad personal en que se inscribe y sobre cuyos datos se levanta para evocarla, corregirla y vivirla en su verdad de cada instante como si éste estuviera desplegándose ante nosotros y en el que al mismo tiempo se hace nuestra y nos ilumina a todos a partir del carácter común de su viaje, poema de celebración y de crítica, de la experiencia personal y de la experiencia de la tradición y la cultura, y finalmente y quizás sobre todo, uniendo todos sus elementos en uno solo, poema de la participación, *Anagnórisis* no sólo se hace posible a sí mismo mediante la efectividad de su estructura exterior y su convicción interior comunicadas por la riqueza, la gravedad, el poder de un lenguaje que todo lo encierra y todo lo determina al tiempo que es encerrado y determinado por el mundo que el poeta reconoce como suyo y nos muestra con absoluta maestría y verdad, no sólo se muestra y constituye como un gran poema, como una gran obra de arte, sino que nos devuelve un mundo, el mundo nuestro, de siempre y de todos los días, del que nos muestra, nos hace ver y sentir, su naturaleza sagrada.

Las consecuencias de un poema de este tipo están referidas tanto a nuestra realidad como a la realidad de la cultura, tanto a la poesía y el lenguaje como al poeta, tanto a nuestro mundo como a nuestra comprensión y percepción de él. Por eso *Anagnórisis* es un poema que, en el más puro y amplio sentido de las palabras, funda y conduce. En él, Tomás Segovia muestra el poeta que es y al hacer carne y lenguaje, lenguaje encarnado, poesía, su propia vocación de poeta encuentra no el mundo del lenguaje, sino el lenguaje del mundo. A nosotros nos toca escucharlo con él.





Entrábamos al comedor. Allí estaba mi abuela, luciendo una blancura troquelada en nieve, con su sonrisa de estuco y su aterciopelada indiferencia.

En sendos platos, junto a los cafés con leche, estaban los bizcochos que ella había elegido esa mañana para cada quien, como era su costumbre septuagenaria. Durante los seis años en que vivimos en casa de los abuelos, ésa era una de las cosas que más le disgustaba a mi padre. Eso, y que mi madre ayudara en el aseo de los cuartos de los huéspedes, no tanto porque tuviera que barrer o sacudir, como por el hecho de vaciar las bacinillas. Los brioches y los biscuits eran dignos de todo elogio, pero uno podía amanecer (o atardecer en el caso de la merienda), sin ánimos de comerlos, y sí en cambio con deseos de embeberse en el remojo de un alamar. Estos avatares de la gula, le tenían a mi abuela sin sospecha. Y bien podía mi madre seguir vaciando las defecaciones glerosas de la suegra del Secretario de Marina: para Altagracia, todo el quehacer era sagrado. Entre el arte de tejer un medallón con festones a la manera de las hermanas ursulinas, y la ciencia para curar las llagas varicosas de Rico el jardinero, no existía ninguna diferencia y sí el hilo conductor de su paciencia cristiana, donde el abuelo Francisco enhebraba sus diarias maldiciones. Menos propenso a estos desbordamientos, o acaso con menos derecho, mi padre sumergía su brioche en el desnatado café con leche, y se permeaba de convulsiones abstractas: a pesar del embate interior de las mareas biliosas, su ceño no se fruncía un milímetro.

Como es natural, esta actitud no podía ser eterna: no hay mal que dure cien años, decía mi abuelo Francisco cuando extendía sobre el césped del paño cuatro cartas gemelas, por ejemplo cuatro caballos que al pasitrote se encargarían de amadrinar su suerte. Ni cuerpo que los aguante, machihembraba mi tío Esteban, vislumbrando el bustrófedon del pocaresco festín, y por lo tanto acariciando sus fichas en señal de hasta más ver... Vivía en casa de mis abuelos su hijo menor y único varón, de nombre Felipe, y en quien mi abuelo prevía la subsistencia, de su talento político, mal tronchado según él no tanto por el accidente que lo inutilizó entre lluvia de doblones, sino por el hecho de que sus más cercanos antecesores en el árbol genealógico, sus padres, estaban trepados en ramas que se salían de los márgenes de la ley. Márgenes establecidos, en este caso, por los meridianos 86 y 117 de longitud Oeste de Greenwich, que limitaban al territorio nacional. Por ser hijo de españoles, decía el abuelo, no fui presidente de la República. Y sus amigos, sus nietos, sus yernos lo creíamos. A pesar de su estío vulnerable, de su pierna elefantiásica, el abuelo tenía siempre el aspecto de una estatua ecuestre a punto de descongelarse.

—De qué me sirve —decía—, que mis padres estuvieran tan orgullosos de haber llegado a América sin un centavo partido por la mitad y hacerse aquí de una buena posición. Más les valía haberse quedado entre sus arboledas de alcornoques y maquis, o más me hubiera valido a mí, hubiera yo nacido tal vez en Arenys de Mar, y a estas horas sería un pescador feliz o el gobernante de Barcelona, pero no desde luego bajo las órdenes de ese puerco de Franco...

—¿Ya lo ve, senador? —decía mi tío Esteban: el título de senador sobrenadó a la gloria de mi abuelo y sólo escapó al epitafio—. Lo hubieran fusilado en la Guerra de España, y no estaría usted aquí jugando pócar en esta bonita tarde.

—Cuando el licenciado Portes Gil era presidente —continuaba mi abuelo, fiel a la ceniza de su habano— me dijo: señor Gobernador, si no fuera usted hijo de españoles, yo lo nombraría mi sucesor. Pero la Constitución, usted sabe...

—Abren ases —decía el exgeneral que tenía un ojo de vidrio.

—Y aquí estoy. Paso. Claro que Felipillo, eso es otra cosa.

Y veía hacia la pared. Allí, bajo la fotografía de los Dieciséis que Vencieron a Trescientos, empañado recuerdo de una ilustre refriega parlamentaria donde las palabras mostraron ser más valiosas que los grinales, estaba el tío Felipe, en traje de primera comunión. ¿Qué vas a ser cuando seas grande? le preguntó a Felipe su madrina en esa ocasión eucarística. Doctor, contesto. Presidente, corrió el abuelo.

—¿Cómo dice usted, senador? —preguntó el tío Esteban.

—Que paso. No tengo ases.

Pero sí, tenía un as en la mano, y lo puso sobre la mesa. Era el tío Felipe. As de diamante, facetado y pulimentado por el áspero consentimiento de Altagracia, hasta hacerle brillar de indecisiones. Una tarde, una de las muy de tarde en tarde en que merendaba con la familia, el tío Felipe descubría la ciencia económica. Las otras veces, según Altagracia daba a entender, se desvelaba estudiando con los amigos. De aquí que tácitamente se le había concedido el privilegio de ser el único habitante de la casa que tenía derecho a estirar la mano hasta la charola del pan, bañada por un haz de luz que descendía de la lámpara como un rayo de sol especialmente enviado por el Señor. El abuelo era y no era la otra excepción, ya que siempre, so pretexto de su pierna y de los dieciséis escalones que había que subir para llegar al comedor, hacía las tres comidas en lo que era a la vez su recámara, su recibidor y su despacho. Y como no le gustaba otro pan que las puchas, cuya nieve derretía en el caracas que encargaba especialmente a Soconusco, con él no había problema de reparticiones.

—La economía —instauraba mi tío Felipe (a quien desde ahora llamaré así, "mi tío", y no "el tío", a fin de no colgarle

sardinetas de sobra), mientras retiraba de la charola la mantecada que había prendido alfileres en los ojos de mi padre— es una ciencia fascinante —continuaba, y bajando el tono al mismo tiempo que bajaba el papel estriado de la mantecada, como quien pela un plátano, agregaba—: demasiado grasosa.

—¿Grasosa? —se atrevía a preguntar mi padre. Y Estefanía y yo intercambiábamos un reojo de inteligencia.

Por supuesto, mi tío no hablaba de la ciencia económica que atañía a su peculio, y en la cual era ya un experto. El dinero que pagaban el doctor nicaragüense graduado en Lyon, el comerciante en sedas que venía de Kyoto, el miembro de la policía montada del Canadá que veraneaba en México, un vendedor de vinos y una corista, entre otros, por vivir en la todavía elegante Colonia Roma, y disfrutar de un jardín con kiosco emparrado, muebles franceses y una o más comidas al día, era administrado por Altagracia. De allí salían los habanos de mi abuelo, los delantales de Flavia y los gemelos de oro de mi tío Felipe. Como es de suponerse, mi padre también contribuía al presupuesto de la casa: Altagracia le había fijado una cantidad en cuyo centro de gravedad se contrarrestaban todas las fuerzas con una vertical dirigida al corazón. No era tan alta que mi padre pudiera hacer valer sus derechos disyuntivos frente a la charola del pan, ni tan baja que no pudiera aspirar a rebelarse el día menos pensado. Pero indudablemente ése no era el día oportuno.

—¿Sabían ustedes? —preguntaba mi tío Felipe a la vez que desechaba la mantecada mordida— En el Valle del Yangtzé se cultiva una fibra muy importante que se llama ramio...

—¿De veras? —decía mi padre, y enrollaba su servilleta para meterla en el aro de plata.

Altagracia manifestaba su asombro de manera indirecta:

—Andale, Felipe, prueba otra mantecada, una que esté menos grasosa.

—El café está helado —decía mi tío Felipe.

Mi padre se levantaba.

—Provecho. Compermiso, señora.

Altagracia tocaba el timbre que pendía de la lámpara, y, como siempre que lo hacía, demostraba la poca confianza que le inspiraba el artificio, porque gritaba al mismo tiempo:

—¡Flavia, Flavia!

La pera del timbre penduleaba el tiempo suficiente para que mi padre se retirara del comedor y llegara Flavia.

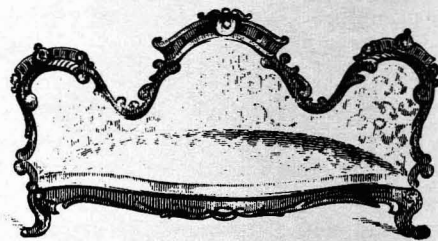
—Caliente el café del señor Felipe.

—Y cuélelo —decía mi tío.

Esto era apenas el principio de una avenida. A partir de entonces, y durante las pocas comidas que mi tío honraba con su presencia, se encargaría de hacer caer a los comensales en

una red de meridianos y paralelos que comprendían desde las taigas canadienses hasta los mares epicontinentales. Descubiertas por él las maravillas de la geografía económica, las develaba entre cucharada y cucharada de sopa juliana. “Ya tenemos para rato”, comentaba mi padre para así, y tenía la razón: un río verbal se iniciaba con los primeros vientos de febrero, y arrastraba consigo lo mismo camisas de Lancashire que bisteces un punto menos que crudos; yacimientos petrolíferos que espagueti en mala hora cortado a trochemoche por Flavia, porque mi tío Felipe, además de gustarle la geografía económica, prefería los bisteces bien dorados, y los espaguetis cuan largos eran para darse el gusto de enmadejarlos con desenfado napolitano. Hacia los reflejos de octubre, su entusiasmo se remansaba en alvéolos profundos, y se anchuraba hacia otras planicies. Corriente arriba, y siguiendo las volutas de la oferta y la demanda, navegaban los duopolios y los oligopolios, semicabrones de la teoría económica que no congeniaban con mi tío.

—Te tocan a ti las gotas de la felicidad —le decía Altagracia a mi tío Felipe en la fiesta de San Silvestre, y servía las últimas treces gotas de la última botella de sidra en la copa donde se trasparentaba ya la flama azul de los mecheros de Bunsen.



Et unam sanctam catholicam et
apostolicam Ecclesiam.

El calor atrae el silencio. Enrique y yo salimos de la facultad y caminamos. Me alegré que no hablara porque yo no sentía la necesidad de platicar. Las gentes caminaban amodorradas y yo adivinaba un secreto deseo de acostarse en el suelo e imaginar que estaban en la arena. Una ola pequeña les mojaba los pies. Mediodía en la playa: el cuerpo expuesto al sol, dorándose, y el sudor resbalando, pegándose a la arena fresca.

