

PUBLICACIÓN >> DIARIOS DE ALEJANDRO ROSSI (1973-1989)

Los péndulos del albedrío

ADOLFO CASTAÑÓN

Esta casa autobiográfica tiene tres pisos y un sótano. Están conectados entre sí por pasadizos que los comunican; puertas, pasillos, escaleras y ventanas dan a la calle, a los otros mundos, lugares y países en que vivió el autor (Florencia, Caracas, Buenos Aires, México).

El sótano corresponde a los espacios del prólogo (“La escritura de un Diario”), edición, transcripción, anotación, investigación bibliográfica y hemerográfica hechas por Malva Flores, Milenka Flores y David Medina Portillo en tres volúmenes para la editorial Ariel en México, con fotografías de Paulina Lavista, de Alejandro Rossi y de Ana Medina para Malva Flores. Los tres volúmenes incluyen seis cuadernos y suman 301 páginas para el *Diario* uno, 294 para el dos, y 243 para el *Diario* tres, lo cual da un total de 838 pp. e incluyen índices de nombres.

Lo primero que llama la atención es el hecho mismo de que el autor haya elegido esa forma –el diario– y, dentro de ella, la construcción de una identidad lo más fiel posible a su pensamiento, su oralidad y sus experiencias privadas y públicas, académicas, políticas, familiares, íntimas, y desde luego a su literatura, tanto la escrita como la leída y absorbida en las conversaciones.

Jorge Luis Borges, José Bianco, Adolfo Bioy Casares, Octavio Paz, José Gaos, José Ortega y Gasset, Jaime García Terrés, Juan García Ponce, Julieta Campos, Salvador Elizondo, Álvaro Mutis, Gabriel Zaid, Enrique Krauze, Rafael Segovia, Luis y Juan Villoro son algunos de los nombres que pasan por este libro. A esos deben añadirse los de otros protagonistas de la ciudad civil y universitaria como Fernando Pérez Correa, Manuel Bartlett, Jorge Carpizo, Guillermo Soberón y muchos otros más. La UNAM, el Instituto de Investigaciones Filosóficas, el Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, Notimex, la Secretaría de Gobernación, las embajadas de España, Venezuela, ciertos restaurantes son algunos de los lugares en que se desarrolla la acción observada; la acción y las formas en que estas entidades funcionan.

El ejercicio de recreación o de salvación a que se entrega el autor tiene que ver con la vida cotidiana que rodea a sus letras, las dificultades para escribir y concentrarse. La idea fija que mueve al autor del *Diario* es la escritura, la literatura, la vida literaria, la república de las letras, para emplear una fórmula arrogante.

El *Diario* debe ser leído a la luz y a la sombra de la obra excepcional del autor. Su publicación ha de ser considerada como un acontecimiento no solo en el ámbito de las letras mexicanas sino hispanoamericanas e hispánicas. Está dedicado “A mis hijos Luisa, Lorenzo, Ingrid y Esteban. Estas palabras solitarias que se encienden si ustedes las oyen”. Desde luego, no podría concebirse la existencia del texto sin la tutela de su esposa Olbeth Hansberg, a quien se debe la iniciativa final de esta edición. Su presencia es ubicua en el curso de los tres tomos.

Hay tres lecciones que se desprenden de sus páginas: las del amor y sus variedades filiales, familiares y sentimentales, la de la amistad y la voluntad de pensar en términos formales y lingüísticos el hecho literario tanto como los hechos políticos y civiles.

De ahí que el *Diario* deba ser visto como un laboratorio donde se exponen los procedimientos de la operación literaria, y como una mesa de operaciones, casi un quirófano donde se tocan las experiencias de la enfermedad y de la muerte, propia y ajena, por ejemplo, las de la madre o el padre del autor, para no hablar de la conciencia aguda del ser que se sabe condenado a morir. De ahí que no solo deba ser leído en términos literarios. Tiene el *Diario* una carga ética que hace de cada letra y de cada entrada de su calendario vivido una lección. Ha de ser leído como un testamento.

Ser dignos de su herencia es la exigencia que impone su lectura. No puedo dejar de señalar que al leerlos me han estremecido.

Editados por Malva Flores, Milenka Flores y David Medina Portillo, en marzo fueron puestos en circulación los volúmenes 1, 2 y 3 del *Diario* (Editorial Ariel, Grupo Planeta, México, 2024), de Alejandro Rossi (1932-2009), notable escritor y filósofo mexicano. Rossi, hijo de madre venezolana, vivió en Venezuela entre 1942 y 1952. En 2005 la UCV le concedió el doctorado *honoris causa*



ALEJANDRO ROSSI / ©VASCO SZINETAR

El ejercicio de escribir un diario no ha sido ajeno a los escritores mexicanos desde Federico Gamboa hasta Salvador Elizondo.

II
No ha pasado mucho tiempo hasta ahora y ya se han publicado algunas reseñas y artículos sobre el *Diario*, para no mencionar la entrevista a Malva Flores sobre “Alejandro Rossi: Seis diarios que exploran su universo intelectual y personal” de Yanet Aguilar Sosa (*El Universal*, Cultura, sábado 6 de abril de 2024, p. A24). “La espuma de la vida” de Pablo Sol Mora (*Letras Libres*, No. 304, Año XXVI, México, 1 de abril de 2024), “Los *Diarios* de Alejandro Rossi” de Carlos Ávila Villamar (*Erial*, abril 5, 2024), “*Diarios* de Rossi” de Jesús Silva-Herzog Márquez (“Andar y ver”, *Reforma*, 17 de abril de 2024) y “Los *Diarios* de Alejandro Rossi” de Ángel Gilberto Adame (*El Universal*, A24, Cultura, 27 de abril de 2024). A continuación entresaco algunos subrayados de los autores citados, para dar idea de la variedad de posibilidades de lectura que han suscitado estos diarios:

Malva Flores:

“Él no piensa que van a ser públicos sino hasta mediados de 1986, más o menos, tiempo en el que empieza a pensar en la posibilidad de que sus diarios se publiquen, de modo que de 1973 al 86, él escribe sin ninguna autocensura, y creo que después tampoco, pero de pronto dice ‘sí, sí quiero que estos diarios se publiquen’, particularmente cuando le avisan que tiene cáncer, él considera que sus diarios deben ser publicados y deja más o menos un testamento intelectual de qué hacer con sus obras y también escribe que él piensa que quien debía hacer la edición de sus diarios era Adolfo Castañón. Adolfo Castañón estuvo cerca de esta edición con nosotros

todo el tiempo, de modo que se cumplió un poco, quizá, el deseo de Rossi”.

Pablo Sol Mora:

“Rossi era un agudo observador de personas y un gran retratista. Una de las cosas más memorables de esta obra son precisamente los retratos que hace, la manera en que en unas cuantas frases delinea una personalidad [...]”.

Rossi tenía una capacidad diabólica para hacer retratos inmisericordes, utilizando con precisión quirúrgica el recurso de la animalización: ‘una perrita pequinuesa a quien hicieron creer que era escritora’, ‘mezcla de buey y foca’, ‘la viborita acostumbrada’, ‘la trucha sensual’, etc.”.

Carlos Ávila Villamar:

“Los diarios están repletos de imágenes inolvidables, estampas en las que el significado se insinúa, pero no se anuda. La anciana que observa el mar. La ballena en la playa que iguala a los habitantes en una fascinación común. Y de escenas poderosas y solitarias [...]. Curiosidad por los objetos y los entornos, minerales del tiempo [...]. El ser humano perdido en esa tierra de nadie en la que hablan el mundo y el inconsciente, sin que nadie le traduzca [...]”.

La intuición de la muerte recorre los *Diarios* (en particular el tercer volumen: se registran, consecutivas, las muertes de ídolos insustituibles, las de varios amigos, las de ambos padres, y Rossi especula sobre su propio fin, que por un instante llega a parecer médicamente inminente)”.

Jesús Silva-Herzog Márquez:

“El filósofo dibuja a los amigos a los que lee, con quienes conversa y con quienes discute rehaciendo en cada encuentro su perfil. La imagen de los colegas con los que comparte la vida

no queda fija de una vez y para siempre en una estampa. Se va coloreando, modificando, corrigiendo a través de los años. Unas veces la comida con alguien encuentra una chispa maravillosa en la conversación, el vino, los calamares. Otras veces divaga opacamente sin llegar a encender nada [...].

La relación con Paz que aparece en las páginas es fascinante. El poeta alienta a Rossi, saluda cada uno de sus textos, lo llama a seguir escribiendo, le da noticias sobre los comentarios que su obra recibe en otros países. Al mismo tiempo, le irrita su trato que muchas veces percibe abusivo y distante. Sus diferencias políticas se traslucen. No hay nadie en estos diarios que aparezca con tanta frecuencia como ese Paz que es muchos personajes: el poeta, el ensayista, el ideólogo, el editor, el mandarín”.

Ángel Gilberto Adame:

“Alejandro Rossi, acaso uno de nuestros mejores prosistas del siglo pasado, destacó por su capacidad para abordar temas como la identidad, la memoria y la búsqueda de sentido en un mundo en constante cambio. Un hijo rebelde de la academia que se convirtió, lejos de la torre de marfil, en una figura paradigmática, conocido por una personalidad difícil entremezclada con un claro genio [...].

Estos diarios no deben pensarse solo para el público más conocedor, aunque tiene muchos elementos de interés para los estudiosos de la vida y del contexto de esta época en la cultura mexicana. Cualquier lector curioso encontrará más de una anécdota sobre otros grandes sucesos como ‘El halconazo’, o la huelga del STUNAM de 1977, acontecimientos aderezados por la rica y conflictiva voz de Alejandro Rossi”.

(Continúa en la página 2)

Los péndulos del albedrío

(Viene de la página 1)

III

Hago este primer recuento para ordenar una futura relectura de este fascinante documento literario, crítico y político.

El apunte inicial del “Cuaderno uno (1973-1977)” del *Diario* de Alejandro Rossi abre con estas consideraciones:

“Voy a tratar de escribir este diario con la máxima frecuencia posible. Sin un plan prefijado. Esto es, no dedicándolo a recoger algún tema en particular. Lo que venga y como venga. Con reticencias o con sinceridad; no puedo condicionarlo a un estado de ánimo privilegiado. Igualmente mías son mis mentiras y ocultamientos que mis deseos de ver los errores cara a cara. Comienzo a redactarlo casi al mes de mi llegada a México desde Roma. En un momento en que me siento muy solo y también muy desconcertado. Estoy tratando de iniciar otras actividades intelectuales, literatura, por un lado, y por el otro todavía no lo sé... No tengo ganas de dar clases de filosofía, y menos aún redactar artículos solitarios. Quiero convencerme de que se ha cerrado un periodo de mi vida, que la labor mía en el Instituto ha concluido” (p. 31).

El 15 de diciembre de 1967 se aprobó la modificación que llevaría a la transformación del Centro de Estudios Filosóficos de la Facultad de Filosofía y Letras, fundado en 1940 por Eduardo García Maynez, en el actual Instituto de Investigaciones Filosóficas, del que sería director Fernando Salmerón, entre 1966 y 1978. El secretario académico del Instituto entre 1966 y 1971 sería Alejandro Rossi. Él junto con Salmerón y Luis Villoro fundarían en 1967 *Crítica. Revista Hispanoamericana de Filosofía*, de cuyo Comité de Dirección formarían parte.

El inicio del *Diario* deja claro que con su escritura se cierra un ciclo, el de la filosofía, y que se abre otro..., el de la literatura. En esa primera entrada se ofrece una descripción de México y en particular de la asistencia de él y su amigo Luis Villoro a un partido de fútbol México contra Argentina. Destacan en los apuntes los claroscuros y contrastes de la visión de un túnel en que se mueven “figuras groseras” y “vendedores de pepitas harapientos”, lo hace pensar en la “técnica de Paolo Uccello”. El contraste entre la miseria de los asistentes al estadio y el lujo de los palcos privados le da una sensación de “irrealidad”. “Una dentadura fosforescente alrededor de una carne cruda, vieja, oscura, medio podrida” (p. 32). La mención del pintor florentino Paolo Uccello (1397-1475) es un guiño a las raíces de sus antepasados en Italia y, para decirlo con un giro suyo, una muestra de sus “cartas credenciales”.

IV

El mundo del mando fascinaba a Alejandro Rossi Guerrero, descendiente del General José Antonio Páez, uno de los prohombres de la Independencia de Venezuela, condecorado por Simón Bolívar y tres veces presidente de Venezuela. Alejandro se nacionalizó muy tarde como mexicano y llevaba en su cartera un billete venezolano con la efigie de ese prócer venezolano. No es casual que, al hablar en el *Diario* de su amigo el filósofo del derecho Ernesto Garzón Valdés (1927-2023), diga que este “Representa un tipo de hispanoamericano que me agrada muchísimo y con el que me entiendo a las mil maravillas: burguesía patricia, intelectual, hábitos y costumbres lujosas sin amor al dinero, generosidad, internacionalismo y lo que indiqué antes una cierta desesperanza, autoinmolación. Borges cuando se describía como un poeta en un pobre arrabal sudamericano” (*Diario I*, p. 37). Esa atracción por la esfera política y por el mundo del mando encontrará en Fernando Pérez Correa (1942), filósofo y politólogo en la UNAM y egresado de la Universidad de Lovaina donde se

doctoró, un interlocutor privilegiado, pues con él podía conversar tanto de la universidad y de su organización como de la vida política misma, pues fue subsecretario con Manuel Bartlett. Ambos aparecen con frecuencia en el *Diario*.