Sucedió al fin una tarde como esta, hace un año, en un verano parecido: tiempo imprevisible, días largos, repetición de todas las cosas. Sin embargo, me parece que fue hace mucho tiempo, en una edad olvidada, irreconocible, no transcurrida. Pudo haber sido hoy pero casi estoy seguro que pasó, que está sucediendo mañana.

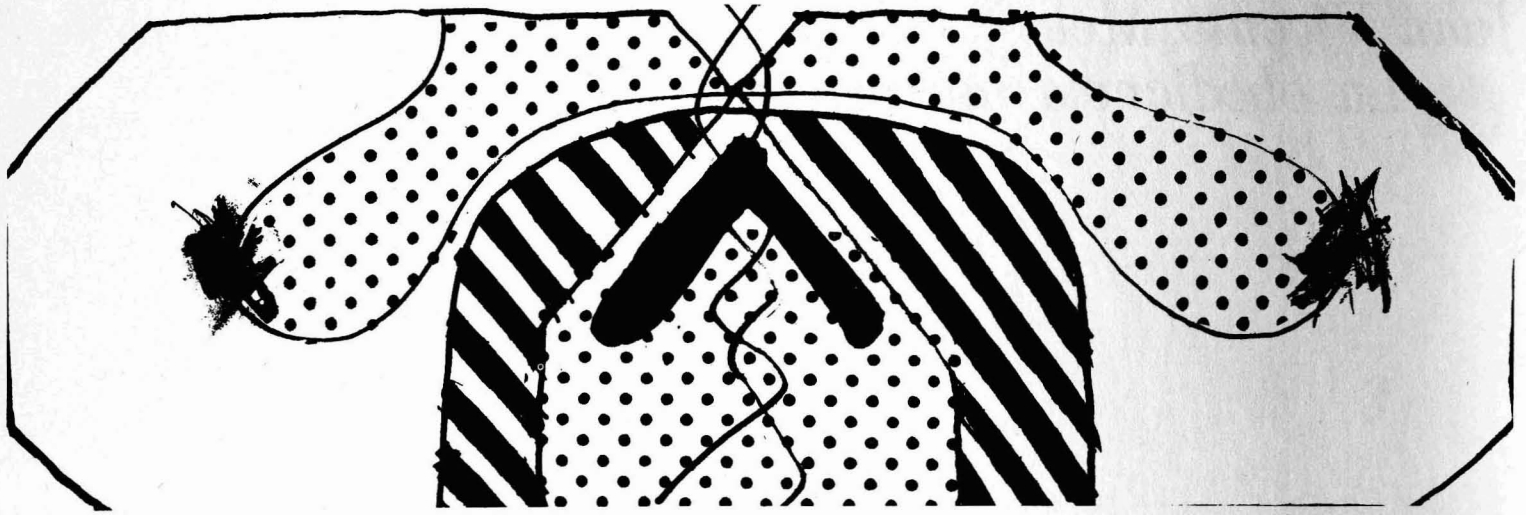
Había vuelto a las clases a pesar de mi decisión (¿cuál? Simplemente no quería ir porque no tenía nada que hacer en ese edificio sucio, en esas aulas oscuras, con esos libros que no me interesaban. Pero estaba Enrique y él me había mirado. Me pregunto: ¿por qué, de pronto, se deshizo de sus vasallos y me otorgó preferencia? Lo cierto es que comencé a mirar a los demás con orgullo, sabiéndome el triunfador, el favorito. Sus ojos estuvieron clavados sobre mis orejas y una cierta incomodidad me obligaba a desperezarme, a seguir con atención las palabras del profesor, haciendo un esfuerzo por no dormirme. Estaba el aire pesado).

* Nos detuvimos a contemplar algunos escaparates, yo con cierto fastidio y él tratando de adivinar algo que pudiera gustarme. Pero, a mí, sólo me gustan las cosas que no sirven para nada. Una vez compré unos tirantes. No uso tirantes. Pero los compré, después de elegir entre diez, de probármelos, de estirarlos, sabiendo que mis pantalones no tienen botones para tirantes. Los sacaba del ropero, entre las camisas y los calcetines, y los miraba, haciéndolos sonar como látigos. Tenían rayas azules y blancas. Odio las bufandas pero compré dos: una roja y otra negra, que extendiendo sobre la cama, entre las almohadas y simulando ahorcarme con ellas. Pasamos frente a un cine y, contra su costumbre, Enrique no me obligó a ver las fotografías de la película ni el anuncio de los próximos estrenos. No dijo, como otras veces, "esta no la perdemos. Dicen que es muy buena".

Esperaba con curiosidad el regalo que me tenía destinado para esa ocasión y me esforzaba por anticiparle mi profundo desagrado (aunque no mi inevitable sorpresa, porque Enrique nunca deja de asombrarme). Ahora será un libro, me decía en el preciso momento en que me mostraba aquella corbata, la horrible cor-

bata que pudo ser la que Graciela arrojó por la ventanilla del coche cuando íbamos a la fiesta de Leonor. Si pensaba en un disco me daba un llavero, o una de las reproducciones que debe tener en su cuarto (Me gustaría estar en ese cuarto, conocerlo, saber cómo ordena sus libros y su ropa), o una cartera, la bufanda que llevaba puesta y que a mí no me servía para nada. Terminaba por recibir los regalos con ostensible indiferencia y una secreta, inmensa alegría —¿Por qué me daba cosas Enrique? ¿hacía lo mismo con Marcos o los vasallos?— Yo guardaba los regalos apresuradamente, ante su desconcierto, casi sin verlos, mientras gozaba sabiendo que él sufría. Luego, sólo en mi cuarto, los acariciaba. Nunca los utilicé porque sabía que me habían sido dados para ser escondidos, para que nadie los viera. Me preguntaba con su voccecita que de pronto se volvió llorosa, lastimera: "¿Te gusta?" y yo sentía un irresistible deseo de decirle que no. Esa tarde lo miraba caminar con su aire de perrito desamparado que pretende hacerse suficiente con su traje elegante, huyendo de los estudiantes que iban a la facultad, de los turcos que insistían en mostrarnos sus mercancías amontonadas en escaparates sin vidrios. Esa tarde se me ocurrieron tres cosas: 1] decirle que ya no quería ser su amigo —no sé por qué exactamente. 2] preguntarle por qué había dejado de ser el rey Enrique y le dolía la cabeza y lloriqueaba a la menor ocasión; 3] asegurarle que ya no quiero que me regale nada. En cierto modo, el regalo no me importaba. Había decidido que no se puede vivir dependiendo de un regalo. Pero no sé por qué tenía que aceptarlo. Todo esto es ridículo, pero también lo son la ciudad, Enrique que repite que le duele la cabeza, yo, las gentes que caminan a nuestro lado. Ya no tenía miedo: aquello iba a llegar y estaba preparado. Pero uno no puede permitirse ciertas cosas. Como sufrir, por ejemplo, porque Enrique no va a regalarme nada, porque todo el tiempo me anuncia que le duele la cabeza, porque ha dejado de ser el rey y se humilla. Como sufrir, por ejemplo. Sufrir por nada: es todo lo que se me ocurre ahora.

Esperamos en silencio el cambio de luz del semáforo y, cuando íbamos a cruzar, me tomó del brazo. Puedo sentir todavía el roce primero y luego el brevísimo apretón. Puedo ver cómo me retiré, bruscamente, ante su espanto, sin poder contener el súbito desagrado que me causó ese contacto. Veo su boca abierta y sus ojos azules a punto de llorar (¿Por qué, Enrique, que ostentabas tu poder frente a los demás? En ese momento quisiera haberle preguntado a Marcos qué había pasado). Siento aún el calor de su mano apretándome el brazo y la quemadura que me produjo. Me oigo decir, con una voz que no era la mía: "No me gusta que me toquen", mientras Enrique se retira, asustado, pero preparando ya el nombre de Beatriz, resistién-



dose a pronunciarlo. Me miró y se dio cuenta que mis ojos no lo reflejaban. Creo que el Enrique de entonces y el de ahora, pensaba en la felicidad y prefería ignorar ciertas cosas con objeto de no mentir. No me reconoció; yo tampoco a él. Por eso es importante saber lo que hacemos o lo que decimos; no hay que llegar, jamás, a reconocerse en los otros.

Tuvimos que detenernos a mitad de la calle porque la larga hilera de automóviles nos impedía ganar la otra esquina. Estoy seguro que tuve la tentación de detener el tiempo (Hoy es ayer, hoy es mañana. Nada es presente) a fin de permanecer ahí, de no seguir caminando al lado de Enrique. Volví a tener el presentimiento que una desgracia irreparable iba a suceder y que, si me negaba, podría evitarse. Traté de encontrar un espacio entre los automóviles. "Cuidado es peligroso", creo que dijo, asustado. Al fondo, la mole de la catedral parecía tambalearse. Grandes nubes blancas cruzaban el cielo y yo sudaba. Pero, como si todas las cosas estuvieran de acuerdo, el mundo se detuvo. La luz descendía sin acabar de caer sobre mi cara, resolviéndose en gotas de sudor que se amontonaban en la frente y ahí se quedaban pegadas. Los automóviles, el interminable detenimiento esperando el cambio de luz del semáforo, una simple sustitución de colores, que permite avanzar y librarse de esa insoportable y condescendiente espera incómoda. El aire: vapor asfixiante que se intensifica con el silencio, con el perfecto equilibrio de todas las cosas. Y nosotros: uno al lado del otro. Entonces comprendí que había sido feliz, que a pesar de todo lo que hiciera o dijera había sido feliz, que a pesar de todo lo que pensara había sido feliz y que ya nunca más lo sería. El zócalo, ese amplio, enorme lugar que tanto me gustaba, era un sitio adverso. La catedral, un enemigo al acecho que, de pronto, podría derrumbarse y aplastarme. Las casas eran ridículas y las gentes feas. Todo se puso en movimiento: torbellinos de polvo levantaban faldas y herían los ojos. Cruzamos la calle. Era como si hubiera transcurrido un año, un ayer, un mañana, algo menos hoy.

Enrique se sentó en un banco mientras una de las campanas de la catedral sonaba desagradablemente. Estaba pálido y abrazaba sus libros. Esperé un momento y, sin saber por qué, también me senté. No hablamos. Alguien dijo, al pasar "Es tarde", y me di cuenta que había oscurecido. Enrique hizo un ligero movimiento. Si se acerca, le pego, le rompo la cabeza como al perro tigre. Tosió. Si me pide perdón, le pego, le rompo la cabeza como al perro tigre. Si me pregunta algo, le pego.

Eso fue todo. Pero no estoy muy seguro. Acaso —y es lo más probable— lo que dijo fue: "Quiero que entres conmigo. Tienes que obedecerme". Y lo seguí. Caminamos por una de las naves. Nuestros pasos resonaban, lentos, acompasados. Oía a incienso

y a flores. No había nadie. Entonces apareció el gran resplandor, se dejó oír, estruendosamente, la música del órgano, Beatriz había nacido.

Enrique se detuvo, se hincó e hizo la señal de la cruz. "¿Crees en Dios?" No, no creo. Pero eso también es mentira. Padre nuestro que estás en los cielos. Sí, creo, creo, necesito creer. Luego, Enrique escondió el rostro entre las manos. Todo esto había sucedido ya antes, en otra ocasión. Estaba pasando mañana. Nada es presente. Enrique me obligó a arrodillarme a su lado y me señaló el altar mayor. Angeles rosados y azules descendían entre guirnaldas de flores, transparentes, sonrientes. El corazón me latía con fuerza y la música resonaba dentro de mi cráneo, bailaba en las orejas, me golpeaba el estómago. Entonces dije:

—Marcos.

Y el nombre era una solicitud de ayuda. Pero el nombre era cierto. El otro sonrió. El resplandor crecía, obligándome a cerrar los ojos.

—Me llamo Enrique. Marcos me ha ordenado que hiciera esto. Pero puedes llamarme por su nombre. Marcos quiere decir lo mismo que Enrique. Somos la misma persona y un solo Dios verdadero. Fue él —Dios padre— quien ordenó y yo —el Hijo— tengo que transmitir su mandato. Tú debes limitarte a obedecer.

Los ángeles se evaporaron en un estallido y se comieron las guirnaldas. Quedó una mancha multicolor que avanzó hasta mis ojos, lenta, seguramente tibia.

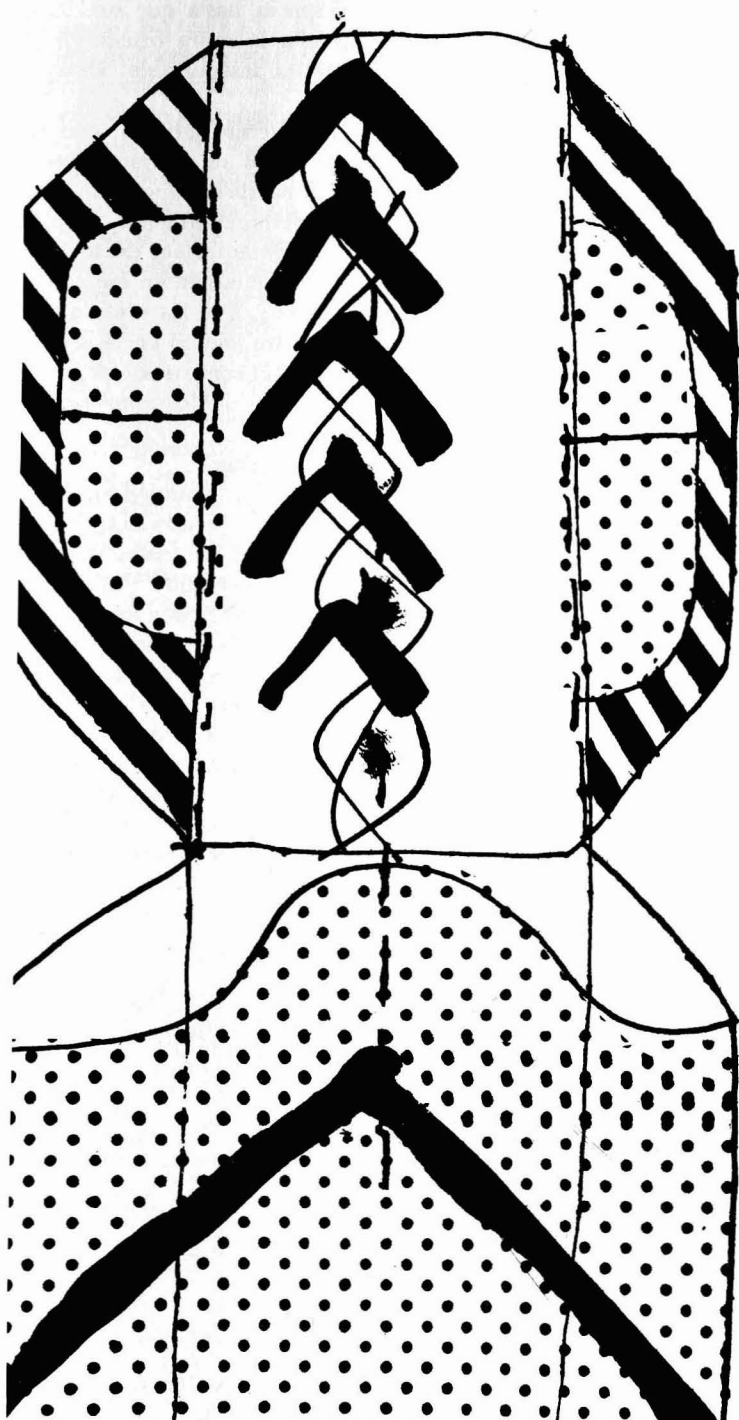
Se levantó y esperó que la mancha llegara a mí y que me inundara. Entonces dijo:

—Conozco a una niña. Se llama Beatriz.

El nombre brilló como un relámpago y se repitió en el coro, en los arcos, en el altar mayor. Sonó como si nunca hubiera sido pronunciado, como si en ese momento Enrique acabara de inventarlo. Tal vez porque su voz era otra: la voz de Marcos, el que dicta el evangelio, no el profeta. No sé. Cuando dijo *Beatriz* no se refería a una persona viva, sino a un recuerdo.

—He dejado a Graciela. He dejado a las otras. Ando sólo entre demasiados amores. Tú no lo sabes, pero hay demasiados amores. Todas las mujeres me pertenecen y soy de todas. He elegido a Beatriz y, por eso, renuncio a las otras. La quiero. Es muy bella. Un día nos casaremos. Eres el primero en saberlo.

El resplandor avanza. Padre nuestro que estás en los cielos y que ya no me acuerdo qué sigue. Ayúdame. Tengo miedo de este lugar que es tu casa. Hoy es el aniversario de la muerte de mi madre: el primero, el segundo, el último. Todos los días



se queda muerta después de sonreír, de llorar porque mi padre tiene una amante, porque quiere que yo sea abogado y luche por una causa que ignoro. Adriana, hermana. El resplandor avanza y los ángeles se desbaratan devorando guirnaldas. Angelus, Angelus. Todo está oscuro y las velas amenazan con incendiar el recinto. Padre nuestro, creo, creo.

Salimos en silencio. Ya frente a mi casa cuando nos despedíamos, Enrique dijo en voz baja:

—Beatriz quiere conocerte. Le ha hablado de ti.

Me abrazó con una fuerza que no hubiera sospechado. Los ojos le brillaban extraordinariamente. Sonrió.

—También tengo otra cosa que decirte. El padre de Marcos necesita alguien que descifre algunos signos. El te recomendó y te han aceptado. Tendrás dinero, podrás comprar cosas, cambiarte de ese horrible lugar y vivir en un departamento, solo, agradable (La hiedra perforará, inexorablemente, la pared). Empiezas la semana próxima. El señor Villaranda te dará toda clase de detalles. No, no me preguntes ahora quién es. Límitate a esperarlo. Sabrás todo a su debido tiempo.

Lo miraba, fascinado, sin poder responder, incapaz de interrumpirlo, de decirle: ¿De qué me estás hablando? No entiendo, no comprendo una sola palabra. ¿Qué significa esto? Nos miramos, un momento —una eternidad—. Enrique tomó mi mano y me entregó un papel.

—Toma. Esto es para ti.

Se fue corriendo. Permanecí inmóvil, con el retrato de Beatriz en las manos, quemándome. Aunque era de noche, tuve la sensación de que estaba amaneciendo.

Me veo abrir la puerta, subir las escaleras, detenerme un momento para tomar aire (como si hiciera un gran esfuerzo). Veo, oigo y siento, toco el silencio, la completa inmovilidad del aire, de la noche que hay afuera. Vuelvo a tener conciencia que, a medida que avanzaba por la escalera, mayor era la claridad que me precedía. Una vez más vuelvo la cabeza y de nuevo confirmo que la noche ha quedado afuera, que el día crece mientras camino. Estoy seguro que adentro, en mi cuarto, brillará el sol.

De pronto, de una zona oscura, salieron corriendo un hombre y una mujer y, por un momento, me miraron, con miedo, como si los hubiera sorprendido cometiendo un pecado o un crimen y fuera a delatarlos, a llamar a la policía, a señalarlos, a contribuir a un encierro que los separa definitivamente. No pensé entonces que podía tratarse de la joven pareja que todas las noches se esconde en un rincón y saluda cuando paso a su lado. ¿Quiénes son, que harán? ¿Por qué tienen que esconderse en la escalera, buscar la oscuridad? Me conocen y me saludan a veces. También deben preguntarse qué hago



cuando abro la puerta y entro en la casa. Nada. Pensarán que vivo con mi familia. No saben que hoy llevo el retrato de Beatriz quemándome las manos. (Acaso huyen, me miran con temor, porque debe haberlos visto de otra manera, protegiendo el retrato. Acaso, pensé que podían robarme el retrato, delatarme a la policía). Se esconden en la oscuridad, acaso se besan, se acarician. Siempre habían manifestado confianza cuando los descubría. Pero hoy —estoy seguro— han sentido miedo.

Abrí la puerta, deslumbrado por la hermosa, radiante claridad. Hacía calor en ese pasillo estrecho por el que caminaba, de puntillas, tratando de no despertar a la señora que me alquila el cuarto. Descubrí sus grandes ojos negros mirándome desde el fondo de las tinieblas. Me detuve y la claridad se quedó conmigo. La mujer movía una mano, como si escribiera.

—Lo he estado esperando.

Como no respondí, la señora insistió con su voz ronca, desagradable:

—Lo he estado esperando. Pensé que le había sucedido algo. Como usted no tiene costumbre de llegar tarde, pensé que le había sucedido algo.

Los ojos iban de un lado a otro, rítmicamente, despacio, tan despacio que parecía que no acabarían de llegar al término de ese movimiento. La voz venía de muy lejos. Me resultó difícil comprender el sentido de sus palabras, esa súbita inquietud por mi tardanza. Beatriz estaba ya conmigo y sólo podía pensar que la tenía entre mis manos, quemándome. Creo que murmuré un “disculpe”, un “no debía usted preocuparse”, un “sí, estoy bien”, y seguí caminando, guiado por la luz fría. Los ojos y la voz se quedaron atrás; sin embargo, escuché, entre el sol visible únicamente para mí y la oscuridad, que la señora decía, lenta, tan lentamente que pensé que jamás terminaría esa frase, decía:

—Los otros se han ido. Así de repente. Dijeron “nos vamos”. Usted estará solo en el cuarto. Dijeron “Tenemos que irnos, inmediatamente”. Hicieron sus maletas y salieron. Usted se irá también pronto. Lo sé. (Hubo un silencio. Luego, siguió la voz ronca): ¿Puede usted explicarme qué sucede?

Pude ver la lucecita que desprendía su cigarro. Ella, sola en la noche con esa luz brillándole en las manos, en los labios. Abrí la puerta de mi cuarto y ella se levantó.

—Vino alguien a buscarlo, alguien vino y preguntó por usted, alguien que no conozco, alguien que se limitó a decirme que regresará mañana porque tiene un asunto importante que tratar con usted.

Me veo detenido, sin poder entrar en el cuarto. Me veo mirar a esa mujer que me observa con los ojos espantosamente abiertos, el cigarro temblando en sus labios. La veo cómo ade-

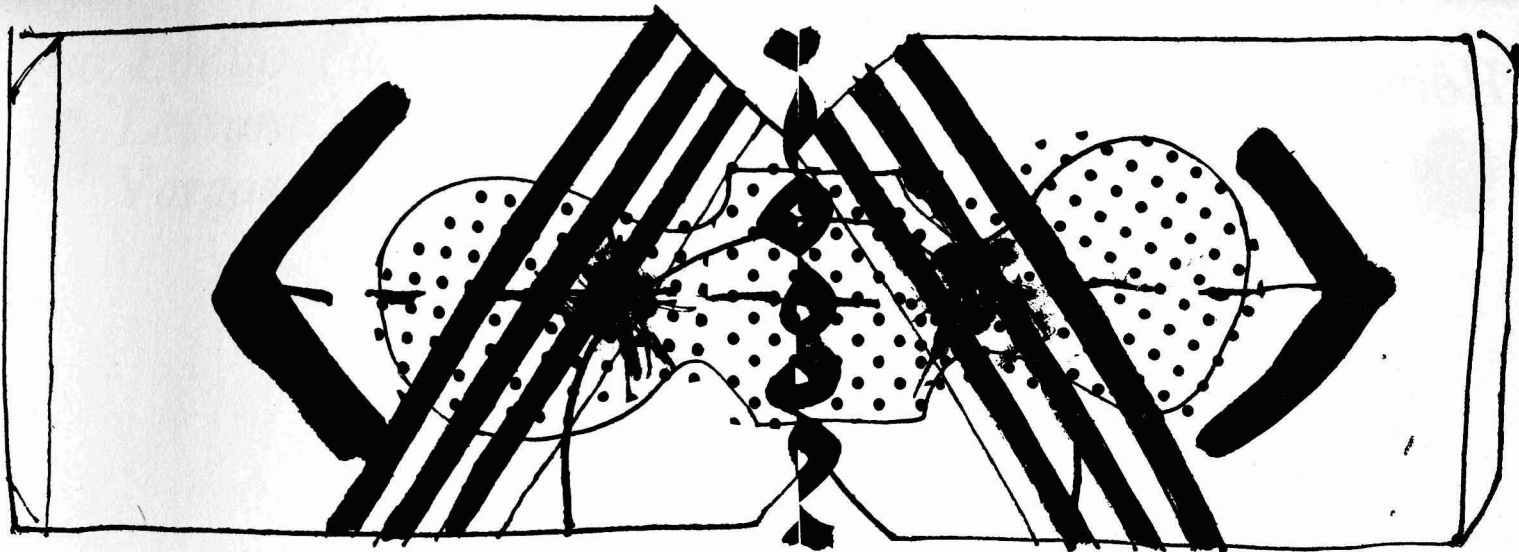
lanta una de sus manos, despacio, despacio, hasta que sus dedos alcanzan a tocar mi cara. Entonces ella la retira bruscamente, como si hubiera sentido una quemadura insoportable. Desaparece.