A Alejandro Rosssi le interesaba la política como teoría pero también como práctica y confabulación. No es extraño que una de las distracciones que apartan a Rossi momentáneamente de la obsesión por la literatura sea la organización y dirección de la DGPA de la UNAM –especie de mini Conacyt universitario–, que es una de sus creaciones, y que habla de su talento como político o, si se quiere, como organizador. Rossi no estaba en la luna ni andaba por las nubes, como muestran no pocas páginas de su *Diario*, donde se le ve nadar cómodamente en lo que llamo “el mundo del mando”. Alejandro no solo era un lector y admirador de Maquiavelo, sino que podría decirse, y acaso él mismo lo admitiría, que era un “consejero de príncipes y un príncipe de los consejeros”, para retomar la fórmula del renacentista español Fadrique Furio Ceriol. No extraña, por lo mismo, que haya sido tan amigo de Rafael Segovia.

V

Una de las cosas que no he subrayado lo suficiente tiene que ver con el valor, con la valentía de la escritura de esos apuntes en los que el escritor se pesa y sopesa poniendo al desnudo sus debilidades y fragilidades. La honradez de Alejandro para anunciar su fragilidad es acaso una de las notas más conmovedoras de esa escritura tensa, atenta a no perder el hilo de la lucidez. La otra nota que tal vez quisiera resaltar tiene que ver no tanto con los contrastes de sus relaciones externas sino con la forma en que va esbozando sus proyectos de escritura. Está, desde luego, el tema de la amistad y de la fidelidad a un *ethos* de las constelaciones sociales y amistosas que se refleja en la continuidad con que procura a tres o cuatro o cinco grupos de personas en quienes reconoce las diversas facetas de su personalidad plural... De ahí que piense que el sol de la amistad sea a mis ojos uno de los valores de este documento incomparable y nada habitual en nuestro medio.

VI

Alejandro Rossi emplea de vez en cuando la voz “patricio”. No es accidental. Alejandro Rossi Guerrero sabía que era descendiente del General José Antonio Páez, uno de los padres fundadores de Venezuela. Recuerdo con cuánta emoción recibió la noticia de que el diario del General Paéz se encontraba en la Biblioteca de Benito Juárez, según le dije luego de una visita al recinto de Homenaje a Juárez en el Palacio Nacional de la Ciudad de México. Esa misma emoción histórica, en el sentido más radical y entrañable de la palabra, lo hacía leer con otros ojos a Jorge Luis Borges y



ALEJANDRO ROSSI / ©VASCO SZINETAR

al mismo Alfonso Reyes.

Alejandro conoció a Manuel Bartlett, entonces secretario de Gobernación. Conociendo a Alejandro, no es nada improbable que le haya preguntado si era hijo del gobernador del mismo nombre. Alguna vez, creo recordar que tocamos en nuestras conversaciones el tema inquietante de la teoría de las generaciones, la endogamia y la teoría nietzscheana del eterno retorno.

VII

Una de las cosas que debe tener presente el lector del *Diario* es su intermitencia. El autor interrumpe, pausa, suspende, sus apuntes durante días y aun meses. Eso no merma la unidad ni la intensidad de su escritura. El autorretrato que se va perfilando del autor no es menos solvente. Una de las cosas que llaman la atención del lector es el papel que juegan las viejas y nuevas amistades. La amistad cobra, a su sentir, una dimensión ética y aun política. “La verdad es que soy un entusiasta de mis viejos amigos” (p. 99).

Ese entusiasmo cobra mayor vigencia en el horizonte de esa experiencia de la persona que cierra un periodo de su vida como profesor de filosofía y decide iniciar un nuevo ciclo y recomenzar como escritor, reformar hábitos y usos intelectuales e iniciar una nueva etapa entregada a la escritura y a la creación de una obra literaria. Esa obra, empezando por *Manual del distraído* y cada uno de los textos que la componen, será la materia prima del *Diario*.

Los textos de este libro en particular se presentarán como borradores, como si los “cuadernos” del *Diario* fueran una cantera. También ahí se analizan y detallan antes y después de escritos ya publicados. Algún día convendría hacer una edición anotada de, por ejemplo, *Manual del distraído* cotejando lo expresado en cada una de esas fuentes.

La biografía literaria del propio Alejandro Rossi tendrá que tener en cuenta, a la larga, los proyectos y esbozos que el autor deja asentados en este taller que es, a la vez, bitácora, agenda, minuta y crónica mundana.

Para Rossi, el orden mundano es, co-

mo en Marcel Proust, un cosmos nunca ajeno a la literatura. De la asistencia a reuniones, convivios, estrenos, comidas, cenas, brindis, el espectador comprometido con su calidad de testigo de lo indecible e invisible sacará la materia prima de su trabajo. La diversión cobra a través del *Diario* un segundo grado y pasa a ser materia de un ejercicio superior, cercano a la historia. Rossi es un historiador de los usos y costumbres de unas constelaciones sociales particulares, y deja constancia de sus ceremonias y rituales. Siempre, sin olvidar que el verdadero centro de todo es la creación literaria, la escritura cuyos procesos y movimientos registra y documenta.

VIII

Rossi concebía el *Diario* como un espacio de absoluta libertad que se daba al filo de la enfermedad y de la muerte. En la entrada del 22 de octubre de 1976 se lee:

“En estos días otra vez los presentimientos de muerte o, mejor dicho, en presencia de la muerte, la sensación de comprender qué es morir. Quiero decir: la ley que derrama sobre las acciones cotidianas. La vida diaria vista desde su horizonte. Digan lo que digan, son los momentos en que la realidad se hace más verdadera, más proporcionada, en que se desnudan las idioteces, en que las cosas (todo) aparece en su justa medida. Siento el proceso de la vejez como una continua disminución. Cada día un poco menos” (p. 124).

Esa conciencia campeará a lo largo del *Diario* y pondrá en perspectiva mucho de lo escrito. Se agudizará, desde luego, cuando le anuncien a Rossi que tiene cáncer.

IX

La publicación de los *Diarios* de Alejandro Rossi en tres tomos aviva en el lector la conciencia de que desde hace algunos años el *Manual del distraído* no se encuentra disponible. Habría que pensar en una reedición para que sus cuerdas se beneficiaran de la plataforma de lanzamiento que es esta caja de resonancia.

X

Recapitulo: Alejandro Rossi estuvo trabajando entre 1966 y 1971 como secretario del Instituto de Investigaciones Filosóficas (IIF) y como animador principal de la revista *Crítica*. Poco a poco ese trabajo lo fue desgastando. En términos externos su salida del IIF se resuelve con el trabajo que le encarga Fernando Pérez Correa para la organización de la Dirección General de Asuntos de Personal Académico. En 1968 publica *Lenguaje y filosofía*, en 1972 regresa de Italia y da inicio al primer Cuaderno, cuyo apunte inicial corresponde al 7 de febrero de 1973. La escritura del *Diario* se da como una ruptura con la vida del investigador y profesor de filosofía y, según él, como el inicio de una nueva aventura vital que será para él la experiencia literaria. La experiencia en el Instituto fue para él desgastante:

“Cada vez es más obvio que mi contribución en ese campo ya terminó. Por el momento, es menos. Creo que hice bastante e influí en forma definitiva para cambiar muchas cosas, en el Instituto y en la Facultad. Cambié malos juegos hechos y establecí nuevas reglas y nuevos tonos. Formé gente, rehice hasta la biblioteca, lancé *Crítica* y propuse un nuevo estilo de escritos filosóficos. Todo esto, claro está, en el ámbito mexicano. Esa etapa, que también incluía una manera distinta de enseñar filosofía, concluyó. –Recordar lo que decía Orwell: la sociedad obliga a continuar ejerciendo profesiones que ya no nos interesan: un hombre quizá pueda escribir tres buenos libros, entre los 30 y los 45 años. Luego puede volverse una actividad mecánica para ganarse la vida. Había que pasar a otra cosa. Es lo que estoy tratando de hacer con tantos esfuerzos” (p. 81).

La ruptura se da como un intento de evadir la rutina ciega. La aventura es también de índole política y vital. La experiencia literaria es un experimento en el sentido más arriesgado de la palabra: un ensayo. ☹



El ensayo que sigue, así como también el fragmento que copiamos en la parte final, de Jaime Moreno Villarreal, fueron publicados originalmente en la revista *Letras Libres*, en septiembre de 2008, en la sección Relecturas. Se cumplían entonces 30 años de la publicación del *Manual del distraído* (1978)

GUSTAVO GUERRERO

Un libro en movimiento

Es curioso que un libro publicado en 1978 parezca en tantos aspectos un libro contemporáneo. No exagero: basta recorrer las páginas del *Manual del distraído* para ir descubriendo, aquí y allá, un conjunto de rasgos, usos y actitudes que nos resultan bastante familiares. Mencionemos, por ejemplo, la plasticidad de una escritura que se mueve libremente entre el relato y el ensayo, y cuya naturaleza híbrida no puede menos que hacernos pensar en la de un buen número de novelas y crónicas actuales; o bien, el gusto por las secuencias heterogéneas, abiertas y sin jerarquías aparentes, tan característico de la narrativa última y también del libro y el texto digital; o aun, ese tono irónico y desprejuiciado que nos recuerda que, en estos principios del siglo XXI, la literatura no puede seguir reivindicando la condición de un oficio superior, o más espiritual y edificante.

Sería relativamente fácil alargar la lista e ir añadiendo y comentando otros comunes denominadores, como el juego con los límites entre ficción y autobiografía, o la clara predilección por un estilo conversado y próximo a los ritmos del habla. Prefiero dedicar, sin embargo, las escasas líneas de que dispongo a plantear, sin más preámbulos, la pregunta por las causas de este raro efecto contextual. Y es que la contemporaneidad, la sorprendente juventud del *Manual del distraído* no llega sola a nuestro presente sino que trae consigo un doble interrogante sobre lo que el libro fue y sobre lo que el libro es. Probablemente no exista una sino varias maneras de despejarlo, pero a mi modo de ver, la principal, más allá o más acá del tópico de la obra clásica, está vinculada directamente a la capacidad de anticipación del propio *Manual del distraído* y es parte de un secreto de fábrica en el que no se ha reparado lo suficiente, quizá porque solo el paso del tiempo le ha dado toda su importancia. Me refiero a la estrecha trabazón entre filosofía y literatura que presidió a la redacción del libro, y también a la crítica de una cierta idea de la literatura que va infusa en sus páginas desde 1978.

En efecto, recordemos que el *Manual del distraído* no es la obra de un distraído sino del autor de *Lenguaje y significado* (1969), una de las figuras más destacadas del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM y uno de los pensadores que, allá por los años sesenta, introdujo la enseñanza de la filosofía analítica en América Latina. *Rara avis*, Alejandro Rossi se identifica con una tradición intelectual muy distinta a la de la mayoría de sus colegas universitarios, pero a la que no le resultan menos ajenos los supuestos que fundan la práctica literaria de muchos de sus amigos escritores. Cuando empieza a componer el *Manual del distraído* y se muda con armas y bagajes al mundo de las letras, Rossi no solo trae consigo sus inclinaciones personales sino también la estética que le dicta su filosofía: a saber, una estética que ha dejado atrás la metafísica y los altos vuelos del idealismo alemán, una estética que no reconoce la existencia de

RELECTURA >> MANUAL DEL DISTRAÍDO



EUGENIO MONTEJO Y ALEJANDRO ROSSI / ©VASCO SZINETAR

Treinta años del *Manual del distraído*

grandes o pequeños temas (ni siquiera de temas propiamente literarios), una estética que no ve en la literatura un idioma aparte sino un uso particular del lenguaje ordinario, una estética, en fin, que prefiere buscar sus verdades a través de la descripción de la experiencia cotidiana y no apelando a la revelación de una realidad más elevada cuyo conocimiento estaría reservado al escritor o al poeta visionario. En suma, consecuente con sus ideas, lo que nuestro filósofo va a poner en las páginas del *Manual del distraído* es una de las críticas más sutiles, juguetonas e inteligentes a la herencia del romanticismo y las vanguardias que entonces aún dominaba la manera de pensar y de hacer literatura dentro del mundo hispánico. “Represento una racionalidad laboriosa y modesta, sin éxtasis solares o nocturnas hipotecas del alma”, escribe Rossi como confesándose en el ensayo “Por varias razones”.