No sé qué sucedió después. Sólo recuerdo (ahora) que estaba acostado, las manos enlazadas detrás de la nuca, sobre la cama sin deshacer, mirando el sol nocturno que iluminaba el cuarto. Sólo recuerdo (ahora) el deslumbramiento pacífico y la incapacidad de cerrar los ojos, de levantarme, de salir de esa inmovilidad. Sólo recuerdo (ahora) que estaba en ese cuarto (y que era otro, distinto, hasta agradable), que las otras camas habían desaparecido, que no quedaba rastro alguno de la presencia de quienes durante algunos meses habían compartido conmigo esa habitación. Yo flotaba, inundado de ese lento removerse de la luz. La Presencia habló:

—Dentro de tres años morirá tu tío Esteban.

Y me vi en su entierro, en cierta forma conmovido. Unos hombres cargaban el negro y (seguramente) pesado ataúd. Hubo largos y repetidos discursos que alababan las (seguramente) intachables virtudes de mi tío. Luego, el Reverendo Padre bendijo el profundo agujero, descendieron el ataúd (puedo escuchar el crujir de la madera, las silenciosas maldiciones de los mozos sosteniendo aquel cajón que contenía el cuerpo gordo y la enorme verruga en la frente que había crecido, crecido, crecido hasta abarcar toda la cara). Hacía calor y toda la distinguida concurrencia sudaba, trataba de ocultar las manchas que se habían acumulado en las axilas, las gotas pegajosas que descendían por la frente, las mejillas. Vamos, que se calle. Queremos irnos. Eso dicen todos, en secreto, mientras se secan los





ojos. Mi tío tendrá un aspecto de satisfacción, como advirtiéndolo a los que pronto morirían: "Sigan mi ejemplo, no tengo nada que reprocharme. La honorabilidad ha sido mi signo. Descanso con el corazón tranquilo, silencioso, ausente de inquietudes. Puedo decir que he cumplido con mi deber." Mis hermanos escucharán esas palabras sin sentir remordimientos y los otros, los que acompañarán a tío Esteban a su entierro, serán víctimas de un leve temblor. Veo el ataúd descendiendo. Y ahí se queda el tío Esteban, enterrado con su barómetro, sus pies hinchados, la verruga, conjugando el verbo *avoir* y tratando de recordar el nombre de aquella obra de teatro que vio en la ciudad de México en 1926, año del Señor en que estaba de moda cierta cantina a la que asistían los que entonces estudiaban para ser útiles a la sociedad. Su tumba será colocada al lado de la de mi madre, blanca, con un angelito presidiendo su nombre terrible, como si se tratara de una virgen.

Y la Presencia habló:

—Vengo de parte de Marcos. El señor Villaranda te envía este cuaderno para que descifres signos y símbolos, para que traduzcas palabras extranjeras. Saldrás de aquí.

Contemplé el derrumbe de unos árboles y su desaparición en una tierra acuosa, negra, sin fondo.

Y por tercera vez la Presencia habló:

—Se está acabando la luz. Aprovecha los últimos rayos.

Manos infinitas me ayudan a levantarme y abro la boca, trago la luz. Sé que estoy unido a Beatriz por una llama que desciende por mi vientre, que recorre mi espalda, que llega hasta mis pies. Al fin me quedo dormido. Es preciso ya que sueñe con ella. Antes, cuando era niño, favorecía mis sueños: Hoy voy a soñar que soy un príncipe que rompe el encantamiento a que me ha sometido el objeto de mi amor, que camino por selvas impenetrables, combatiendo contra toda clase de adversidades (plantas carnívoras, animales salvajes, ejércitos de gigantes que tratan de impedir mi llegada al estanque en que la princesa encantada duerme sin otro sueño que el de su mismo encantamiento). Y soñaba lo que me había propuesto. Y otras veces, las más, no en determinada situación que tuviera como tiempo el mediodía sino la noche. Adriana y yo éramos sombras, las sombras de sombras, inexistentes. Le decía a Adriana: "¿Por qué hablas de irte?" Y ella contestaba, sonriendo, iluminada por la luna: "nunca he estado presente. Nunca he estado". Las noches de Veracruz, se fundan en la conjunción del viento y el agua. La voz amenazante del huracán se aplaca con la furia del agua que responde así a quien pretende arrebatarse su poder. La noche sólo es perfecta cuando viento y agua se reconcilian. Adriana y yo nos bañábamos en ese mar intranquilo pero luego regresábamos a la orilla de tibias alber-

cas, de estanques mohosos. Ahora, en la Catedral, cuando Enrique pronunció por primera vez el nombre de Beatriz —Sanctus, Sanctus, Sanctus, alababa el coro de músicos invisibles— se terminaron para mí todos los sueños; sólo está Beatriz. Al fin me quedo dormido, sin extrañar las conversaciones, los ruidos, los sobresaltos de los que compartieron conmigo esta habitación y que de pronto, sin decir nada, se fueron, sin dejar huella alguna de su estancia, como si nunca hubieran estado aquí. No los recuerdo. Tampoco recuerdo la escena con la señora, las palabras que pronunció, la quemadura que le produjo en la mano cuando tocó mi cara.

Ya es de día, adentro y afuera. Me levanto y voy al baño. El agua está fresca. El cuaderno que dejó el señor Villaranda se encuentra sobre mi pequeño escritorio. Lo toco, temeroso de abrirlo. Está lleno de fórmulas químicas, de ideogramas chinos, de palabras escritas en idiomas extranjeros. Se inicia con esta frase: "Ninguna noticia tenemos acerca del origen de Joseph Knecht." Dudo de haberla leído o escuchado antes pero me pregunto si, acaso, no fue dicha por alguien que se hallaba, anoche, invisible, a mi lado. Creo haberla soñado. Luego siguen unos versos cuyo sentido ignoro: *C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit*. En desorden, continúan unas fórmulas. Una anotación escrita con un color de tinta diferente a los otros: "Mientras que la cosmología de Aristóteles se desarrollaba y perfeccionaba para llegar a las teorías de la escuela de Alejandría, un gran astrónomo posterior a Pitágoras, descubría el movimiento de rotación de la tierra y anticipada a Copérnico." "Dos yang y un ying, dos yin y un yang, dos yang y un yin." Seis, siete, ocho, nueve (de corazones: ¿espero el diez? Juego contra terciada de ases)." Estoy soñando. No me he despertado. Lo sé, estoy seguro, porque me encuentro otra vez con el agua, con el estanque mohoso en que perdí mi infancia. Ya no está Adriana. Sueño despierto. Ahora es Beatriz, la doncella elegida. El horror de la noche se va cambiando en el presentimiento del alba. Beatriz esconde su rostro entre hojas y flores. La llamo. No responde.

No quiero volver a este recuerdo. "¿Por qué te vas Adriana?" Porque nunca he estado presente. "¿Por qué no llegas Beatriz?" Porque soy de un instante. Dejo el cuaderno de notas que me envió el señor Villaranda. Todo lo que he dicho hasta ahora —menos Beatriz que representa el cielo primordial, la posibilidad de recuperar el sueño que uno desea soñar por voluntad propia— es mentira. Trato de falsear la realidad con objeto de hacerla más cierta, de llegar a saber quien es en verdad Enrique, quien es Marcos, quien soy yo y, sobre todo, quién será Beatriz. Pero aquí viene, ya llega, ya está en lo que será mi recuerdo, mi mañana.

Homero Aridjis:

Dos poemas

I

Por adentro subo
entre sombras avanzo

doncellas de tus ojos
brillan sobre los cuerpos

las puntas de tus pies
danzan bajo tu muslo

mil soles en tu alma
se propagan se aojan

para mirar a un universo
que desde adentro alumbraba

sobre tu piel hay voces
hundimientos mujeres

tu tierra es una rosa
mecida por las aguas

II

Todo habla en lo oscuro
todo es bóveda y cuna
invisibilidad apretada

todo pierde su forma
todo pasa sonando

otra piel hace suya
la espiral que la lleva
con los ojos cerrados

su cuerpo es sólo aliento
es cólera gimiente
en enredados miembros
que mezclados no suben

su ser adentra sombras

el corazón la busca
sólo el deseo la tiene

José Emilio Pacheco:

Lectura de Vargas Llosa



No existe un "auge" vertical y generalizado de la literatura iberoamericana, pero algunos de los escritores más significativos de nuestra época escriben en español y en portugués. Herederos de siglo y medio de conflictos entre la estética y la ética, entre las sucesivas actualidades del arte y el permanente atraso de iberoamérica, entre nacionalismo y universalidad, estos poetas y novelistas han integrado en sus obras todas las contradicciones y las tensiones, han entendido definitivamente que la emancipación literaria sólo puede lograrse por medio de la calidad literaria.

Latinoamericanos, no pueden escribir como europeos, entre otras cosas porque tienen la voluntad de no cerrar los ojos ante la miseria y la explotación de las mayorías nacionales; porque nos falta el gran pasado literario de otros países y muchas de nuestras realidades todavía esperan que la literatura las explore y descubra. Latinoamericanos, tampoco pueden escribir como si el movimiento moderno no existiera, como si no los determinasen las mismas fuerzas políticas, sociales, tecnológicas operantes en el resto del mundo; como si la cultura universal no fuera derecho de conquista para todos los hombres.

Carlos Fuentes dijo alguna vez que en nuestro continente el novelista tenía que ser simultáneamente un Balzac y un Michel Butor. Y crear al mismo tiempo su propia tradición y su vanguardia ha sido la tentativa —cada vez más efectivamente realizada— de Mario Vargas Llosa en las tres novelas que conocemos hasta ahora. José María Valverde lo entendió desde un principio al subrayar en el prólogo de *La ciudad y los perros* su incorporación "de todas las experiencias de la novela de vanguardia a un sentido clásico del relato: clásico en los dos puntos básicos del arte de novelar: que hay que contar una experiencia profunda que nos emocione al vivirla imaginativamente; y que hay que contarla con arte..."

II

Aunque la historia de casi todo escritor importante es la historia de sus cambios de estilo, el primer libro ya suele contener todos los rasgos que se amplificarán y definirán en lo porvenir. Probablemente ni el autor ni sus comentaristas crean ahora que en *Los jefes* —cuentos escritos entre los dieciséis y los dieciocho años— está germinalmente el Vargas Llosa de su madurez. No sólo porque lo más obvio: el raro don de saber contar una historia, sobrevive a todas las limitaciones del aprendizaje, sino también porque allí están varias líneas que retoma en sus libros futuros. La lucha por la supremacía, por ser el "hombre fuerte" que se imponga al grupo o a la colectividad (en el cuento "Los jefes"), las leyes intangibles del machismo ("El

desafío"), el repudio por dividir a los hombres en *buenos* y *malos*, así como la visión trágica de la irresponsabilidad ("El hermano menor"), las presiones que ejerce el círculo de amigos, la hipocresía, el triunfo que es más perfecto porque se calla ("Día domingo"), la traición individual y la venganza solidaria de la pandilla ("Un visitante"), el carácter absurdo de la crueldad ("El abuelo"). Además en *Los jefes* aparecen esbozados algunos recursos estilísticos como el de incluir diálogos preteritos que complementan sin transición el relato presente (p 45), procedimiento que se usará en el epílogo de *La ciudad y los perros* y en muchas partes de *La Casa Verde* —uno de sus protagonistas Lituma, ya es personaje incidental en "Un visitante". Éste y los dos primeros cuentos transcurren en Piura o sus alrededores: "Día domingo", en la zona limeña de Miraflores, atmósfera de los capítulos que en *La ciudad y los perros* cuentan la adolescencia de Alberto, y ámbito sobre todo de *Los cachorros*: el libro más reciente —y también el más flaubertiano— de Vargas Llosa quien vuelve al clima de sus primeras creaciones para verlo desde la perspectiva que le han dado sus novelas mayores.

Los cachorros es una tragedia, una encarnación de la fatalidad referida por un narrador que se multiplica y subdivide sin apartarse jamás: el coro de amigos —Choto, Chingolo, Mañuco, Lalo— del protagonista, *Pichula* Cuéllar. El coro lleva la acción, la comenta y puntúa, y causa ciegamente el desenlace. Pero antes nos introduce en la novela —como si fuéramos uno más de esos culpables que se ignoran culpables— mediante una intensidad sin pausa ni fisura; al grado de que todo el libro parece una sola frase alternativamente irónica, tierna, cruel, compadecida, inmutable; una frase que absorbe diálogos y acciones, que al cambiar las personas gramaticales y los tiempos del verbo hace que la realidad se mire desde afuera y desde adentro del grupo, lleva los hechos al momento en que ocurren —el instante de la lectura, con todas las posibilidades abiertas— o los sitúa en la irreversibilidad del pretérito. Partiendo de un espacio de la niñez.

Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del *Terrazas*, y eran traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces...

el libro recorre en seis capítulos infancia, adolescencia, juventud, y termina con el presagio del deterioro:

Eran hombres hechos y derechos ya y teníamos todos mujer, carro, hijos que estudiaban en el Champagnat, el Inmaculada o el Santa María, o se estaban construyendo una casita para el verano en Ancón, Santa Rosa o las playas del Sur, y comenzábamos a engordar y

a tener canas, barriguitas, cuerpos blandos, a usar anteojos para leer, a sentir malestares después de comer y de beber y aparecían ya en sus pieles algunas pequitas, ciertas arrugitas.

Cuéllar entra en el colegio marista, se vuelve el primero de su clase, ingresa en el equipo de fútbol. Un día Cuéllar está en los baños del edificio cuando el perro *Judas* se desencadena, se arroja contra él y lo castra. Al volver de la clínica disfruta de grandes consideraciones y de mimos. Pero su compañero Gumucio le inventa el apodo de *Pichula* (un eufemismo para referirse al pene de los niños). La violencia verbal lo excluye de la normalidad, la marca para siempre, perpetúa y consagra la emasculación.

De nada servirá quejarse o darse de golpes. El apodo saldrá a la calle y se difundirá por los barrios de Miraflores. Los intereses del grupo pasan del fútbol y el cine a las muchachas y el baile. Cuando sus amigos piden a Cuéllar que se busque él *también* una novia, cometen otro acto de violencia, menos feroz pero más terrible que las novatadas de *La ciudad y los perros*. La presión continúa. Cuéllar se vuelve huraño y lacónico, hace escándalos para probar su virilidad ante los demás, para que los demás no se aparten de él. Cambia al conocer a Teresita Arrarte. Dice que lo van a operar. No es posible; hay que tener valor. Y sin embargo, el círculo insiste en que se le declare a Teresita. Cuéllar no se decide: Tere comienza a andar con Cachito.

Víctima de la hipocresía, víctima de los otros que lo obligan a aceptar su código, Cuéllar volverá a tratar de probarse que él *también* es muy macho: corre olas, pelea en cantinas, juega carreras de automóviles, maneja con ojos vendados, manos atadas al volante. Los amigos se reciben de ingenieros, se casan, el grupo se disuelve. Porque ninguno de ellos quiere que lo confundan con *Pichula* Cuéllar: "Su carro andaba siempre lleno de rocanroleros de trece, catorce, quince años... Ya está, decíamos, era fatal: maricón." Y no obstante, Cuéllar no rompe las leyes de la tribu y sigue haciendo escándalos de macho, e incapaz de aceptarse continúa hasta que se mata en las curvas de Pasamayo.

III

Como meditación activa sobre la adolescencia —y sobre las relaciones humanas y los valores primitivos que aún perduran en nuestros países— *Los cachorros* enriquece la visión más compleja que hay en *La ciudad y los perros*. La técnica es muy distinta porque en ningún libro de Vargas Llosa el experimento estilístico y estructural se plantea como un absoluto sino como una forma orgánica inseparable de sus distintos materiales narrativos.

Cuando el relato se da por otros medios, particularmente los visuales, la novela tiende a ser cada vez más un género poético,

una experiencia de lenguaje. Vargas Llosa cree venturosamente en la novela novelesca, como la entendieron los grandes maestros del XIX; pero sabe que la restauración del pasado es imposible, tan imposible como ignorar que Joyce y tantos otros hallaron nuevos módulos de escritura: nuevas formas de percibir la realidad. Aunque sus novelas pueden ser leídas y disfrutadas por el interés que se desprende del argumento, el poder de recrear las atmósferas de encierro a aire libre, la riqueza y variedad de su escritura, tal vez se quede a medio camino el lector de Vargas Llosa que no emprenda un vicario trabajo de creación y haga de cada libro su novela. Paradójicamente los novelistas nunca han exigido de nosotros y de nuestra "voluntaria suspensión de la incredulidad", tanto como ahora, cuando leemos demasiado y demasiado de prisa y acaso debiéramos disciplinarnos para leer menos y leer mejor.

En Vargas Llosa se diría que no escribe para quienes van a leerlo sino para aquellos que van a releerlo. Se empeña en anular las distancias. sitúa al lector en el núcleo mismo de los hechos, lo compromete con una realidad verbal que, como la otra, admite varios niveles de interpretación y entendimiento. *La ciudad y los perros* puede ser, ha sido ya, muchos libros: novela de la adolescencia, contra la adolescencia, contra los padres, corte vertical de un momento peruano, alegato contra el militarismo, alegoría del mundo presente (y la violencia y el enfrentamiento entre pobres y ricos, fuertes y débiles, blancos y no blancos), o interrogación en *vin* acerca del paso del hombre sobre la tierra y el sentido final de nuestras acciones. Lo importante es no olvidar que el libro es en primer término una novela. Como tal *La ciudad y los perros* consta de dos partes de ocho capítulos cada una y un epílogo de tres, todo ello ramificado en cerca de ochenta subcapítulos: círculos concéntricos que avanzan y retroceden sin interferirse, bajo un orden riguroso que ya no es el de la simple alternancia entre dos tiempos que corren paralelos y terminan encontrándose y concluyendo.

Mil quinientos alumnos de todas las clases sociales y de todas las regiones enemigas habitan el Colegio Militar Leoncio Prado. Tienen de trece a dieciséis años. De hecho son prisioneros porque casi nadie va allí por su voluntad: a unos los mandan para que se reformen, a otros para que se endurezcan. Afuera está la ciudad a la que volverán cuando hayan terminado el aprendizaje de la servidumbre militar —de lo que menos se parece a la igualdad y a la libertad y es la metáfora de nuestras sociedades rigidamente divididas en castas. La disciplina es el arte del discípulo. Lo que estos jóvenes aprenderán de los oficiales se halla descrito con largueza en la segunda parte de *La ciudad y los perros*. Pero antes de que aspiren a convertirse en cadetes, en hombres, tendrán que pasar por los atroces ritos de iniciación:





ladrar, morderse, beber orines... porque el sistema es la violencia institucionalizada y jerarquizada, y quien la experimenta la retransmitirá en todas direcciones: contra los cadetes que lo humillaron, contra sus compañeros, contra los *perros* que lleguen al año próximo. La venganza —uno de los temas centrales del libro— recibe una aprobación unánime en el colegio. Sólo hay un tabú que se yergue ante oficiales y cadetes: la delación, la alteración de la complicidad.

En un mismo grupo coinciden dos personajes opuestos: Ricardo Arana, el Esclavo, y otro a quien sólo conoceremos como el Jaguar. Alberto se halla entre uno y otro, es el mediador entre el poder representado por el Jaguar y la indefensión que encarna en el Esclavo. El Jaguar llegó al Leoncio Prado con una certeza: “Hay que defenderse.” No quiso ser víctima: tuvo que convertirse en verdugo. Antes ya había tenido un conocimiento físico de la violencia. Huérfano y pobre, aprendió a robar con un buen ladrón, el Flaco Higuera, hasta que ambos tuvieron que someterse a una banda que acabó traicionada por otra mayor. La vida del Jaguar nunca fue grata ni justa. En su memoria hay un solo recuerdo limpio y dulce: el de Teresa, una niña que fue su vecina y a la que perdió de vista antes de entrar en el Leoncio Prado. Allí, en el momento mismo de las novatadas, el Jaguar creó el mito de su poder. Aunque lo golpearon como a los demás, el serrano Cava asegura que el Jaguar venció a los cadetes que intentaban someterlo. Creó el círculo como asociación defensiva de *perros* contra cadetes. El teniente Gamboa lo deshizo. El Jaguar volvió a reconstruirlo en escala menor con el Boa, el Rulos y Cava. El no es un perro, es un Jaguar, impone respeto, miedo, odio. No es un animal lastimoso como la *Malpapeada*, la perro semiadoptada por el Boa que resistirá las torturas y volverá a lamer a su amo. Ni como la vicuña de los patios, el animal triste contra el que se hacen apuestas de tiro al blanco y que cuando siente las piedras que la golpean se aparta lentamente de los tiradores como una expresión neutra. (“Se parece a los indios”, piensa Cava.) En todos los episodios —intento de violación de un muchacho, violación y muerte de una gallina, masturbaciones colectivas, pleitos en el estadio y en el cine— el Jaguar desempeña con naturalidad su papel de jefe, de héroe, de “hombre fuerte”; el dictador de su año y de su cuadra.

La pirámide social se reconstruye aquí por otra violencia, no muy distinta de la de afuera. El Jaguar llega a lo más alto. Después de todo, él también es un blanco. En el último estrato queda Arana, el Esclavo. Ganó este nombre en los primeros días, cuando golpeado por el Jaguar se arrodilló y suplicó. Respuesta: “Me das asco. No tienes dignidad ni nada. Eres un esclavo.” Arana fue un niño que creció con su madre y su tía y sólo

conoció a su padre a los siete años. Entonces descubrió también los golpes y la fuerza. Ya adolescente, aceptó que lo enviaran al colegio: “Te han creado como a una mujerzuela pero yo te haré un hombre... Tres años de vida militar te templarán el cuerpo y el espíritu.”

Su culpa no es sino haber aceptado que lo encerraran allí donde resulta un extranjero, un marginal que juega en un sistema de valores no suyos. Carente hasta de los recursos de la astucia, el Esclavo sería un antihéroe si no fuera porque en un mundo regido por la cobardía es un heroísmo. Y él tiene el coraje de aceptarse como lo que es, no trata de endurecerse contra la propia naturaleza blanca. Nadie elige ser quien es pero todos tienen que elegirse en un acto libre y voluntario como lo que son íntimamente. Elegirse no es aceptarse en el quietismo. Somos incompletos, caricaturales, perfectibles. Podemos vencernos a nosotros mismos dentro de lo que somos, pero no podemos ser otros. Arana entiende claramente que en el Leoncio Prado como en la zoología las especies son comunicables. La oveja no pasará nunca por lobo, las vicuñas no serán nunca jaguares.

Su estancia en el colegio es un insaciable recuento de humillaciones. La solidaridad no rige para con el extraño. Arana no tiene nada que ver con los demás pero los otros necesitan de él, porque la hombría del grupo se mide con respecto a la debilidad del Esclavo. Su mansedumbre de oprimido incita a mayores abusos de los opresores. El perdón de las ofensas no llevará a los soberbios a compartir su poder con los humildes. Aquellos que han instaurado la violencia —la desvalorización del ser humano— sólo podrán dejar de ser violentos por un acto tan radical que invierta los extremos y cambie a los dominados en dominadores. Pero el Esclavo no es un revolucionario. Su rebelión y su venganza tendrán que cumplirse dentro de la pasividad. O bien, si no puede enderezar su cólera contra los demás ¿la dirigirá contra sí mismo?