Leído en tanto proyección estética de una cierta manera de practicar la filosofía, el *Manual del distraído* se despliega como un libro perfectamente coherente, desde esas páginas iniciales donde se afirma sin ambages una postura realista (“Confiar”) hasta esas últimas donde el pensamiento de Leibniz

sirve para refutar al bilioso Gorrondona (“Con Leibniz”) y donde, no por casualidad, se concentran las críticas más divertidas al quehacer literario (“Sin sujeto”, “Sin misterio”, “Ante el público”). Entre aquel comienzo y este final, fiel a sí mismo y a su familia filosófica, Rossi se niega a endosar jergas o jerigonzas, y no formula oscuras y aparatosas teorías, pero sí asume el reto que constituye escribir una épica de lo cotidiano y construirse un estilo con la lengua de cada día. También se niega a distinguir entre materias nobles y menos nobles: el horror al teléfono, la palabra “arlequín”, la prosa de Borges, la maldición de los cónsules, una cita de Montale, otra de Lichtenberg y hasta el recuerdo de aquella improbable novia criptojudía, todo cabe en este libro y, lo que es más importante, todo merece ser analizado con idéntica atención. Y es que, para nuestro filósofo, no hay minucias o asuntos menores: así como cualquier magnitud es buena para examinar los vínculos entre lenguaje, pensamiento y mundo, así cualquier motivo puede ser

pretexto para la mejor escritura. La razón de ello tenía que parecerle evidente a un intelectual formado en la escuela de Oxford: no existe una reali-



dad que esté reservada a los hombres de letras y otra donde habitan los ciudadanos de a pie; hay una continuidad sin solución entre ambas, como es continuo igualmente el espacio entre la metáfora del poeta y las mil figuras retóricas que se inventan en una mañana de mercado. Rompiendo de este

y otros modos con los fundamentos de lo que era entonces el concepto más tradicional de lo literario, el *Manual del distraído* apuesta en silencio y casi subrepticamente por una estética distinta, acaso más modesta, sin duda menos infatuada, pero, sobre todo, libre de tentaciones religiosas y metafísicas.

El tiempo le ha dado la razón a Rossi: si hoy su libro nos luce tan actual, tan deliciosamente contemporáneo, es porque, en más de un sentido –y aunque parezca redundante–, se trata de un libro actual y deliciosamente contemporáneo. Su pasado tiene el sabor de nuestro presente, ya que da como por descontado el colapso del sustrato idealista de la literatura moderna y la crisis de legitimación de la tradición romántica y vanguardista que esto ha acarreado en los últimos treinta años. Pero el *Manual del distraído*, asimismo, nos dice algo en 2008 que no podía anticiparse en 1978: a saber, que la literatura que se escribe actualmente en nuestro ámbito lingüístico –y la que se escribe también en muchas otras lenguas– está sin lugar a dudas más cerca del realismo anglosajón de Austin que de las especulaciones continentales de Heidegger. Efectivamente, como si hubiera decidido desembarazarse de una vez por todas de dos siglos de hierática sacralidad, la literatura contemporánea es, en esencia, un arte desencantado y ha vuelto a poner los pies en tierra. No en vano, borrando las fronteras entre los géneros, fomentando síntesis inéditas entre ficción y no ficción, y buscando en el habla de todos y en la experiencia cotidiana sus principales herramientas, hoy rediseña su espacio y trata de integrar a su definición la mudanza de horizontes que supone el cambio de época y de paradigma filosófico.

Creo que uno de los homenajes que se le puede hacer al *Manual del distraído* en este cumpleaños es volver a leerlo como un libro en movimiento que prepara y acompaña nuestro presente, postulando una relación distinta entre filosofía y literatura. Su doble naturaleza exige una mirada cruzada que no puede aspirar a abarcar los dos mundos, pero que acaso sí pueda mostrarnos sus estrechos vínculos y quizá nos enseñe a pasar de uno a otro con la misma actitud libre, lúcida y lúdica –“sin planes, sin pretensiones cósmicas, con amor al detalle”, como dice Rossi. Tal vez nada ilustre mejor esta actitud emancipadora que un par de frases suyas del ensayo “Palabras e imágenes” que quiero citar a manera de punto final. Allí afirma el escritor: “Admitimos la realidad si la podemos confundir con la imaginación”. Y concluye el filósofo: “La imaginación es, entonces, la escena apropiada para contemplar la realidad”. ☞

Escribir es pensar. Fragmento

JORGE MORENO VILLARREAL

Al hablar del *Manual del distraído*, libro de escritura y pensamiento, seguramente convendrá darle relieve a la “mirada crítica”. Qué tedio. Pero ocurre que si uno ha tenido la suerte de ver a Alejandro Rossi en acción, es decir, argumentando, debatiendo, ironizando desde un sillón o en una sobremesa, esta expresión resulta de una literalidad sustancial. Rossi el hombre es dueño de una mirada crítica, y no solo eso: esa mirada le sella el rostro. Para una reflexión al caso, conviene mencionar sus anteojos. Me refiero a unos anteojos de medio armazón que le cuelgan de una correa al cuello, y se deslizan por su tabique nasal. Útiles para la miopía o para la vista cansada, delatan especialmente al lector o a quien tiene necesidad de mirar muy de cerca los objetos. Pero lo realmente interesante es la manera como Rossi mira, al hablar, por encima de esos lentes, saltando el obstáculo para enfrentar al interlocutor a los ojos. El gesto parece teatral; es también mayéutico: desafía a razonar juntos, a poner en claro. Sucede que cuando Rossi se inclina, haciendo resbalar los anteojos nariz abajo hasta la gran mueca

labial que los sostiene, está imponiendo su mirada crítica, intencionada, inquisidora, cejuda. En ese través hay necesariamente un franqueo de distancias y un cambio de foco. Ahora es distante, parece mirarnos a través de una celosía; ahora es próximo, se acerca un grado más que con sus lentes.

Escritura y pensamiento de Alejandro Rossi van igualmente de la distancia a la cercanía, luego a una mayor cercanía, casi incómoda, inductiva al grado de que valora el detalle con desproporción. Y para su mueca mordiente, lo menudo es bocado de cardenal. Más que encumbrar lo particular, distrae elementos de apariencia insignificante para pensarlos en primer plano y como si tuviesen otra escala, como si fuesen de momento la gran cosa, y entonces se aparta por el sendero oblicuo, fija su sesgo como procedimiento heurístico, y si en lo pequeño hay pequeñez, donde reconozca mezquindad será implacable, sacará punta al significado de la insignificancia.

Así, en el *Manual del distraído* el narrador del relato sobre el Conde Alessandrini busca contar la “mínima historia” a partir de datos marginales, confesando que “esas minu-

cias son mis aliados. Mejor dicho: no tengo otros”; el ensayista que en “Minucias” visita la colección de arte de Álvor Carrillo, encuentra la pintura de José Clemente Orozco ideológica y vulgar, mientras que se entusiasma con sus pequeñas acuarelas, llenas de sátira, sordidez y procacidad; es el mismo que exalta, del Juan de Mairena, los “ensayos breves, diálogos, aforismos, reflexiones sobre un autor, confesiones inesperadas, el borrador de un poema, una broma o la explicación apasionada de una preferencia” (es decir, todo aquello que no constituye obra), y el que elogia a Eugenio Montale, quien “posee la sensibilidad de lo mínimo”, de donde deriva la creación de personajes. “Los manierismos son importantes. No por amor a la extravagancia, sino porque un personaje es, en último término, una forma de adaptación. Somos esas morisquetas y esos intentos. Se necesita la parodia para sacarlos a la luz. Allí está la mezcla fascinante: parodia y minucia”.

*El fragmento del poeta y ensayista Jorge Moreno Villarreal (1956) fue copiado de la revista *Letras Libres*, sección Relecturas, de septiembre de 2008.

PUBLICACIÓN >> OCTAVIO PAZ: EDICIÓN CONMEMORATIVA DE RAE Y ASALE

Paz editor: una militancia poética y crítica

Corrientes alternas. Antología de verso y prosa se titula la inigualable edición conmemorativa de la obra de Octavio Paz (1914-1998), publicada por la Real Academia de España –RAE– y la Asociación de Academias de la Lengua Española –ASALE– (España, 2024) Además de un extenso e iluminador estudio de Adolfo Castañón, la edición ofrece ensayos de Rodrigo Martínez Baracs, Luce López-Baralt, Roger Bartra, Malva Flores (que se reproduce en estas páginas) y Fabienne Bradu

MALVA FLORES

Las revistas literarias no solo expresan rupturas entre las generaciones sino que también son puentes entre ellas.
Octavio Paz

Las revistas de juventud

Ya al final de su vida, en 1996, Octavio Paz dijo: “Siempre que un grupo de jóvenes escritores se juntan, quieren modificar al mundo, quieren llegar al cielo, quieren defender el infierno, y lo único que se les ocurre es fundar una revista” (Santí, 2005: 14). En diciembre de ese mismo año, *Vuelta* –su última revista– celebraba su vigésimo aniversario. Vestido con un traje azul marino y camisa a rayas azules y blancas, el 10 de diciembre Paz se presentó a la celebración rodeado de sus amigos y lectores en el Claustro de Sor Juana de la Ciudad de México. En una fotografía del festejo, podemos observar a Marie José Tramini y al poeta –con una barba incipiente que permanecerá en su rostro hasta el día de su muerte, el 19 de abril de 1998. Rodeándolo, se asoman tres generaciones de escritores cuya vida intelectual creció al interior de la revista: Alejandro Rossi (su primer director interino y miembro de su consejo editorial); Enrique Krauze (subdirector de *Vuelta* hasta esa fecha) y Aurelio Asiain, secretario de redacción de la revista más de la mitad de la vida de la publicación.

Vuelta sobrevivió pocos meses a su director y su último número, el 261, fue una antología general de la revista, preparada por Guillermo Sheridan y David Medina Portillo. Sesenta y ocho años antes, un grupo de amigos preparatorianos –Rafael López Malo, Octavio Paz, Salvador Toscano y Arnulfo Martínez Lavalle– decidieron fundar una revista. *Barandal* (1931-1932) fue una publicación combatiente e irónica y, aunque solo aparecieron siete números, podemos reconocer en esos rasgos intelectuales los de un muy joven Paz, un adolescente de diecisiete años que propició, junto con sus compañeros, burlas y críticas a filósofos y escritores relevantes como Antonio Caso o José Vasconcelos, pero que también decidió acercarse a la generación que los precedía, la de la revista *Contemporáneos* (1928-1931), y los jóvenes consiguieron colaboraciones cuyo destino fueron los suplementos que la revista publicó. Cuenta Paz que cuando Xavier Villaurrutia les entregó los poemas para el suplemento “insistió en que los forros de la *plaque* fuesen del papel con que se cubren los muros de las habitaciones. Él mismo escogió la marca, el papel y los colores. Más que una confesión, una definición. Verde y oro sobre fondo negro: colores nocturnos como su poesía” (Paz, 1994a: 71). Además del comprensible tono beligerante de una revista de adolescentes, llama la atención que algunas formas editoriales de *Barandal* –las notas, los suplemen-

tos– fueran repetidos por Paz muchos años después, cuando en *Plural* aparecieron tanto los suplementos dedicados a algún autor o artista plástico, como la sección “Letras, Letrillas, Letrones” que, como las notas satíricas de *Barandal*, tenía la intención de ser la parte más viva de la revista.

La aventura de *Barandal* continuó como la propia educación de Paz, quien, ya inscrito en la Facultad de Derecho y en compañía de los mismos editores, publicó *Cuadernos del Valle de México* (septiembre de 1933 y enero de 1934), que solo duró dos números. Esta revista, claramente de izquierda, contó con la colaboración de dos amigos más: Enrique Ramírez y Ramírez y José Alvarado.

Aunque estas aventuras concluyeron, no cesó el cada vez más creciente activismo político de Paz que lo llevó, en 1937, a trasladarse a Mérida, Yucatán, como secretario de la Escuela Secundaria Federal para Hijos de los Trabajadores –parte del proyecto educativo nacional del presidente Lázaro Cárdenas. Dos años atrás había muerto su padre y el poeta abandonó los estudios e inició su relación con Elena Garro, a quien le escribía apasionadas cartas desde el trópico, según consigna Guillermo Sheridan en su importante anotación de las misivas (Paz, 2021). Fue ahí donde el poeta, además de colaborar en el *Diario del Sureste*, intentó reanudar su misión editorial y el 19 de marzo le escribió a su novia que, además del proyecto de crear un “centro de comunicación intelectual”, pensaba fundar una revista con Octavio Novaro, Ricardo Tamayo, Clemente López Trujillo y dos nuevos amigos: “el sabio es conocido internacionalmente y el otro, a pesar de su timidez, será una gente de significación en la poesía, y nosotros, y otro, un poco más apagado, pero de cierta calidad, pensamos hacer nuestra revista: Golfo de México” (Paz, 2021: 218). Este fue uno de sus múltiples proyectos fallidos pues, como anota Sheridan, esa revista “nunca apareció” (Sheridan, 2019: 214 y ss.).