Alberto pertenece a la burguesía de Miraflores. Hijo de un matrimonio a punto de disolverse, su padre se libra de él dándole dinero y luego enviándolo al Leoncio Prado con el pretexto de que sus malas notas en la escuela comprometen el orgullo familiar. Alberto acepta: “Yo no quiero ser militar pero aquí se hace uno más hombre. Aprende a defenderse y a conocer la vida.” A cambio de monedas y cigarros Alberto escribe cartas para las novias de sus compañeros y novelitas pornográficas de cuatro páginas. Tiene sus propias armas: con el cinismo, la agresión verbal y la seguridad de su clase, encubre una posible mitad de Esclavo que lo lleva a simpatizar con Arana: “Tú eres como su perro. A tí te ha fregado [el Jaguar]... O comes o te comen, no hay más remedio. A mí no me gusta que me coman.”



IV

Si *La ciudad y los perros* es la novela de Lima, *La Casa Verde* es el libro de las selvas y los desiertos peruanos. Transcurre en un presente continuo que recoge, dispersa y vuelve a unir acontecimientos ocurridos en un lapso de treinta a cuarenta años y en dos escenarios principales: Pira, situada en el desierto de Sechura entre los Andes y el Pacífico, y Santa María que se alza en la desembocadura del Nieva con el Alto Marañón, dos ríos que abrazan la ciudad y son sus límites.

Se divide en cuatro partes o libros y un epílogo. Cada libro consta de un prólogo y cuatro capítulos a su vez repartidos en cinco subcapítulos hasta el fin de la segunda parte, y en cuatro en los libros restantes y el epílogo. Se ha dicho que *La Casa Verde* incluye cinco novelas en una sola. Con todo, las historias mayores pueden reducirse a tres que se ramifican y subdividen en muchas otras. Las tres historias serían las que se refieren a las parejas más importantes: Anselmo y Antonia, Fushía y Lalita, Bonifacia y Lituma. Mientras que Anselmo y Fushía no se encuentran jamás, los otros se entrecruzan, se apartan, se reúnen, viven en ósmosis constante y en interminable fluidez. Las tramas se hallan de tal modo interrelacionadas —o forman una sola figura que se desdobra en espejos y en ecos— que debemos aceptar las reglas del juego propuestas por el autor como el único

medio de lectura posible. Sólo se puede entrar en *La Casa Verde* leyéndola como se escribió: palabra por palabra. El apresuramiento o el salteo sustituyen por la confusión la experiencia de la lectura. Cada parte contiene, presupone, enmaraña y dilucida a las otras. Pero aunque cada una de las historias principales podría servir de tema a un libro independiente, la multiplicidad prohíbe todo intento de resumen. Fuera de su contexto las anécdotas son como la piel desprendida de la carne que recubre. Así, a lo más que se puede aspirar es a describir en sus líneas más generales lo que sucede en la novela.

Bajo la lluvia crepuscular de arena y el viento sofocante, Anselmo llega a Piura. Deja atrás un pasado ignoto en la selva. No tarde en hacerse aceptar; es agradable y toca el arpa con maestría. Compra un terreno en los arenales y edifica un prostíbulo pintado de verde que inmediatamente llena de "habitantes". La Casa Verde se convierte en el centro de la vida en Piura. Sobrevienen algunas catástrofes y el Padre García predica en contra del burdel a que atribuye los desastres del pecado.

Anselmo se enamora de Antonia y la rapta sin que nadie se entere de que la ha llevado a La Casa Verde. Antonia era la oportunidad de ejercer la piedad para las gentes de Piura. Abandonada misteriosamente y luego recogida por los Quiroga, cuando este matrimonio fue asaltado y muerto, Antonio quedó viva pero los gallinazos (zopilotes) le comieron los ojos y la lengua. Entonces la recogió una lavandera. Juana Baura.

El amor de Anselmo hacia Antonia estará condenado a la mudez, a la tiniebla, a la ignorancia de lo que piensa el otro ("Que terrible no comprender chiquita, no saber nunca, no adivinar...") Los demás verán como un abuso criminal lo que Anselmo concibe en un desesperado anhelo de pureza. Antonia queda aislada con él en una torre, incontaminada, lejos de cuanto ocurre en la misma Casa Verde. Antonia muere al nacer su hija. El padre García aprovecha la indignación colectiva y logra que sea incendiada La Casa Verde. Pero esto puede ser una leyenda de la noche pirana, una conseja levantada para molestar al Padre García.

Muerta Antonia, destruido el burdel, Anselmo se convierte en una sombra: un viejo tañedor de arpa en la Mangachería —la corte de los milagros en donde se agrupan vagabundos, mendigos, artistas— que luego forma una orquestita con el Bolas y el Joven Alejandro. Hasta que su exilio termina y es contratado por su hija, la Chunga —educada por la misma Juana Baura en la desconfianza de los hombres— que levanta una segunda Casa Verde, alta, sólida, con muros de ladrillo y techos de calamina. De agonista, Anselmo se transforma en simple testigo de lo que ocurre. Cuando muchos años después muere Anselmo, el



Padre García tendrá oportunidad de mostrar la compasión cristiana que yacía bajo su fanatismo.

Por su parte, Fushía al salir de la cárcel en que injustamente lo confinaron, llegó a la Amazonía peruana dispuesto a hacerse fuerte y rico y a traicionar a todos. No tiene miedo: "porque los pobres que tienen miedo se quedan pobres toda la vida". En su viaje de Brasil a Iquitos Fushía conoce a Aquilino e inician una amistad que prevalecerá hasta lo último. Luego se asocia con un potentado local, Julio Reátegui ("él ponía la plata y yo el pellejo"), para comprar caucho y pieles a los indios huambisas y aguarunas. Fushía se lleva a Lalita, de 15 años, y la prostituye con Reátegui. Alguien —¿la madre de Lalita?— denuncia que trafican con caucho, material estratégico durante la guerra, embalando el jebe como tabaco, con mucho talco para quitarle el olor. Reátegui tiene dinero suficiente para quedar a salvo. Fushía huye a territorio indio, al "diluvio de lianas, matorrales, árboles de ramas tentaculares y altísimas crestas", se adueña de una isla en el río Santiago y forma una banda de huambisas para quedarse por la fuerza con el jebe y los cueros de los chuncos que Reátegui ya había pagado de antemano. Convertido en el señor de la selva Fushía tiene incluso un harén de niñas indígenas. La podredumbre del poder y el proceso de perderlo, cobra una expresión en la lepra que va carcomiendo a Fushía. También Lalita ha envejecido. Harta de la brutalidad y la final impotencia de Fushía, Lalita huye con el práctico Adrián Nieves y se lleva consigo a su hijo. Tiempo después los soldados van a atacar la isla de Fushía pero la encuentran desierta: Fushía ha emprendido el último viaje con Aquilino, navegación de treinta días por las corrientes de la selva hasta desembocar en el leprosario de San Pablo. Allí se convertirá en un "montoncito de carne fétida y sangrienta". ("Pero nosotros no sentimos ni con el sol ni cuando está nublado, nunca sentimos nada. Olemos lo mismo todo el tiempo y ya no parece que apesetara, sino que así fuera el olor de la vida...")

La tercera historia es la de Bonifacia y el sargento Lituma. Bonifacia es el nombre que dan las monjas de la misión de Santa María a una niña, probablemente hija del cacique Jum que, alentado por dos maestros de escuela, trató de fundar una cooperativa para vender el caucho directamente en Iquitos y librarse de los intermediarios explotadores. Reátegui, entonces gobernador de Santa María, ordenó que lo colgaran de un árbol, lo raparan y le quemaran las axilas con huevos calientes. Pero el mismo Reátegui salvó a Bonifacia de ser violada y muerta y la entregó a las religiosas. Bonifacia llegó a ocupar un sitio distinguido en el hospicio, hasta que un día alentó la fuga de otras niñas, a quienes las monjas acababan de capturar con ayuda de los soldados, para enseñarles a hablar español, deletrear, sumar, coser y

bordar. La obstinada abnegación de la Madre Angélica y la Madre Patrocinio resulta inútil porque las niñas ni pueden regresar a la edad de piedra de las tribus ni integrarse a la sociedad peruana, en la cual terminan como sirvientas o como prostitutas.

Expulsada de la misión Bonifacia se refugia en casa de Lalita y Adrián Nieves, y éstos favorecen su matrimonio con el sargento Lituma. Recién casados se trasladan a Pira, donde Lituma se reincorpora a su grupo: los *Inconquistables* (Josefino, El Mono y José), héroes nocturnos de la Mangachería y asiduos de La (segunda) Casa Verde. El matrimonio comienza a deteriorarse. Lituma concurre a la Casa Verde y desafía a jugar ruleta rusa a un hacendado, Seminario, que provocó a los *Inconquistables*. Muere Seminario, Lituma va a la cárcel y al volver años más tarde pregunta por Bonifacia: "Se ha hecho puta, hermano —dijo Josefino—. Está en la Casa Verde."

Es que, preso Lituma, la muchacha cayó en manos de Josefino quien, traicionando la solidaridad de la pandilla, la obligó a abortar el hijo que Bonifacia esperaba de su marido y luego se dedicó a explotarla. Lituma se vengará golpeando a Josefino y arrojándolo de la hermandad de los *Inconquistables*, al tiempo que lo sustituye como explotador de Bonifacia —ahora conocida en La Casa Verde como Selvática. En la áspera narración de su viaje de una selva a otra selva, así como en la biografía de Lalita —mujer de Fushía, de Nieves y finalmente del Pesado, compañero de armas de Lituma—, está toda la imagen de la cosificación de la mujer en nuestras sociedades. Ello puede ser melodramático pero la realidad es también melodramática.

V

Como La Casa Verde, la novela experimenta continuas ampliaciones verticales y horizontales. La primera impresión de caos se desvanece al seguir adelante en la lectura y comprobar que el "desorden" está minuciosa, incluso rígidamente ordenado: es otro que ha sustituido lo lineal por lo oblicuo, el cuadrado por el triángulo, las paralelas por las diagonales, las rectas por la curva y la espiral. Así, en cada uno de los doce capítulos el primer subcapítulo narra los hechos que suceden en Santa María de Nieva (excepto los que pertenecen al III y al IV del libro Tres, desarrollados en la isla del Río Santiago), el segundo corresponde a la oscura saga de Fushía, revivida ante Aquilino en la Odisea al revés que lo conduce a la muerte y no al origen; el tercer párrafo se refiere a Anselmo y a La Casa Verde, el cuarto trata los acontecimientos de la selva, el quinto habla de los *Inconquistables*. A partir del libro Tres los *Inconquistables* pasan al cuarto y último subcapítulo.

La escritura y el punto de vista varían en las distintas secciones:

el mundo se nos muestra como lo perciben los personajes y cada uno se define por sus propias palabras. Esta constante eficacia del diálogo es una de las bases en que descansa el buen funcionamiento del sistema narrativo elegido. Porque hay fragmentos que son oquedades en que se reflejan épocas y lugares diferentes. En un sólo párrafo se unen (a) episodios que están ocurriendo, (b) hechos que han ocurrido y (c) cosas que pasarán. Unas líneas de la p.345 pueden ilustrarnos a este respecto:

(Anselmo reflexiona antes del rapto de Antonia:)

Y de nuevo la soledad, el arpa, el cañazo, emborráchate, tiéndete en la cama y hurga tú también, cava en la oscuridad, ¿tiene derecho a que la quieran?, ¿tengo derecho a quererla?, ¿me importaría si fuera pecado? La noche es lenta, desvelada, hueca sin su presencia que mata las dudas. Abajo ríen, brindan y bromean, entre guitarras bulliciosas se insinúa el delgado silbo de una flauta.

(Irrumpe sin marcar la transición el diálogo en el lecho de muerte con el Padre García, treinta o más años después de lo que se refiere líneas arriba; y aquí ya se hace referencia a lo ocurrido tras el rapto:)

Fue pecado, Anselmo, vas a morir, arrepíentete, tú no fue, Padre, no me arrepiento de nada, salvo de que ella muriera. Y él, fue a la mala por la fuerza, tú no fue a la mala, nos entendíamos sin que me viera, nos queríamos sin que me oyera, las cosas eran lo que eran.

(Varían los interlocutores, el tiempo, la escena, y no hay siquiera un punto y aparte:)

Dios es grande, Toñita, ¿no es cierto que me reconoces? Haz la prueba, aprieta su mano, cuenta hasta seis, ¿ella aprieta? hasta diez, ¿vez que no suelta tu mano?, hasta quince y ahí sigue en la tuya, confiada y suave...