Sabemos que ese mismo año, ya casado con Garro, Paz acudió al II Congreso de Escritores Antifascistas de Valencia y no volvió a México sino hasta 1938. Ya en el país, y según sus propias palabras, participó “en la fundación de *El Popular*, un periódico que se convirtió en el órgano de la izquierda mexicana” (Paz, 1998c: 29) y donde, pese a colaborar con o sin firma muy frecuentemente, dejó de escribir cuando ocurrió el pacto germano-soviético y Paz se deslindó de la publicación, sin escándalo, pero decididamente. En las postrimerías de ese año, Rafael Solana lo invitó junto con Efraín Huerta y Alberto Quintero Álvarez a cenar y les propuso continuar la revista que él dirigía –*Taller Poético*, 1936– con el solo nombre de *Taller* (1938-1941). A partir del segundo número, Solana salió de viaje y en esa misma edición el poeta publicó “Razón de ser”, que bien puede considerarse el primer edito-



OCTAVIO PAZ - ESTUDIO ALBERO Y SEGOVIA, ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN DE ESPAÑA, 1937



rial de una revista suya o, también, un manifiesto literario, estético y moral. Allí, y pensando en la generación de *Contemporáneos*, discurrió sobre la herencia que “no es un sillón sino un hacha para abrirse paso”, de modo que *Taller* se propuso como un sitio donde no se asfixiara a una generación, “sino el lugar en donde se construye el mexicano, y se le rescata de la injusticia, de la incultura, la friolidad y la muerte” (Paz, 1999b: 201). *Taller* publicó doce números y, como casi todas las revistas de Paz, tuvo una extensión variable: inició con 56 páginas y concluyó con 106. Sus páginas dieron cabida a importantes escritores no solo mexicanos. Del mismo modo que *Barandal*, la revista publicó suplementos literarios e hizo hincapié en la traducción al español de obras en otros idiomas, un guiño de lo que más tarde, ya en *Plural* y en *Vuelta*, convertiría a Paz en el más decidido impulsor de la traducción literaria en México.

La importancia de los contactos que Paz hizo durante su viaje a España es evidente en los índices de *Taller*, pues la revista cobijó a varios exiliados españoles –incluso nombró a Juan Gil-Albert, secretario de la publicación–, en particular a los miembros de *Hora de España* (1937-1938), donde le habían publicado varias colaboraciones, entre ellas el poema “Elegía a un joven muerto en el frente” (Paz, 1937C: 42-44).

Su propósito fue, desde entonces, reunir a los escritores hispanoamericanos no solo para ofrecer una batalla por la literatura y la crítica, sino también para hacerlos visibles ante el mundo. Esto es particularmente claro en una carta a Juan Ramón Jiménez donde, además de invitarlo a colaborar, le dice:

“Seguramente ya habrá recibido todos los números de *Taller* –hasta ahora seis. Habrá leído, también, el número cinco, en el que nuestra revista, sin perder su carácter, se enriquece, por decirlo así, con los nombres de algunos jóvenes españoles. Queremos agrupar en *Taller* a todos los jóvenes hispanoamericanos de calidad y que coincidan con nuestros propósitos. Usted, que vivió en La Habana, nos podría señalar, quizá, algunos nombres de interés entre los nuevos. Y no solo eso. *Taller* se propone ‘ser el vehículo, el cauce para la expresión literaria de la juventud hispanomexicana’, pero, asimismo, ‘un sitio en el que los jóvenes –y todos los escritores– se puedan reconocer en una misma fuente viva: la de su cultura y la de su poesía’” (Jiménez, carta de diciembre de 1939). Treinta y dos años más tarde, el 27 de julio de 1971, Paz escribía a Roman Jakobson una misiva cuyas palabras se repetirán en decenas de cartas:

“*Cher Roman Jakobson, Nous préparons les premiers numéros de Plural, revue qui paraîtra tous les mois à Mexico. Cette revue voudrait être l’expression de la culture latino-américaine en même temps qu’un moyen d’information et de critique de l’activité littéraire, philosophique, intellectuelle, artistique et politique dans le monde. A la fois véhicule de la littérature, la pensée et l’art, et examen de la réalité contemporaine, Plural tentera aussi d’explorer les points de liaison entre la science et la littérature, l’art et les sciences de mains ou sociales*”. (Paz, Archivo *Plural*, carta del 27 de julio de 1971).

Pero en 1939, la integración de los españoles a *Taller* no fue bien vista

por Solana (ya de regreso en México) ni por Huerta, que se separaron de la revista. Aunado a ello, la difícil situación económica tanto de la publicación como de Paz coincidieron para que *Taller* desapareciera.

El Hijo Pródigo (1943-1946) “fue una revista polémica que defendió, frente a la confusión entre arte y propaganda, la libertad de la imaginación” (Paz, 1994a: 252), recordó Paz sobre la revista que nació al amparo de Octavio G. Barreda, cuyo primer editorial dejó muy claro el propósito de la revista: “queremos estar prevenidos contra esos paracaidistas o quintacolumnistas de la regresión literaria. Queremos iniciar y dejar, si es posible, otro instrumento –bueno o malo de imaginación” (Barreda, 1943: 32). Fue allí donde apareció su primer ensayo poético importante: “Poesía de soledad, poesía de comunión”.

En el marco de las tertulias del café París, en abril de 1943, se dio a conocer esta nueva publicación que ya entre sus redactores y colaboradores agrupaba dos generaciones y tres revistas: *Contemporáneos*, *Taller* y *Tierra Nueva* (1940-1942). Octavio G. Barreda fue el editor, y los “redactores”, Paz, Antonio Sánchez Barbudo, Ali Chumacero, Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza. En su primer número, *El Hijo Pródigo* abrió con un ensayo de Alfonso Reyes, “Los últimos siete sabios”, seguido de “Noches”, tres poemas de Paz. Esa mancuerna duraría algunos años y nuevas revistas los llamaron para “apadrinar” la publicación o para formar parte de sus filas. Si en el primer número de la revista del exilio español en México, *Romance: Revista Popular Hispanoamericana* (1940-1941), don Alfonso publicó uno de los artículos centrales –“Goethe y la filosofía del dibujo”–, Paz apareció en la sección de reseñas con una nota sobre *La mujer que se fue a caballo*, de D. H. Lawrence. Los veríamos juntos nuevamente en el volumen inaugural de la colombiana *Mito* (1955-1962) –Paz con la publicación de poemas y ambos como miembros del comité patrocinador–, o en la revista regiomontana *Katharsis* (1955-1960), por mencionar algunas de ellas.

En enero de 1943, Paz había solicitado la beca Guggenheim para realizar el proyecto “América y su expresión poética. Estudio sobre la poesía americana, a través de su desarrollo histórico, entendida como función expresiva del hombre y del medio americano” (Sheridan, 2020). El currículo presentado por Paz en su solicitud es una muestra de que había participado en las revistas ya comentadas y publicado no solo en diarios y revistas nacionales, sino que había iniciado ya su militancia poética y crítica allende las fronteras, a través de publicaciones como la ya mencionada *Hora de España*, *Nueva Cultura* (España), *Sur* (Argentina) y *Volontés* (Francia).

El 11 de agosto Paz recibe la carta donde le anuncian que ha obtenido la beca y a principios de diciembre se instala en Berkeley y no en Nueva York, como era su propósito. Desde California continúa su labor en *El Hijo Pródigo* mediante largas cartas a Barreda y al resto de los redactores. Si *El Hijo Pródigo* había aparecido como una necesidad contra “los sectores del realismo social” –es decir, “los amigos de Neruda, (Ylizaliturri, 1999: 55)–, era natural que su talante fuera el de una revista combativa. Desde Berkeley, Paz insistía en la necesidad de que la publicación fuera mucho más crítica y “con mi habitual encarnizamiento, de corrido y, por primera vez, sin ‘interrupciones’” (Barreda, carta del 25 de chero de 1944), le escribe para criticar una a una las colaboraciones de la revista. A pesar de sus cartas y reclamos, Paz dejó de colaborar a partir del número siete y entonces “la revista cambió de dirección, volviéndose mucho más tolerante” (Ylizaliturri, 1999: 551). El poeta, quien había ingresado ya formalmente al servicio diplomático mexicano, abandonó los Estados Unidos en noviembre de 1945 y se dirigió a París como tercer secretario de la embajada.

(Continúa en la página 5)



OCTAVIO PAZ (1955) / CANCELLERÍA DE MÉXICO

Paz editor: una militancia poética y crítica

(Viene de la página 4)

El corresponsal y los proyectos fallidos

Gracias a la correspondencia de Paz, podemos seguir los pasos de uno de sus más grandes deseos cuando salió de México, anhelo que se convirtió en obsesión desde 1945, cuando llegó a París: hacer una revista. Ignoro cuántos proyectos habrá emprendido con todos los intelectuales latinoamericanos que por esas fechas visitaban París, aunque se sabe, por Fernando de Szyszlo, que Paz intentó fundar *El Pobrecito Hablador*, una revista “que planteara los problemas y reconociera las conquistas de las nuevas generaciones de artistas de nuestros países” (Szyszlo, 1996: 181). No es tan curioso que Paz hubiera elegido el nombre de la revista satírica de Mariano José de Larra si consideramos que Ireneo Paz, su abuelo, escribió varios periódicos satíricos, uno de los cuales, *El Padre Cobos* (1869-1880), tuvo “como antecedente directo el periódico madrileño *El Padre Cobos, periódico de literatura y artes*” (Flores, Milenka, 2019: 53-79). Ese proyecto no fructificó, pero su deseo de participar en una revista lo llevó a comunicarse con José Bianco de *Sur* para enviarle no solo colaboraciones propias, sino para sugerir y criticar lo que le parecía erróneo en la revista de Victoria Ocampo:

“Algunos números de *Sur* me gustan mucho. Otros no, francamente. Te confesaré que, en general, no me interesan los poemas que ustedes publican. Algunos los encuentro innecesarios –en el sentido de Rilke–, elegantes y bien contruidos, pero superfluos, meros ejercicios (solo que ejercicios sin invención y sin riesgo); otros, juveniles ecos, reflejos (de Eliot y Borges, de Vallejo, de Jiménez, de no sé qué monstruo hecho de tics artonerudalberilkafklorcaudianos)... Se me ocurre, también, que podrían darle un poco más de espacio y de atención a la literatura hispanoamericana. En Cuba, por ejemplo, hay un grupo de poetas interesantes. Publican una revista, *Orígenes*. No me parece nada desdeñable y algunos son excelentes. Han publicado una antología (*Diez poetas cubanos*) que merecería un comentario de *Sur*” (Bianco, carta del 3 de marzo de 1949).

También le proponía artículos y nombres a Jesús Silva Herzog, director de *Cuadernos Americanos*, algo extraño si consideramos que apenas

unos años atrás, el 1 de junio de 1944, le había escrito a Juan Soriano: “De vez en cuando leo periódicos mexicanos (me dan asco) y siempre (aunque me aburren) las revistas literarias: el *Hijo* (que es cada vez más un arca de Noé), la Olla de Grillos de *Letras de México* y *Cuadernos Americanos* (que no sé por qué llaman cuadernos, siendo tan espesos de espíritu y tan voluminosos de páginas)”.

No obstante, decidió que era importante aportar algo para quizá aligerar ese espíritu. Además de sus adelantos de *El laberinto de la soledad* –que finalmente apareció publicado por la editorial *Cuadernos Americanos* en 1950–, Paz recomendó a Silva Herzog a varios escritores (Camus, Breton, Milozs, Cassou...) e incluso llegó a proponerle, el 10 de octubre de 1950, que en un número especial publicara un “repertorio crítico”, sobre el “orbe hispanoamericano. Si mi sugestión le interesa, tendría mucho gusto en exponérsela con más detalles”.

Ya desde 1951 Paz deseaba volver a México y trabajar en “alguna empresa útil (revista, editorial o algo así)”, le escribe a Alfonso Reyes el 24 de mayo y le confiesa: “Yo aquí siento que me consumo. Me falta mi gente, la pelea diaria, etcétera” (Reyes-Paz, 1998: 148). Aún pasarían dos años para que Paz volviera a México, pero la ciudad, el país y la realidad mexicana no eran ya lo que esperaba. Su trabajo en las oficinas de la Secretaría de Relaciones Exteriores le parecía tedioso y agobiante y reapareció entonces su obsesión. El 17 de noviembre de 1953, le escribe a su amigo y traductor, Jean-Clarence Lambert: “Hay varios proyectos, que no sé si se realicen. Uno de ellos consiste en la vieja idea de hacer una revista y publicar algunos libros de poesía moderna (en español y traducciones); también se me ha hablado de la posibilidad de dirigir el suplemento literario y artístico de un diario o el boletín de una editorial (algo así como *Arts* o *Le Figaro Littéraire*). He pensado asociarlo a cualquiera de estos proyectos, nombrándolo nuestro corresponsal literario y artístico en Francia” (Paz, 2008C 56-57). Por esas fechas intentó fundar una revista con Ramón Xirau y otra, nuevamente con Octavio G. Barreda. No prosperaron, de modo que fue él quien se convirtió en el corresponsal mexicano de proyectos de revistas fallidos (como *Calibán*, que planeaban Emmanuel Carballo y Fausto Vega) o revistas que no eran suyas.