De esta manera los episodios afines de intercambian y se enriquecen. El procedimiento [que aparece inicialmente en *La ciudad y los perros*, pp. 31-34] es de una gran flexibilidad y tiene entre otras variantes la del recuerdo que, al invocarlo, materializa lo recordado. Por ejemplo, durante el último viaje por los ríos amazónicos hacia el leproario, la pregunta:

—Pero eso ya me lo contaste al salir de la isla, Fushía —dijo Aquilino—. Yo me quiero que me digas cómo fue que te escapaste.

—Con esta ganzúa —dijo Chango—. La hizo Iricuo con el alambre del catre. La probamos y abre la puerta sin hacer ruido. ¿Quieres ver, japoncito?

O bien dos narraciones opuestas se contaminan, sucesos y personas se desdobl原因 o se unifican como en las leyendas: el parto de Antonia se vuelve el aborto de Bonifacia:





Pero Josefino se lleva un dedo a la boca: nada de gritos, ¿no veía que había tantos vecinos? ¿no los oía conversando? Como si no lo oyera, la Selvática chilla con más fuerza y Josefino saca su pañuelo, se inclina sobre el camastro y le tapa la boca. Sin inmutarse, doña Santos sigue hurgando, manipulando diestramente los dos muslos morenos. Y ahí le había visto la cara, Padre García, y le comenzaron a temblar las piernas y las manos, se olvidó de que ella se estaba muriendo y que él estaba allí para tratar de salvarla, sólo atinaba a sí, sí, mirarla, no había duda: era la Antonia, Dios mío. Don Anselmo ya no la besaba, derrumbado a los pies de la cama le ofrecía de nuevo su plata, doctor Zevallos, su vida, ¡sálvemela!, y Josefino se asusto, doña Santos, ¿no se había muerto? No fuera a matarla, no fuera a matarla, doña Santos y ella chist: se había desmayado, no más. Era mejor no haría bulla y acabaría más rápido, que le mojara la frentecita con el trapo. El doctor Zevallos le entregó el lavatorio con violencia, que hirvieran más agua, imbécil, lloriqueando en vez de ayudar. Esta en mangas de camisa, el cuello abierto y, ahora, muy sereno. Anselmo no puede sujetar el lavatorio y se le cae de las manos, doctor, que no se muriera, rescata el lavatorio y a gatas se llega a la puerta, doctor, era su vida, y sale.

La estructura en espiral de *La Casa Verde* permite que las imágenes se alteren y recompongan con la fluidez de un calidoscopio. Habitantes de un plano que se aproxima a la imposible sucesión simultánea, los personajes coexisten con sus propias sombras, y a veces, dentro de un minuto perpetuo, están siendo lo que son, lo que fueron y lo que serán. Podemos apreciar sin dificultades la simultaneidad: a los cambios y retornos bruscos nos habitúan diariamente el cine, el periodismo y sobre todo la televisión.

Como *La ciudad y los perros*, *La Casa Verde* es una novela irrepetible que erige y destruye sus procedimientos. El gran interés experimental y la apertura que significan estos dos libros y *Los cachorros* no parecen haber sido lo suficientemente apreciados hasta ahora. Vargas Llosa se plantea dificultades profundas no por una estéril voluntad de virtuosismo sino por los prerrequisitos temáticos a los que no podía responder una construcción tradicional. Pero Vargas Llosa no es nada más un inventor de arquitecturas deslumbrantes que en otras manos podrían encubrir la incapacidad para lo que de veras importa en la novela: contar una historia, convertir los hechos en palabras. Junto a aquellas empeñadas en destruir las convenciones estilísticas hay en sus libros páginas admirables de narración clásica, lineal.

La geografía de *La Casa Verde* ha suscitado algunos equívocos. Ya es tiempo de decir que su relación con las novelas poemáticas y didácticas de la selva no es muy distinta a la que existe entre el *Ulysses* y las novelas naturalistas. A *La Casa Verde* no se la *tragó la selva* porque no es un documento sino una creación, un fin en sí. Por otra parte la selva, el río, la montaña, la mina, los indios, los campesinos y los explotadores han pasado de moda como temas literarios: no, desgraciadamente, como realidades. ¿Puede la novelística excluirlos cuando el porvenir de Latinoamé-

rica está a punto de decidirse menos en las ciudades que en los campos y en las sierras?

VI

Como Darío emprendió un regreso a los orígenes y aprovechó la lección de los poetas medievales para darnos un idioma literario *moderno*, Vargas Llosa ha encontrado revolucionariamente la novedad de lo antiguo en los primitivos y en los heterodoxos de la tradición clásica española. Ya es común referirse al influjo de las novelas de caballería en sus libros. Quizá a ellas puedan añadirse las crónicas de Indias que, como aquellas, son grandes representaciones capaces de dar la dimensión mítica junto con la realidad histórica de su tiempo. También en Vargas Llosa asistimos a la creación de una mitología peruana —en todo caso más próxima a los *Comentarios reales* que no a las *Tradicionales* de Ricardo Palma— pero una mitología en que lo legendario cumple una misión desmitificadora, y con violenta maestría se logra una summa capaz de abarcar en sus movimientos pendulares y resolver en una síntesis crítica elementos en apariencia tan opuestos como lo que representan *El Aleph* y *El canto general* o como el *nouveau roman* y las películas de aventuras (o, mejor, el *serial*, el cine de episodios), la épica y el melodrama, el *thriller* y la canción de amor. *La Casa Verde* anula muchas de nuestras supersticiones literarias, demuestra que la originalidad también se alimenta de saber unir, relacionar; ya que al escritor latinoamericano sólo puede serle ajeno aquello de lo que no ha sabido adueñarse y poner al servicio de sus fines.

“Claro —ha escrito en un ensayo excelente Mario Benedetti—, son demasiadas posibilidades, demasiadas implicancias, demasiadas apetencias, como para que Vargas Llosa no pierda pie en alguno de sus impulsos, o sus materiales en alguna ocasión no lo desborden, o sus inquietudes recursos no caigan a veces en lo mecánico, o alguna tregua de la tensión no llegue a desequilibrar la coyuntura literaria. Exigir lo contrario sería casi inhumano. Sin embargo, me resisto a suscribir un lugar común que se está convirtiendo en una suerte de estribillo crítico: este intento es sin duda un buen anticipo de lo que será *algún día* la gran novela latinoamericana. Sencillamente, me niego. Creo que la gran novela latinoamericana ya está escrita. ¿Qué literatura puede exhibir hoy un conjunto de equivalente calidad a *Los pasos perdidos*, *Pedro Páramo*, *El astillero*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Hijo de hombre*, *Sobre héroes y tumbas*, *Rayuela*, *La Casa Verde* y *Cien años de soledad*? ¿Qué literatura puede exhibir el caso de un creador que, sobrepasados apenas los treinta años, haya escrito una novela tan adulta, tan rica, tan madura, tan incrustada en su territorio, tan pródiga en invención, como *La Casa Verde*?”

[fragmento]

Alberto Dallal:



Efectos, rastros, definiciones

Signo de admiración

Símbolo inagotable que es garantía de atractiva perplejidad. Para muchos su existencia se ha hecho algo cursi durante los últimos tiempos, pues se ha dado en confundir la gravedad con las formas menos bellas del arte. Hay épocas en que se ha convertido en bandera de los románticos. Sin embargo, sus funciones alcanzarán nuevamente el equilibrio: cuando lo nuevo que puede entregar la ciencia sorprenda al amante de la autenticidad, no al individuo de alcances inciertos y de inciertas ansias, que por seguir disfrazando el punto débil de sus limitaciones y miedos, prefiere autodibujarse como columna de lo clásico.

Promiscuidad

En literatura, escudo de falsa liberalidad. Mal de muchos. Lo prosaico elevado al cubo cuando abundan los prejuicios y faltan las actitudes audaces. Miedo expresado a través de formas repetitivas. Consecuencia directa de lo verdaderamente *standard*. Cuando los que se autodenominan "espíritus selectos" pierden noción de la realidad, el término llega a convertirse en expresión de una mezcla antiestética de funciones y hombres.

Sibaritismo

Título rimbombante para obras que en otras épocas y otras culturas no requerían de tratamientos especiales. Algunos han intentado alcanzar el sibaritismo por medios psicoanalíticos, pero se han quedado en simples especialistas en asuntos sexuales. Si acaso, han hecho el relato de sus propias conciencias defectuosas. Desde hace mucho tiempo a casi nadie le importa el sibaritismo porque a casi nadie le llama la atención el refinamiento. La ausencia de ambos prueba las deficiencias de nuestras sociedades con respecto al desarrollo de campos por demás fundamentales.

Renovación

Sólo la aceptan los inteligentes. Hasta ahora, los oprimidos la han realizado a pesar de todo lo que afirmen los inteligentes. Sólo el salto cualitativo es más importante que la renovación,

puesto que los elementos que maneja el primero tienen más influencia dentro de sus campos respectivos. Nadie puede llamarse renovador hasta que esta cualidad haya surgido por acumulación de obra renovadora, así como nadie puede llamarse genio si no hay obra suficiente de la cual provenga el salto cualitativo. Hasta los tontos pueden aceptar, por cansancio o indiferencia, a los que con frecuencia y por distintas vías se autodenominan genios. Sin embargo, aún el narcisismo crea oprimidos que terminan por abolirlo.

El cine y el novelista contemporáneo

Se influyen mutuamente, a tal grado que algunos ya no quieren escribir sino películas.

Antipoesía

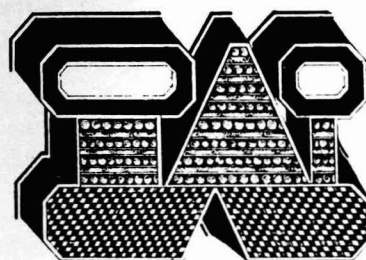
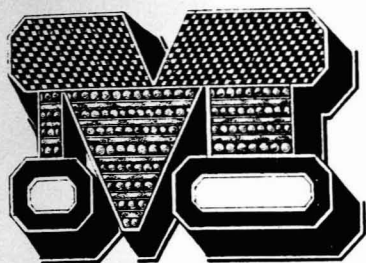
Como los animales saludables buscan el ocio, el intelectual busca la antipoesía. No cede en sus propósitos. No cede un ápice en sus inquietas elucubraciones. Prefiere morir antes de epigonar un acto elemental o una palabra pronunciada al azar. Por eso, en la literatura sólo algunos genios terminan por admirar el melodrama. En cine comienza a suceder lo mismo; y es una lástima, ya que el cine hubiera podido substituir maravillosamente a la novela.

El fantasma

Cuando un texto está bien escrito, se "siente" la presencia del autor detrás de las palabras. Cuando una novela está bien escrita, la presencia del autor es simultánea a la realidad de lo que describe —personajes, ambiente, etc.—, sólo que esta presencia se realiza en términos de mayor subjetividad, como si el autor —hombre que simplemente relata o individuo que lo sabe todo con respecto a lo que sucede dentro de la novela— fuera un fantasma.

Primicias

El desarrollo de la sociedad ha acabado con las primicias, por lo menos con las primicias semejantes a las descritas en la Bi-



blia. Ahora las primicias han quedado reducidas a objetos y regalos insignificantes. Abundan falsas primicias, sobre todo en revistas literarias; se denominan: "Capítulo de novelas de próxima aparición". Hay que desconfiar de este de primicias, ya que la cosecha total jamás llega a hacerse presente. Los más auténticos lograrán que el ofrecimiento y la entrega de las primicias no desaparezcan por completo. Algunos besos, ciertos poemas, tal o cual lucha denodada, son pruebas suficientes para seguir teniendo fé en las primicias.

La verdad

Han existido tiempos en que, por el mismo asentamiento de los sistemas sociales, la verdad absoluta ha alcanzado su máxima expresión. Más tarde, los sistemas han sido transformados y con ellos han cambiado los conceptos vigentes y las verdades absolutas. Por eso es necesario dudar de las verdades que se autodenominan absolutas o que se exponen como tales. En la actualidad, aún los más conservadores prefieren manipular verdades relativas: resultan más eficaces, más cercanas a la realidad, es decir, reflejan en mayor medida las posibilidades de su transformación.