Insiste en su obsesión con Lambert, aunque con un proyecto más modes-



to: “un pequeño órgano que nos exprese y diga nuestra inconformidad y disgusto ante todo lo que pasa” (Paz, 2008c: p. 66). Nada ocurre y se propone, entonces, convencer a José Gorostiza para que *L'Âge Nouveau* (verdadero nombre de la revista que, en *Jardines errantes*, aparece equivocadamente como *L'Âge Nouvelle*) dedicase un número a México, pero tampoco prospera. El 14 de agosto de 1954, su desesperación lo lleva a escribirle a José Bianco para comentarle su congoja, pues siente que su presencia en México es inútil: “Naturalmente, no se me ha ocurrido nada mejor que una revista. (Cuando los escritores quieren salvar al mundo, siempre se les ocurre fundar una revista)”. Sabe que no puede hacerlo, pero está dispuesto a realizar un “periódico literario, artístico y político” y le pide colaboraciones. Ya para fines de año, el 24 de noviembre de 1954, es a Lambert a quien le avisa que su proyecto nuevamente ha fracasado: “Como soy terco, volveré a probar fortuna el año próximo. El ambiente intelectual ha llegado a tal extremo de bajeza que la revista casi se ha vuelto una necesidad de profilaxis” (Paz, 2008c: 68). Fue hasta un año después cuando Paz se involucra directamente en la realización de la *Revista Mexicana de Literatura (RML)*, dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, y a la que apadrina, desde su primer número, con la publicación del poema político “El cántaro roto”.

Tanto Fuentes como Carballo coincidieron siempre en señalar la importancia de Paz para la *RML*. Incluso, Carballo lo llamó “director de directores” (Pérez, 2005: 153), aunque nunca formara parte del consejo editorial. Aun así, y como en los tiempos de *El*

Hijo Pródigo, Paz realiza toda clase de críticas y recomendaciones a Fuentes sobre la revista, en cuyas páginas es muy evidente el peso del poeta, pues allí publican a Pierre André de Mandiargues, Kostas Papaioannou, Geneviève Bonnefoi, Álvaro Mutis, Elena Garro, Soriano, y un largo etcétera de sugerencias del poeta, que escribe a todos sus amigos buscando colaboraciones, distribuye ejemplares de la revista, busca intercambios con James Laughlin y se indigna porque Victoria Ocampo no conozca la *RML* “Victoria se queja amargamente del poco caso que le hacen en Europa y los USA a los escritores de lengua española..., sin embargo, ignora la existencia de *RML*. Pero como, a pesar de todo, es generosa, está dispuesta a que hagamos un número de *Sur* dedicado a la literatura hispanoamericana”, le escribe a Fuentes el 27 de diciembre de 1956.

Paz regresa a México, pero en 1959 parte hacia París y su empeño no cesa. Aunque se encarga de manera no oficial de la revista de la embajada, *Nouvelles du Mexique*, y consigue artículos y fotografías de escritores mexicanos jóvenes a través de Arnaldo Orfila (entonces director del Fondo de Cultura Económica) y otros amigos como Juan Soriano, Joaquín Diez-Canedo, etcétera, su deseo mayor es publicar “una buena revista literaria hispanoamericana”, una revista que dé a conocer a los escritores del orbe iberoamericano, le comenta a Diez-Canedo el 27 de septiembre de 1960 (Paz, Expediente RCE, p. 4). Ese fue un proyecto colectivo, en el que intervenirían Geneviève Bonnefoi, Maurice Nadeau –a quien Paz también le propone escritores hispanoamericanos para *Les Lettres Nouvelles*– y Dionys Mascolo. El plan era publicar cuatro revistas (francesa, italiana, alemana y española) con un comité hispanoamericano, pero Paz deseaba que también apareciera en México –otra de sus obsesiones–, patrocinada por el Fondo de Cultura Económica. El asunto, que el poeta consideró “muy reservado” con Diez-Canedo, no lo fue tanto, pues meses después Bonnefoi le escribió directamente a Orfila, quien no estuvo dispuesto a apoyar el proyecto. Entonces Paz se vio obligado a hablar con el argentino, para pedirle que reconsiderara su decisión, cosa que no ocurrió y tampoco aparecieron las famosas cuatro revistas que pretendían.

Mientras tanto, el poeta escribe para el periódico mexicano *Novedades*, para la nueva época de la *Revista Mexicana de Literatura* (dirigida ahora por Tomás Segovia y a quien le envía colaboraciones propias y ajenas) y una columna –“Corriente alterna”– en la *Revista de la Universidad de México*, a cargo entonces del poeta Jaime García Terrés. Como es su costumbre, Paz critica las secciones, propone autores o artistas plásticos e insiste en la necesidad de que la revista universitaria sea conocida en España. Para ello, el 23 de mayo de 1961, sugiere al director que envíe ejemplares a publicaciones donde Paz había colaborado (*Papeles de son Armadans* e *Ínsula*, entre otras), ya que considera forzoso que en España se lean a los poetas y novelistas hispanoamericanos, dado que “somos más modernos, estamos más vivos, somos más originales y universales” (Paz, 2017: 67).

El 2 de septiembre de 1962, Paz llega a la India por segunda vez en su vida, ahora como embajador. Desde Nueva Delhi sigue su habitual interés por las revistas y su apoyo, debido a que incluso propone al codirector de la *RML*, Juan García Ponce, efectuar algunas diligencias para auxiliar el proyecto y enviarles veinte dólares mensuales con el objeto de subsanar algunos gastos de la publicación, que se encontraba en graves aprietos económicos (García Ponce, carta del 26 de enero de 1963). Pronto, sin embargo, Segovia abandona la *RML* y Paz vuelve a escribirle a García Ponce el 27 de junio de ese año: “En estos días le escribiré a Tomás. Siento que lo hayan dejado irse porque hacía falta. Por favor continúa con la *Revista Mexicana de Literatura*. Es indispensable conservar ese pequeño núcleo”.

Efectivamente, Paz mantiene una larga e importante correspondencia con Segovia durante su estancia en la India y es desde allá desde donde dará

inicio su más larga tentativa por hacer realidad el sueño de publicar una revista. Podemos seguir los pasos de este proyecto en las cartas que cruza con tres interlocutores principales: primero, Tomás Segovia y más tarde, Carlos Fuentes y Arnaldo Orfila.

A mediados de los sesenta se habían cerrado varias publicaciones importantes en el mundo de la literatura, pero otras se abrían. En carta del 18 de julio de 1964, Paz le escribe a Bianco para decirle que al día siguiente le escribirá a Ramón Xirau:

“Debo enviarle un texto para el primer número de su revista y aprovecharé la oportunidad para recordarle su compromiso contigo. [...] te aseguro que Xirau –me lo dice en una carta de hace días– está realmente (y naturalmente) muy interesado en tus recuerdos sobre Borges. Por favor, no dejes de enviarle ese texto. Hay que ayudarlo. Yo le conseguí (ayer, precisamente) un inédito de Paulhan para el primer número. Los otros colaboradores de ese número:

Caillois, Elena, Vargas (creo que es un peruano), Aridjis [...] y yo. Además, un texto de Pound. Xirau suspira por tu ensayo (que leeré: acabo de comprar el número de *L'Herne*) y por algo de Borges. Aprovechando mi paso por aquí he logrado que Michaux, Cioran, Blanchot, Bonnefoy y otros le envíen colaboración. Ya veremos si la revista de Xirau corresponde a lo que yo quisiera que fuese una publicación literaria hispanoamericana”.

En efecto, en el primer número de *Diálogos* (noviembre-diciembre de 1964), aparecen el poema de Paz, “Tumba del poeta”; el ensayo de Bianco, “Recuerdos de Borges”, Garro, Caillois, Vargas Llosa, Segovia y Aridjis, entre otros. Pero, aunque Paz publica con frecuencia y consigue colaboraciones para *Diálogos*, no está conforme.

El 25 de mayo de 1965 puede marcarse como la fecha en que el poeta contempla seriamente emprender el proyecto de fundar una revista. Los hechos que lo provocan no tienen que ver con México, sino con la ocupación estadounidense en República Dominicana; no obstante, para Paz era fundamental concebir a los hispanoamericanos como una unidad combatiente. Ese día le escribe a Segovia:

“Otro motivo de cólera y vergüenza: lo de Santo Domingo. El General De Gaulle protesta y su delegado en las Naciones Unidas nos defiende. Nosotros callamos, y nuestra complicidad desciende hasta la degradación. Querido Tomás: ¿no crees que todos nosotros, hablo de los que piensan y escriben en español, tenemos un deber: dar la cara, puesto que nuestros gobernantes y generales prefieren mostrar las nalgas? Perdóname la grosería, pero no encuentro otra palabra para designar la actitud de la mayoría de los gobiernos hispanoamericanos. Siempre soñé con una revista que uniese a unos cuantos escritores de lengua española y que fuese un ejemplo para mucha gente –un ejemplo de lealtad y fidelidad. Tú lo has dicho: ver con la cara levantada, afrontar al otro. Eso es lo que nos hace falta, lo mismo en la política que en la amistad y el amor” (Paz, 2008a: 47-48).

En 1966, y después de una visita a Fuentes en Roma, Paz lo incluye en el proyecto y suma a Orfila, quien, ya en la editorial Siglo XXI Editores, esta vez sí acepta participar en la empresa. Pero el problema económico es difícil de resolver. Aunado a ello, el conflicto de *Mundo Nuevo* (1966-1968) y el patrocinio de la CIA a esa revista es un escándalo mayúsculo, de modo que Paz busca financiamiento en otros sitios, incluso con André Malraux, entonces ministro de Cultura francés. Como en tantas ocasiones, esa propuesta fracasa, pero Paz se obstina en su deseo y podemos leer más de un centenar de cartas entre los participantes de un proyecto que, salvo las personas ya indicadas, Paz desea que permanezca en secreto. Poco a poco advierte que algunos amigos ya están enterados de algunos aspectos del proyecto, pero solo le parece extraño, según podemos leer en algunas de sus cartas.

(Continúa en la página 6)

Paz editor: una militancia poética y crítica

(Viene de la página 5)

En 1968, después de la matanza de estudiantes en Tlatelolco y su salida de la India, la incertidumbre de su destino toma la forma de un solo anhelo: fundar la revista. Pero al llegar a Barcelona advierte, ya cabalmente, que Fuentes ha divulgado el proyecto entre todos los amigos que lo reciben en el puerto y que son muchos de los integrantes del Boom. En *Estrella de dos puntas*. Octavio Paz y Carlos Fuentes. *Crónica de una amistad* (Ariel, 2020), he revisado minuciosamente la muy larga historia de esa “falta a la amistad”, como Paz llamaba a ese tipo de deslealtades. Baste entonces resumirla anotando que mientras Paz y Fuentes planeaban la revista, Juan Goytisolo y otros amigos –entre ellos, el mismo Fuentes– intentaban también fundar una revista. Finalmente, las ideas de los narradores, reunidos en la casa de Cortázar en Saignon con motivo de la puesta en escena de *El tuerto es rey*, de Fuentes, en el Festival de Avignon, terminaron convirtiéndose en la efímera revista *Libre* (1971-1972) cuya existencia marcó, paradójicamente, el fin del Boom. Aunque Paz fue invitado a esa reunión, decidió no asistir y guardó un silencio elocuente. Varios meses después de haber leído una nota aparecida en *Le Monde* (el 12 de septiembre de 1970), en la que se anunciaba la creación de *Libre* y donde el poeta figuraba como miembro de un posible consejo de redacción, el 19 de noviembre le escribió a Fuentes una carta de muy dolido reclamo a su amigo. La larguísima carta de Paz puede resumirse en este párrafo: “Si he de creer a *Le Monde*, se me invita a participar en una revista que no es otra que la que a mí se me ocurrió hacer, hace algunos años, contigo y con Tomás Segovia. Es como si se me invitase a comer un plato que yo mismo preparé”. Ese fue el fin de esa historia, pero también el fin de los proyectos fallidos.

Plural: El sueño cumplido

Alejandro Rossi recordaba que, en *Plural* (1971-1976), las “cosas se hacían de una manera razonablemente comunitaria. Octavio –y esto lo doy por sabido– era un director muy certero y ocurrente y, al mismo tiempo, tranquilo y comprensivo con todos nosotros, que éramos bastante jóvenes, con opiniones propias y con preferencias y manías” (Cayuela-Enrigue, 2006: 24). El sitio donde aparecieron publicadas sus opiniones sobre la revista, que fue creada por Octavio Paz como una publicación mensual inserta en las páginas del diario mexicano *Excélsior*, fue *Letras Libres* (1999-). De aquel grupo formado por Paz medio siglo antes, aún podemos leer a Adolfo Castañón, Enrique Krauze y Gabriel Zaid, pero la enunciación del arco temporal que se despliega en ese transcurso apenas si puede dar cuenta de la importancia de un grupo y una serie de escritores que con el paso del tiempo fue ampliándose, renovándose y actuando decisivamente en el pedregoso campo cultural hispanoamericano.