Interjecciones

No es verdad que la fuerza de las palabras radique en su significado. Para el poeta la fuerza no existe encubierta ni disfrazada

detrás de las letras. La significación poética es una fuerza por sí misma y constituye, si acaso, un signo de admiración filosófica, un símbolo (éste sí emergido de muy dentro de cada palabra) subrayado. Por eso resulta imposible hacer admirables a ciertas palabras del lenguaje común. Por eso los poemas escritos y descritos con palabras que no son bellas o que son rudas no propician ni el lenguaje ni la imagen poética. Ni aún encerradas entre signos de admiración, estas palabras pueden aligerar su naturaleza ni convertirse en posibilidad de comunicación poética.

Gallina, huevos, oro

Para el verdadero artista cuenta su capacidad, por decirlo así, su instinto creador. Vivimos una época en la que el objeto parece tener más valor que la capacidad de crearlo y esto, según he comprendido, plantea serias analogías entre el afán del hombre moderno por apropiarse del capital y su tendencia a acumular objetos sexuales, cualesquiera que sean sus características. Naturalmente, la tarea de explicar que los deseubrimientos de Freud y de Marx parten de un mismo fundamento y llegan a conclusiones parecidas con cada uno de los elementos que manipularon, entraña peligros imprevisibles e, inclusive, el del error más absoluto. Sin embargo, al leer las explicaciones de Freud sobre el instinto sexual y el objeto sexual, sobre la forma que adquiere la práctica sexual y comparando estas ideas con las de Marx acerca de la acumulación del capital, no deja de sorprender el parecido entre un criterio y otro, entre la actitud del hombre moderno hacia el dinero (o los bienes de acumulación económica) y su conducta con respecto al deseo de poseer uno o varios objetos sexuales. Freud afirmaba que a diferencia de los griegos, nos interesa más el objeto que el instinto y esto en algo recuerda a los artistas de hoy, que se preocupan de darle un valor económico o un título estético a sus obras antes de tener conciencia de que poseen las capacidades para crear dichas obras.

Calculadoras

El futuro depara una cómoda estadística: cada uno de los habitantes del mundo estará registrado. Sus datos esenciales permitirán —no he pensado a quién o quiénes— saber de él, de sus necesidades o logros. Cuando sea preciso ayudarlo, se hará. Cuando muera, su expediente sintético pasará, como ficha bibliográfica, a otro registro.

Crítica de la razón antigua

Cualquier nuevo despertar constituye una incorrección para las generaciones que ya han pasado la edad del cambio. Como animales que perdieron la capacidad de celo, los viejos se apresuran a defender sus instituciones, pues han contraído matrimonio con la vida y nada más lejos de sus intenciones que divorciarse o buscarse otra mujer. Para hacerlo, requerirían una energía difícil de domeñar, una actitud de aceptación al cambio que sólo en espíritus muy contados puede darse. La comprensión de una necesidad no es la satisfacción de esa necesidad, aunque bien puede decirse que la victoria comienza por el entendimiento. El vigor que muestran algunas personas de edad, no siempre expresa el refloreamiento de una capacidad que armoniza con las circunstancias, sino el resabio de glorias y talentos pasados, cuya vigencia total podría discutirse, pero que, al mismo tiempo, auxilian a los grupos que llevan en sus manos y sobre sus espaldas las realizaciones progresistas de la sociedad.

Generalización

Actividad sumamente peligrosa si se considera que el hombre, que no es maduro, no se ha liberado aún de pequeñas pasiones, mezquindades e intereses.

Madurez

La madurez es un mundo de absurdos puestos en orden. Aún no sé si ese mundo de absurdos es exclusivo de la madurez —o viceversa—, pero, en realidad, a la inmadurez no le interesa para nada el grupo de absurdos, ya que no se da cuenta de que son absurdos y de que están en desorden. Probablemente hay muchas personas que temen eso: poner las cosas en su lugar. Prefieren vivir el desorden, pues lo único seguro para el hombre maduro es poseer la esperanza de que no se vive en el absurdo.

Sentidos

Resulta indispensable trazar una historia de los sentidos, porque después de todo para el hombre aún no existen otros medios de percepción equivalentes. Las fuerzas sobrenaturales, es cierto resultan válidas para muchos, pero para otros obsoletas. No hay

una constante con respecto a ellas y, en última instancia, las fuerzas sobrenaturales no se realizan como medios internos, sino como medios externos que al sobrevenir la muerte de un individuo no plantean sino problemas de admiración o indignación. Los sentidos, pues, son las únicas vías de percepción desde el punto de vista materialista. ¿Qué otro camino propició el encumbramiento del hombre sobre la naturaleza?

Soledad

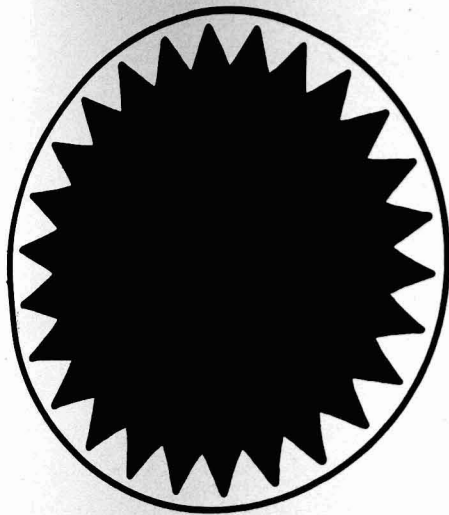
Hay muchos hombres que dicen estar solos. Y, sin embargo, que pocos de ellos están realmente solos. La soledad verdadera no es angustia, es capacidad de razonar ante el aislamiento, es monólogo con uno mismo. Fácil es atreverse a observar a los demás y, en el momento adecuado, llegar a ellos y decir lo que se tiene que decir. Pero atreverse a un sondeo interior, darse cuenta que no hay nadie para decirle "ven", o "te espero" o simplemente "¿escuchas esa música, ese ruido, esa nostalgia?", eso sí impresiona, eso sí lo hace a uno sentirse realmente solo.

Crisis

En la época actual el amor aparece sin misterios. La entrega a lo desconocido se efectúa más tarde, cuando el joven, la joven se hunde en las apariciones. Nada falta cuando el amor se apodera de una sangre que no sabe qué hacer con ella misma por culpa de una sangre que le precedió en el tiempo. Las generaciones anteriores a los jóvenes de hoy vivían el amor antes de conocerlo: estaban saturadas de tesis y definiciones sobre el amor. No les quedaba sino escoger de entre las numerosas reglas ya aceptadas y digeridas en torno a un concepto único: el del amor-sufrimiento, el del amor-herida-que-sangra. Ahora el concepto se halla en crisis, por lo menos la parte del concepto que corresponde a su desarrollo en Occidente.

Duda

¿A quién seguir? ¿A los que nos aman y amamos o a los que nos interesan por cualquier razón ajena al afecto? ¿Por qué a mucha gente se le hace fácil creer que la vida está asegurada con sólo rodearse de aquellos a quienes se ama y trabajar con aquellos a quienes no se ama?



Epígrafes

José Emilio Pacheco: Atrás de las jaulas se levanta la estación del ferrocarril. Un buen número de niños suben a él — a veces acompañados por sus padres. Suben con regocijo y cuando el tren comienza su marcha se sobresaltan y luego miran con júbilo la maleza, los bosques, el lago artificial. Lo único singular en este tren es que nunca regresa — y cuando lo hace, los niños que una vez subieron a él son ahora hombres que, como tales, están llenos de miedo y de resentimiento.

José Luis Cuevas: Era uno de esos días raros de México en que hay calor. No sé a cuantos grados estaríamos. Quizá no era tan cálida la temperatura sino más bien una idea de contraste por el fresco que siempre sopla en nuestra meseta. Sucedió que a mediodía, dentro de la escuela de La Esmeralda, me sentía asfixiado. Todos los alumnos sudaban. Se quitaban sus chaquetas, la modelo transpiraba mientras mantenía una posición inmóvil. Podía ver una gota de sudor resbalando de un hombro al pecho, rodar el seno de ancho pezón y caer por el vientre hasta perderse en el matorral del pubis. Los poros de los muslos los tenía abiertos. De vez en cuando una gotita refrescante venía a correr hasta el tobillo. Me sentía mal. Aquella india que posaba quieta, como un pedazo de piedra, olía a grasa de coco, a mole, no sé a qué clase de olor, entre cocina y corral. Ese día no podía dibujar. Rompía y rompía papeles. El carboncillo se me humedecía en la mano. Ni una sola línea poseía sentido. Todo lo que trazaba carecía de significación, de poder de descripción o de evocación. Dentro de esa convalecencia que todavía a veces cedía a un reverdecimiento de la enfermedad, aquel calor inesperado me resultaba como un peligro al que me sentía expuesto. El calor externo lo confundía con la posibilidad de que la fiebre regresara.

Medio inconsciente, como obrando dentro de la cámara lenta del sueño, me salía de la escuela. Eché a andar por el centro de México. Anduve bastante sin cansancio. El aire terroso de la calle, aunque no aliviaba mi sofocación, me parecía mejor que el oxígeno maltratado del aula. Estuve en el Zócalo. No sé por qué, contemplé durante un rato la estatua de la Corregidora. Me aburría. No era hora de comer todavía y ya estaba por la calle de San Juan de Letrán. Había un cinematógrafo que proyectaba películas donde aparecían mujeres sin ropa, como las modelos de la escuela. No me dejaban entrar, debido a mis doce años. Yo aducía que aquello no era nuevo para mí, que yo las dibujaba en clase. No sé por qué no me dejaba “morder” por el vendedor de las boletas o de lo que fuera, el caso es que no se

me permitía el acceso a la sala aquella que, si mal no recuerdo, se llamaba *Novelty*. Debía conformarme con las posturas procaces de aquellas artistas a medio vestir en las carteleras que adornaban la fachada. Un rato largo, bajo el sol, estuve mirando aquellos anuncios que eran lo máximo que se me permitía. Por dentro me sentí infeliz de ser niño. Estaba algo mareado. Creo que era el calor. Lentamente, seguí mi caminata por San Juan de Letrán. Atravesé Juárez y me interné en la Alameda algo umbría, quizá en busca de una fuente. Las estatuas de mármol que bordeaban el paseo, eran mujeres arrodilladas que empinaban el trasero. Alguien les había manchado con lápiz ciertas partes. El mármol era lustroso, seguramente desgastados por las caricias de los paseantes. Me volví y entré en el Palacio de Bellas Artes. Ya no sentía tanto calor. Me sosegué mientras ascendía las escaleras hacia el primer piso alto. Estuve mirando varias cosas. Poco a poco me acerqué al fresco de Orozco. Piernas y brazos revueltos, como triturados por una máquina invisible...

Carlos Monsiváis: Y así va la vida dice el dicho y uno se va aburriendo de comentar lo incommentable, de esbozar teorías y colonizar cuartillas sobre un tema que sólo es contable y describible en mínima medida. Pero qué se le va a hacer: la entrega a Raphael ha sido, de nuevo, un gran acto de unidad de todos los mexicanos, o por lo menos, de los que hallaron acomodo en la Alameda y “El Patio” y, uno, se encuentra en la última noche de “El Patio” y, uno, de pronto consciente de las analogías históricas, sabe que Pompeya discutía sobre la moda antes del fuego y se acuerda de las ciudades de la llanura y de la ira divina sobre los excesos de la burguesía prefeudal (si cabe el barbarismo ideológico) y recuerda a su Gibbon y la decadencia y caída del imperio de Anthony Mann y contempla con lucidez tediosísima ese momento de olvido y desdén por el presente que suele preceder a la catástrofe. Mas Casandra es prontamente vuelta a la realidad con un scotch’n soda y ninguno de los presentes se acuerda y nadie cree que la Marcha de la Libertad estudiantil ponga en peligro los cimientos de nada y Hue y Saigón están muy lejos y quien ha logrado hermanar lo incommovible —la institución— con lo subversivo —la revolución— y quien le ha puesto a México siglas como medallas, bien puede darse el lujo de divertirse sin trabas una que otra nochecita. Y uno deja de soñar y de contemplar rencorosamente a una de los burguesías más estultas concebibles y uno se abstiene de expulsar a los mercaderes del templo y no le advierte a esa cándida nuevorrirracia lo efímero de su gozo y ya da comienzo el segundo show.



gironella

Precio en la República Mexicana: \$ 5.00