El 1 de octubre de 1971 apareció entre las páginas de *Excélsior* esa revista mensual, cuyo nombre completo fue *Plural. Crítica y Literatura* –aunque más tarde se añadió la palabra Arte: *Plural. Crítica, Arte y Literatura*. No existió en esta revista –mexicana, por su lugar de origen, pero hispanoamericana y mundial por su alcance y hondura– un primer editorial, lo que resulta extraño tomando en cuenta las revistas en las que Paz colaboró directamente en el pasado o más tarde *Vuelta*.

A partir de julio de 1971, y desde Cambridge, Mass., –donde ocupaba las “Charles Eliot Norton Lectures”, en la Universidad de Harvard, Paz preparaba el lanzamiento de la publicación y le escribía a conocidos y amigos para proponerles que publicaran. La lista de los posibles colaboradores (que, por cierto, aceptaron), es impresionante: Dore Ashton, José Bianco, Yves Bonnefoy, John Cage, Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar, Noam Chomsky, Claude Esteban, Carlos Fuentes, Paul Goodman, Jorge Guillén, Roman Jakobson, Jean-Clarence Lambert, Claude Lévi-Strauss, Henri Michaux, Alejandra Pizarnik, Emir Rodríguez Monegal, Harold Rosenberg, Severo Sarduy, Charles Tomlinson, Mario Vargas Llosa, entre muchos otros.

El directorio de *Plural* era realmente modesto: además de Paz, como director, Tomás Segovia apareció desde el segundo número como secretario de redacción y el diseño estuvo a cargo de Vicente Rojo y Kazuya Sakai. Con ese peque-



CONSEJO DE REDACCIÓN DE *PLURAL* EN EL ESTUDIO DE PAZ DE LA CALLE GUADALQUIVIR. DE IZQUIERDA A DERECHA, DE PIE: TOMÁS SEGOVIA, GABRIEL ZAID, KAZUYA SAKAI, ALEJANDRO ROSSI, JOSÉ DE LA COLINA Y OCTAVIO PAZ; SENTADOS: SALVADOR ELIZONDO Y JUAN GARCÍA PONCE; MARZO DE 1975/ FOTOGRAFÍA DE ROGELIO CUÉLLAR

ño equipo (si bien Tomás Segovia pronto dejó el cargo, pero no abandonó sus colaboraciones en la revista), inició una de las aventuras editoriales más significativas para nuestras letras y *Plural* se convirtió en el breve lapso de su existencia en la revista literaria latinoamericana más vanguardista de su tiempo. Pensada desde la periferia del Boom, en un país de los entonces llamados “del tercer mundo”, *Plural* fue una revista cosmopolita que criticó tanto a la derecha como a la izquierda burocrática, tanto de México como de otras partes del mundo.

Paz siempre dijo que *Plural* y *Vuelta* eran parte de un mismo proyecto, interrumpido solo por el golpe propinado por el gobierno al diario *Excélsior* en julio de 1976. También, es común ver a *Plural* como la verdadera revista literaria de Paz, pues varios de los miembros de su tardío consejo de redacción –José de la Colina, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Alejandro Rossi, Tomás Segovia y Gabriel Zaid, que aparecieron como tales hasta 1975– siempre sintieron nostalgia por aquella revista donde, a su juicio, privaban más la literatura y el arte que la política. John King dedicó un libro a la revista (*Plural* en la cultura literaria y política latinoamericana) y ve en ella a una heredera de *Sur*; aunque más viva y sin un mecenas, como lo fue Victoria Ocampo.

Recientemente han aparecido otras ideas sobre el papel de la revista –como las de Nicolás Cabral (2015) o Gabriel Wolfson (2016), entre otras. La mía nació cuando leí en el libro de King su descripción de una famosa portada del *New York Times Magazine*: el Boom visto por el caricaturista Abel Quezada. En ella aparecen seis narradores y un solo poeta. Comparten una mesa Vargas Llosa, Paz, García Márquez, Cortázar, Fuentes y Jorge Luis Borges. En otra mesa, solo, está Juan Rulfo. A partir de ella King establece la “periferia” de Paz en esa reunión de narradores y su sensación de haber sido marginado del grupo, en clara referencia al nacimiento de *Libre*.

Habrá quien disienta de mi opinión y piense que postular a *Plural* como una casa opuesta al Boom es difícil de sostener, pues allí publicaron tres de sus mayores integrantes (Fuentes, Cortázar y Vargas Llosa) y apareció la primera revisión importante del movimiento en la pluma de Rodríguez Monegal. Sin embargo, por la historia de su inicio, por su defensa de la poesía en un mundo de narradores y por su lucha en contra de la mercantilización de la literatura, se puede coincidir en que no es una concepción disparatada de la revista.

Aunque es reconocido el interés por el arte conceptual o el experimentalismo de *Plural* (baste con ver las colaboraciones de Cabre-ra Infante, John Cage, Haroldo y Augusto de Campos, Ulises Carrión, Fernando del Paso, Manuel Puig, Severo Sarduy o las experiencias de OULIPO, por mencionar algunos), fue una convicción de Paz restituir la tradición. Los suplementos literarios incluidos en la revista son buena muestra de ello. Así como se publicaron dossiers de los medievales Ramon Llull o Ausias March, antiguos textos del Japón, a Reyes, Valéry, Hölderlin, Charles Fournier o a Lewis Carol, también conocimos a los nuevos poetas y narradores españoles, mexicanos, franceses o norteamericanos, argen-

tinios... Junto a ellos, recordamos también a Alfonso Reyes, a los miembros de la revista *Contemporáneos*. *Plural* no fue nunca un sitio de pensamiento único, ni en la literatura, ni en las artes ni en la política, e hizo de su nombre una razón de ser: lo mismo publicaba Ángel Rama que Rodríguez Monegal, Dore Ashton que Marta Traba...

Aunque generalmente se piensa en la revista como un sitio eminentemente literario –pues allí nacieron, crecieron o se reafirmaron varios de nuestros más importantes escritores (Alejandro Rossi, Salvador Elizondo, Gabriel Zaid, Mario Vargas Llosa, Juan García Ponce, Enrique Krauze o Adolfo Castañón)– o artístico (el mayor colaborador de *Plural* fue Damián Bayón, crítico de arte), *Plural* no fue solo eso. Si bien la recordamos como una revista juguetona y a la vez polémica –gracias a su sección “Letras, letrillas y letrones”, cuya impronta aún permanece en *Letras Libres*, bajo el nombre de “Letrillas”– o como un prodigioso taller de traducción (cuyos mayores representantes fueron, además de Paz, Tomás Segovia, Gerardo Deniz, Ulalume González de León, por mencionar solo a los más importantes), estas percepciones olvidan la convicción crítica y social de la publicación: bastaría mencionar la defensa que se hizo del aborto desde sus páginas en el lejano 1972; la constante preocupación de Paz, reflejada en la revista, por los problemas demográficos o la destrucción de las reservas naturales; las recurrentes denuncias sobre el sistema soviético y el Gulag; el repudio al golpe de Estado a Salvador Allende, la denuncia de las dictaduras en Uruguay y Argentina, entre muchos otros ejemplos. En el caso de México, la sola presencia, desde el segundo número, del economista e historiador Daniel Cosío Villegas –crítico acérrimo del régimen priísta y el reproche argumentado e insistente sobre el sistema político mexicano, en las plumas de Zaid o del propio Paz, entre otros, confirman la vocación crítica de una revista que creía en la independencia intelectual. Tampoco puede olvidarse que fue en *Plural* donde se iniciaron los debates sobre el papel de los intelectuales mexicanos frente al poder; disputa que se alargó en nuestro país durante un cuarto de siglo. Así también, la defensa y protección de las minorías y el derecho de expresión de los disidentes fueron postulados por *Plural* como principios cardinales de la democracia.

Plural –ese sueño cumplido para Paz– fue, entonces, la primera piedra de un edificio que se alzó durante veintisiete años en la cultura hispanoamericana. En esta larga historia es notable advertir el paso entre la creación de una pequeña revista cultural –inserta en un periódico y dirigida por un poeta desde la periferia del Boom–, a la construcción de una altísima torre de la crítica y la cultura hispanoamericanas, cuando *Plural* se transformó en *Vuelta*.

Vuelta: la casa de las disidencias

El 19 de julio de 1976, apenas diez días después de que los cooperativistas de *Excélsior* acordaran la expulsión de Julio Scherer, su director, en el Hotel María Isabel se reunió una multitud convocada para anunciar el nacimiento del semanario *Proceso* y entre el tumulto pudo divisarse el rostro de los integrantes de *Plu-*

ral. Al salir de la reunión, en los elevadores del hotel, Paz y Rossi discutían la urgencia de publicar –ellos también– una revista. El nombre de la nueva publicación, propuesto por Rossi, fue *Vuelta* y fue el mismo Rossi quien asumió su dirección interina, mientras Paz ofrecía sus cursos anuales en Estados Unidos.

Como al inicio de *Plural*, se enviaron decenas de cartas con una misma redacción, en las que se explicaron las razones del fin de la revista, se agradecieron las colaboraciones y se anunció una futura publicación. El 3 de octubre de 1976, desde Cambridge, Mass., Paz le cuenta a Rossi los pormenores de la venta de boletos para la rifa de una obra de Rufino Tamayo con el propósito de financiar el inicio de *Vuelta* y, también, le escribe acerca del primer editorial de la misma: “Con estas líneas va la presentación de *Vuelta* (que no será presentación devuelta, espero). Por favor, lee ese texto con ojos críticos y dime qué te parece. Tal vez sería bueno que lo leyeran los demás amigos del consejo de redacción. Espero, con ánimo sumiso, sus críticas. Estoy dispuesto a corregir todo lo que haya que corregir (¡si no es demasiado!)”.

El “ánimo sumiso” no fue el espíritu del primer editorial de *Vuelta* –que se presentó el 15 de noviembre de 1971 en la Galería Ponce, dos semanas antes de su circulación oficial. En su escrito, Paz inició con el recuerdo del golpe a *Excélsior*, insistió en las debilidades de la izquierda –“paralizada por una tradición dogmática”–, describió a la “obtusa derecha”, que no tenía “ideas sino intereses” y concluyó asegurando que “un pueblo sin poesía es un pueblo sin alma. Una nación sin crítica es una nación ciega” (Paz, 1994C: 563-565).

Ofrecer una consideración crítica sobre lo que fue *Vuelta* para Paz y para nuestra literatura es difícil de realizar en tan breve espacio. Valga decir que la nómina de *Vuelta* aún hoy preside en muchas áreas los derroteros de la cultura hispanoamericana y de su conversación: una charla que no fue solo literaria. Además de sus escritores esenciales, en una revista nacen futuros escritores y en esos hijos podemos apreciar la trascendencia de una publicación. Si en *Plural* nació el *Manual del distraído*, de Rossi, *Camera Lucida*, de Elizondo, *Leer en bicicleta*, de Zaid, por mencionar unos cuantos, en *Vuelta* nacieron y crecieron obras como “Guía de forasteros”, del mismo Rossi, el *Arbitrario de literatura mexicana*, de Adolfo Castañón, *Caracteres de imprenta o República de viento*, de Aurelio Asiain; poemas de *Amor y Oxidente*, de Gerardo Deniz; al menos tres libros de Christopher Domínguez Michael; el germen de otros, escritos por Fabienne Bradu; *Carta de Copilco*, de Sheridan, más sus ensayos sobre los contemporáneos y el nacionalismo o la extraordinaria sección que mantenía –“Buzón de fantasmas”–, por poner solo algunos de los variadísimos ejemplos. Leímos ahí algunos de los escritos que dieron lugar a *El ogro fantrópico*, a *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, *Árbol adentro* o los ensayos que más tarde se integraron a *La otra voz*. Allí conocimos o leímos a Isaiah Berlin, Daniel Bell, Kolakowski, Steiner, Brodsky, Furet, Jean Daniel, Enzensberger...

(Continúa en la página 7)

POEMAS >> PERTENECEN A ÁRBOL ADENTRO (1976-1988)

Poemas de Octavio Paz

Cuarteto

A Alejandro y Olbeth Rossi

I
Paisaje familiar mas siempre extraño,
enigma de la palma de la mano.

El mar esculpe, terco, en cada ola,
el monumento en que se desmorona.

Contra el mar, voluntad petrificada,
la peña sin facciones se adelanta.

Nubes: inventan súbitas bahías
donde un avión es barca desleída.

Se disipa, impalpable abecedario,
la rápida escritura de los pájaros.

Camino entre la espuma y las arenas,
el sol posado sobre mi cabeza:

entre inmovilidad y movimiento
soy el teatro de los elementos.

II
Hay turistas también en esta playa,
hay la muerte en bikini y alhajada,

nalgas, vientres, cecinas, lomos, bofes,
la cornucopia de fofos horrores,

plétora derramada que anticipa
el gusano y su cena de cenizas.

Contiguos, separados por fronteras
ríguosas y táctitas, no expresas,

hay vendedores, puestos de fritangas,
alcahuetes, parásitos y parias:

el hueso, la bazofia, el pringue, el podre...
Bajo un sol imparcial, ricos y pobres.

No los ama su Dios y ellos tampoco:
como a sí mismos odian a su prójimo.

Se suelta el viento y junta la arboleda,
la nación de las nubes se dispersa.

Es frágil lo real y es inconstante;
también, su ley el cambio, infatigable:

gira la rueda de las apariencias
sobre el eje del tiempo, su fijeza.

La luz dibuja todo y todo incendia,

clava en el mar puñales que son teas,
hace del mundo pira de reflejos:
nosotros solo somos cabrilleos.

No es la luz de Plotino, es luz terrestre,
luz de aquí, pero es luz inteligente.

Ella me reconcilia con mi exilio:
patria es su vacuidad, errante asilo.

IV
Para esperar la noche me he tendido
a la sombra de un árbol de latidos.

El árbol es mujer y en su follaje
oigo rodar el mar bajo la tarde.

Como sus frutos con sabor de tiempo,
frutos de olvido y de conocimiento.

Bajo el árbol se miran y se palpan
imágenes, ideas y palabras.

Por el cuerpo volvemos al comienzo,
espiral de quietud y movimiento.

Sabor, saber mortal, pausa finita,
tiene principio y fin –y es sin medida.

La noche entera y nos cubre su marea;
repite el mar sus sílabas, ya negras.

Entre irse y quedarse

Entre irse y quedarse duda el día,
enamorado de su transparencia.

La tarde circular es ya bahía:
en su quieto vaivén se mece el mundo.

Todo es visible y todo es elusivo,
todo está cerca y todo es intocable.

Los papeles, el libro, el vaso, el lápiz
reposan a la sombra de sus nombres.

Latir del tiempo que en mi sien repite
la misma terca sílaba de sangre.

La luz hace del muro indiferente
un espectral teatro de reflejos.

En el centro de un ojo me descubro;
no me mira, me miro en su mirada.

Se disipa el instante. Sin moverme,
yo me quedo y me voy: soy una pausa.



OCTAVIO PAZ, 1971 / ©NADINE MARKOVA

* Poemas copiados de *Corrientes alternas. Antología de verso y prosa. Edición conmemorativa*. Octavio Paz. Real Academia Española –RAE– y Asociación de Academias de la Lengua Española. Penguin Random House Mondadori, España, 2024.

Paz editor: una militancia poética y crítica

(Viene de la página 6)

De la pluma de los protagonistas de *Vuelta*, no de sus comentaristas, atestiguamos la historia de la lucha por la democracia en el mundo y en México. Son inolvidables “El diálogo y el ruido” o “PRI: hora cumplida”, de Paz; los artículos que dieron origen a *El progreso im-productivo*, de Zaid, y sus esenciales “El 18 brumario de Luis Echeverría”, “Sobre los títulos profesionales y el capital curricular”, “Colegas enemigos”, “Nicaragua: el enigma de las elecciones”, “Muerte y resurrección de la cultura católica” e “Intelectuales”, por solo mencionar unos cuantos. Allí vieron la luz “Por una democracia sin adjetivos” o “La comedia mexicana de Carlos Fuentes”, dos artículos de Krauze que hoy nos hacen entender qué pasó en la democracia mexicana, pero también en su literatura. En *Vuelta* supimos de los escalofriantes datos sobre el suicidio en Cuba de la pluma de Cabrera Infante; leímos la polémica sobre Bataille entre Vargas Llosa y García Ponce, o la denuncia del peruano sobre Sendero Luminoso y el asesinato de ocho periodistas, en su “Historia de una matanza”. Dificilmente, en unas cuantas líneas, podrían mencionarse los poemas y poetas que Paz publicó y que constituyen el tronco y ramaje del árbol de la poesía hispanoamericana: Gonzalo Rojas, Eduardo Lizalde, Tomás Segovia, Ida Vitale, Blanca Varela, Antonio

Cuadra, Enrique Molina, Olga Orozco, Álvaro Mutis... Imposible también citar todos los artículos esenciales de una revista que cubrió el espectro de los problemas mundiales, regionales y nacionales con tanta pertinencia y pasión. Ya en *Viaje de Vuelta* (2011) intenté reseñar sus polémicas y su defensa de la libertad, la crítica, la tradición y la literatura. Es también forzoso mencionar que *Vuelta* fue ejemplo de una “ética editorial” que no solo se relaciona con su lucha contra la piratería, a la que combatió frontalmente. Me refiero aquí al amor por el lenguaje, un bien escaso el día de hoy. Paz, lo dijo Enrique Krauze, puso en *Vuelta* una casa para la disidencia (Krauze, 1998: IG). Esa casa hospedó en sus páginas los testimonios de los intelectuales que padecieron los efectos del poder ideológico en todo el mundo, artistas y escritores a los que el grupo acompañó desde *Plural* en su lucha por la libertad. Del Gulag a Sarajevo, de la Casa Rosada hasta Solentiname, *Vuelta* siguió la ruta de las atrocidades cometidas en nombre de una “idea superior”. La acusación y la crítica de los regímenes totalitarios y las dictaduras militares que *Vuelta* realizó durante toda su vida se leyeron –entonces y ahora– parcialmente y se encontraron motivos de repudio feroz a la actitud de la revista ante algunos regímenes latinoamericanos, pero *Vuelta* se negó a tratar de manera distinta a las víctimas de Augusto Pinochet o de Jorge Rafael Videla y a los persegui-

dos por el régimen de Fidel Castro. No obstante, o tal vez por ello mismo, aunque *Vuelta* fue la casa de los disidentes del pensamiento único, fue sobre todo el hogar –el edificio más bien– de la primera de las disidencias: la poesía, la casa de la presencia. Cuando *Vuelta* nació, durante el cóctel, Salvador Elizondo le dijo a Rossi: “Ya hicimos historia”. Interiormente, Rossi supo que *Vuelta* no moriría tan pronto como *Plural* (con apenas cinco años). Por el contrario, duraría mucho tiempo, pues “estábamos en plan de combatir y teníamos deseos de pelear” (Cayuela-Enrígue, 2006: 27). *Vuelta* vivió veintidós años y las palabras de Rossi definen con claridad el talante de una revista que durante todo ese tiempo animó la cultura hispanoamericana, luchó públicamente por sus ideas (pues su director siempre creyó que el debate público era una de las formas más acabadas de la participación intelectual) y se negó a la poda del pensamiento crítico en aras de una postura biempensante que no pusiera el dedo en la llaga de nuestras calamidades como sociedad. También celebró sus milagros: el arte, la literatura, el pensamiento y la libertad: las mejores formas visibles del mundo. Así como Orwell, Paz fue un honroso representante de aquellos que dicen lo que nadie quiere oír. Del mismo modo, *Vuelta* defendió el lugar de las verdades incómodas pero necesarias. Si, como Paz quería, las revistas literarias expresan la ruptura entre las generaciones, pero también son un puente para transitar entre ellas, desde *Barandal* hasta *Vuelta* el larguísimo puente que el poeta construyó nos sirve hoy a los lectores para pasear entre ideas y personas: ideas apasionadas, personas apasionadas, pero críticas y, no menos importante, libres.

“Algo más que una religión, algo menos que una secta”. Así definió Octavio Paz a *Sur*, la revista de Victoria Ocampo (Paz, 2001C: 96). La actividad editorial del poeta podría entenderse también de esa manera o, más bien, como una irrenunciable militancia poética y crítica con el único objetivo de hacernos visibles a los mexicanos y a los hispanoamericanos ante el mundo. Pero no solo quería que nos vieran: deseaba que volteáramos a vernos nosotros mismos. Hay algo sobre lo que no se ha insistido bastante: las revistas de Paz no hablaron a los especialistas, a los doctos ni a los colegas. Hablaron para nosotros: los lectores, los ciudadanos. La suya fue una charla de casi siete décadas que jamás menospreció el lugar sagrado del lector, aunque fuera, incluso, para disentir de él. Por eso, esa charla adquirió muchas veces el rostro de la polémica, un querer ser y hacer y compartir con el otro una idea de mundo o discutirla ferozmente para hacerla visible y transformarlo. Paz también dijo que la historia de la literatura moderna podía confundirse con la de sus revistas. Si cambiamos “literatura moderna” por “Octavio Paz”, la ecuación sigue funcionando. Así, como en toda historia, en la suya –en la de sus revistas– hubo apuestas equivocadas, decepciones, momentos oscuros y errores, pero el enorme puente que construyó no solo es transitable aún, también es fascinante. ●

* *Corrientes alternas. Antología de verso y prosa. Edición conmemorativa*. Octavio Paz. Real Academia Española –RAE– y Asociación de Academias de la Lengua Española. Incluye ensayos de Rodrigo Martínez Baracs, Adolfo Castañón, Luce López-Baralt, Roger Bartra, Malva Flores y Fabienne Bradu, además de Cronología, Bibliografía, Glosario e Índice onomástico. Penguin Random House Mondadori, España, 2024.

El que sigue es un fragmento de *El arco y la lira* (1956), enorme ensayo, no solo en la obra de Octavio Paz, sino en el conjunto de la producción literaria del siglo XX en lengua española. El fragmento, en lo fundamental, está dedicado al verso —a la poesía— en español

OCTAVIO PAZ

El verso español combina de una manera más completa que el francés y el inglés la versificación acentual y la silábica. Se muestra así equidistante de los extremos de estos idiomas. Pedro Henríquez Ureña divide al verso español en dos grandes corrientes: la versificación regular –fundada en esquemas métricos y estróficos fijos, en los que cada verso está compuesto por un número determinado de sílabas– y la versificación irregular, en la que no importa tanto la medida como el golpe rítmico de los acentos. Ahora bien, los acentos tónicos son decisivos aun en el caso de la más pura versificación silábica y sin ellos no hay verso en español. La libertad rítmica se ensancha en virtud de que los metros españoles en realidad no exigen acentuación fija; incluso el más estricto, el endecasílabo, consiente una gran variedad de golpes rítmicos: en las sílabas cuarta y octava; en la sexta; en la cuarta y la séptima; en la cuarta; en la quinta. Agréguese el valor silábico variable de esdrújulos y agudos, la disolución de los diptongos, las sinalefas y demás recursos que permiten modificar la cuenta de las sílabas. En verdad, no se trata propiamente de dos sistemas independientes, sino de una sola corriente en la que se combaten y separan, se alternan y funden, las versificaciones silábica y acentual.

La lucha que entablan en la entraña del español la versificación regular y la rítmica no se expresa como oposición entre la imagen y el concepto. Entre nosotros la dualidad se muestra como tendencia a la historia e inclinación por el canto. El verso español, cualquiera que sea su longitud, consiste en una combinación de acentos –pasos de danza– y medida silábica. Es una unidad en la que se abrazan dos contrarios: uno que es danza y otro que es relato lineal, marcha en el sentido militar de la palabra. Nuestro verso tradicional, el octosílabo, es un verso a caballo, hecho para trotar y pelear, pero también para bailar. La misma dualidad se observa en los metros mayores, endecasílabos y alejandrinos, que han servido a Berceo y Ercilla para narrar y a san Juan y Darío para cantar. Nuestros metros oscilan entre la danza y el galope y nuestra poesía se mueve entre dos polos: el *Romancero* y el *Cántico espiritual*. El verso español posee una natural facilidad para contar sucesos heroicos y cotidianos, con objetividad, precisión y sobriedad. Cuando se dice que el rasgo que distingue a nuestra poesía épica es el realismo, ¿se advierte que este realismo ingenuo y, por tanto, de naturaleza muy diversa al moderno, siempre intelectual e ideológico, coincide con el carácter del ritmo español? Versos viriles, octosílabos y alejandrinos, muestran una irresistible vocación por la crónica y el relato. El romance nos lleva siempre a relatar. En pleno apogeo de la llamada “poesía pura”, arrastrado por el ritmo del octosílabo, García Lorca vuelve a la anécdota y no teme incurrir en el pormenor descriptivo. Esos episodios y esas imágenes perderían su valor en combinaciones métricas más irregulares. Alfonso Reyes, al traducir la *Iliada*, no tiene más remedio que regresar al ale-

PUBLICACIÓN >> OCTAVIO PAZ: EDICIÓN CONMEMORATIVA DE RAE Y ASALE

Fragmento de *El arco y la lira*



OCTAVIO PAZ (1938) – ENRIQUE DÍAZ REYNA / ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, MÉXICO

jandrino. En cambio, nuestros poetas fracasan cuando intentan el relato en versos libres, según se ve en los largos y desencuadrados pasajes del *Canto general*, de Pablo Neruda. (En otros casos acierta plenamente, como en “Alturas de Macchu Picchu”; mas ese poema no es descripción ni relato, sino canto). Darío fracasó también cuando quiso crear una suerte de hexámetro para sus tentativas épicas. No deja de ser extraña esta modalidad si se piensa que nuestra poesía épica medieval es irregular y que la versificación silábica se inicia en la lírica, en el siglo XV. Sea como sea, los acentos tónicos expresan nuestro amor por el garbo, el donaire y, más profundamente, por el furor danzante. Los acentos españoles nos llevan a concebir al hombre como un ser extremoso y, al mismo tiempo, como el sitio de encuentro de los mundos inferiores y superiores. Agudos, graves, esdrújulos, sobresdrújulos –golpes sobre el cuero del tambor, palmas, ayes, clarines: la poesía de lengua española es jarana y danza fúnebre, baile erótico y vuelo místico. Casi todos nuestros poemas, sin excluir a los místicos, se pueden cantar y bailar, como dicen que bailaban los suyos los filósofos presocráticos.

Esta dualidad explica la antítesis y contrastes en que abunda nuestra poesía. Si el barroquismo es juego dinámico, claroscuro, oposición violenta entre esto y aquello, nosotros somos barrocos por fatalidad del idioma. En la lengua misma ya están, en germen, todos nuestros contrastes, el realismo de los místicos y el misticismo de los pícaros. Pero ya es cansancio aludir a esas dos venas, gemelas y contrarias, de nuestra tradición. ¿Y qué decir de Góngora? Poeta visual, no hay nada más plástico que sus imágenes, y, simultáneamente, nada menos hecho

para los ojos: hay luces que ciegan. Esta doble tendencia combate sin cesar en cada poema e impulsa al poeta a jugarse el todo por el todo del poema en una imagen cerrada como un puño. De ahí la tensión, el carácter rotundo, la valentía de nuestros clásicos. De ahí, también, las caídas en lo prolijo, el efectismo, la tiesura y ese constante perderse en los corredores del castillo de sal si puedes de lo ingenioso. Pero a veces la lucha cesa y brotan versos transparentes en que todo pacta y se acompasa:

*Corrientes aguas, puras, cristalinas,
árboles que os estáis mirando en
[ellas...*

milagrosa combinación de acentos y claras consonantes y vocales. El idioma se viste “de hermosura y luz no usada”. Todo se transfigura, todo se desliza, danza o vuela, movido por unos cuantos acentos. El verso español lleva espuelas en los viejos zapatos, pero también alas. Y es tal el poder expresivo del ritmo que a veces basta con los puros elementos sonoros para que la iluminación poética se produzca, como en el obsesionante y tan citado

*“un no sé qué que quedan
balbuciendo”*

de san Juan de la Cruz. El éxtasis no se manifiesta como imagen, ni como idea o concepto. Es, verdaderamente, lo inefable expresándose inefablemente. El idioma ha llegado, sin esfuerzo, a su extrema tensión. El verso dice lo indecible. Es un tartamudeo que lo dice todo sin decir nada, ardiente repetición de un pobre sonido: ritmo puro. Compárese este verso con uno de Eliot, en *The Waste Land*, que pre-

tende expresar el mismo arrobo, a un tiempo henchido y vacío de palabras: el poeta inglés acude a una cita en lengua sánscrita. Lo sagrado –o, al menos, una cierta familiaridad con lo divino, entrañable y fulminante al mismo tiempo– parece encarnar en nuestra lengua con mayor naturalidad que en otras. Y del mismo modo: *Augurios de inocencia*, de Blake, dice cosas que jamás se han dicho en español y que, acaso, jamás se dirán. La prosa sufre más que el verso de esta continua tensión. Y es comprensible: la lucha se resuelve, en el poema, con el triunfo de la imagen, que abraza los contrarios sin aniquilarlos. El concepto, en cambio, tiene que forcejear entre dos fuerzas enemigas. Por eso la prosa española triunfa en el relato y prefiere la descripción al razonamiento. La frase se nos alarga entre comas y paréntesis; si la cortamos con puntos, el párrafo se convierte en una sucesión de disparos, un jadeo de afirmaciones entrecortadas y los trozos de la serpiente saltan en todas direcciones. En ocasiones, para que la marcha no resulte monótona, recurrimos a las imágenes. Entonces el discurso vacila y las palabras se echan a bailar. Rozamos las fronteras de lo poético o, con más frecuencia, de la oratoria. Solo la vuelta a lo concreto para los ojos del cuerpo y del alma, devuelve su equilibrio a la prosa. Novelistas, cronistas, teólogos o místicos, todos los grandes prosistas españoles relatan, cuentan, describen, abandonan las ideas por las imágenes, esculpen los conceptos. Inclusive un filósofo como Ortega y Gasset ha creado una prosa que no se rehúsa a la plasticidad de la imagen. Prosa solar, las ideas desfilan bajo una luz de mediodía, cuerpos hermosos en un aire transparente y resonante, aire de alta meseta hecha para los ojos

y la escultura. Nunca las ideas se habían movido con mayor donaire: “hay estilos de pensar que son estilos de danzar”. La naturaleza del idioma favorece el nacimiento de talentos extremados, solitarios y excéntricos. Al revés de lo que pasa en Francia, entre nosotros la mayoría escribe mal y canta bien. Aun entre los grandes escritores, las fronteras entre prosa y poesía son indecisas. En español hay una prosa en el sentido artístico del vocablo, es decir, en el sentido en que el prosista Valle-Inclán es un gran poeta, pero no la hay en el sentido recto de la palabra: discurso, teoría intelectual.

Cada vez que surge un gran prosista, nace de nuevo el lenguaje. Con él empieza una nueva tradición. Así, la prosa tiende a confundirse con la poesía, a ser ella misma poesía. El poema, por el contrario, no puede apoyarse en la prosa española. Situación única en la época moderna. La poesía europea contemporánea es inconcebible sin los estudios críticos que la preceden, acompañan y prolongan. Una excepción sería la de Antonio Machado. Pero hay una ruptura entre su poética –al menos entre lo que considero el centro de su pensamiento– y su poesía. Ante el simbolismo de los poetas modernistas y ante las imágenes de la vanguardia, Machado mostró la misma reticencia, y frente a las experiencias de este último movimiento sus juicios fueron severos e incomprensivos. Su oposición a estas tendencias lo hizo regresar a las formas de la canción tradicional. En cambio, sus reflexiones sobre la poesía son plenamente modernas y aun se adelantan a su tiempo. Al prosista, no al poeta, debemos esta intuición capital: la poesía, si es algo, es revelación de la “esencial heterogeneidad del ser”, erotismo, “otredad”. Sería vano buscar en sus poemas la revelación de esa “otredad” o la visión de nuestra extrañeza. Su descubrimiento aparece en su obra poética como idea, no como realidad, quiero decir: no se tradujo en la creación de un lenguaje que encarnase nuestra “otredad”. Así, no tuvo consecuencias en su poesía.

Durante muchos años el prestigio de la preceptiva neoclásica impidió una justa apreciación de nuestra poesía medieval. La versificación irregular parecía titubeo e incertidumbre de aprendices. La presencia de metros de distintas longitudes en nuestros cantares épicos era fruto de la torpeza del poeta, aunque los entendidos advertían cierta tendencia a la regularidad métrica. Sospecho que esa tendencia “a la regularidad” es una invención moderna. Ni el poeta ni los oyentes oían las “irregularidades” métricas y sí eran muy sensibles a su profunda unidad rítmica e imaginativa. No creo, además, que sepamos cómo se decían esos versos. Se olvida con frecuencia que no solamente pensamos y vivimos de una manera distinta a la de nuestros antepasados, sino que también oímos y vemos de otro modo. Hacia el fin del Medievo se inicia el apogeo de la versificación regular. Pero la adopción de los metros regulares no hizo desaparecer la versificación acentual porque, como ya se ha dicho, no se trata de sistemas distintos sino de dos tendencias en el seno de una misma corriente. Desde el triunfo de la versificación italiana, en el siglo XVI, solamente en dos periodos la balanza se ha inclinado hacia la versificación amétrica: en el romántico y en el moderno. En el primero, con timidez; en el segundo, abiertamente. El periodo moderno se divide en dos momentos: el “modernista”, apogeo de las influencias parnasianas y simbolistas de Francia, y el contemporáneo. En ambos, los poetas hispanoamericanos fueron los iniciadores de la reforma, y en las dos ocasiones la crítica peninsular denunció el “galicismo mental” de los hispanoamericanos –para más tarde reconocer que esas importaciones e innovaciones eran también, y sobre todo, un redescubrimiento de los poderes verbales del castellano.

(Continúa en la página 9)

Fragmento de *El arco y la lira*

(Viene de la página 8)

El movimiento modernista se inicia hacia 1885 y se extingue, en América, en los años de la primera Guerra Mundial. En España principia y termina más tarde. La influencia francesa fue predominante. Influyeron también, en menor grado, dos poetas norteamericanos (Poe y Whitman) y un portugués (Eugenio de Castro). Hugo y Verlaine, especialmente el segundo, fueron los dioses mayores de Rubén Darío. Tuvo otros. En su libro *Los raros* (1896) ofrece una serie de retratos y estudios de los poetas que admiraba o le interesaban: Baudelaire, Leconte de Lisle, Moréas, Villiers de l’Isle-Adam, Castro, Poe y el cubano José Martí, como único escritor de lengua castellana... Darío habla de Rimbaud, Mallarmé y, novedad mayor, de Lautréamont. El estudio sobre Ducasse fue tal vez el primero que haya aparecido fuera de Francia, y allá mismo solo fue precedido, si no recuerdo mal, por los artículos de Léon Bloy y Rémy de Gourmont. La poética del modernismo, despojada de la hojarasca de la época, oscila entre el ideal escultórico de Gautier y la música simbolista: “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo –dice Darío– y no hallo sino la palabra que huye [...] y el cuello del gran cisne blanco que me interroga”. La “celeste unidad” del universo está en el ritmo. En el caracol marino el poeta “oye un profundo oleaje y un misterioso viento: el caracol la forma tiene de un corazón”. El método de asociación poética de los modernistas, a veces verdadera manía, es la sinestesia. Correspondencias entre música y colores, ritmo e ideas, mundo de sensaciones que riman con realidades invisibles. En el centro, la mujer: “la rosa sexual [que] al entreabrirse conmueve todo lo que existe”. Oír el ritmo de la creación –pero asimismo verlo y palparlo– para construir un puente entre el mundo, los sentidos y el alma: misión del poeta.

Nada más natural que el centro de sus preocupaciones fuese la música del verso. La teoría acompañó a la práctica. Aparte de las numerosas declaraciones de Darío, Díaz Mirón, Valencia y los demás corifeos del movimiento, dos poetas dedicaron libros enteros al tema: el peruano Manuel González Prada y el boliviano Ricardo Jaimes Freyre. Los dos sostienen que el núcleo del verso es la unidad rítmica y no la medida silábica. Sus estudios amplían y confirman la doctrina del venezolano Andrés Bello, que ya desde 1835 había señalado la función básica del acento tónico en la formación de las cláusulas (o pies) que componen los periodos rítmicos. Los modernistas inventaron metros, algunos hasta de veinte sílabas, adoptaron otros del francés, el inglés y el alemán, y resucitaron muchos que habían sido olvidados en España. Con ellos aparece en castellano el verso semilibre y el libre. La influencia francesa en los ensayos de versificación amétrica fue menor; más decisivo, a mi parecer, fue el ejemplo de Poe, Whitman y Castro. A principios de siglo los poetas españoles acogieron estas novedades. La mayoría fue sensible a la retórica modernista pero pocos advirtieron la verdadera significación del movimiento. Y dos grandes poetas mostraron su reserva: Unamuno con cierta impaciencia. Antonio Machado con amistosa lejanía. Ambos, sin embargo, usaron muchas de las innovaciones métricas. Juan Ramón Jiménez, en un primer momento, adoptó la manera más externa de la escuela; después, a semejanza del Rubén Darío de *Cantos de vida y esperanza* aunque con un instinto más seguro de la palabra interior; despojó al poema de atavíos inútiles e intentó una poesía que se ha llamado “desnuda” y que yo prefiero llamar esencial.

Jiménez no niega al modernismo: asume su conciencia profunda. En su segundo y tercer periodos se sirve de metros cortos tradicionales y del verso libre y semilibre de los “modernistas”. Su evolución poética se parece a la de Yeats. Ambos sufrieron la influencia



EN EL CERRO DEL TEPOZTECO, TEPOZTLÁN, MORELOS (1958) – BONA DE MANDIARGUES / PAGES MEXICAINES ALAN-PAUL MAILLARD, GALLIMARD

de los simbolistas franceses y de sus epígonos (ingleses e hispanoamericanos); ambos aprovecharon la lección de sus seguidores (Yeats, más generoso, confesó su deuda con Pound; Jiménez denigró a Guillen, García Lorca y Cernuda); ambos parten de una poesía recargada que lentamente se aligera y torna transparente; ambos llegan a la vejez para escribir sus mejores poemas. Su carrera hacia la muerte fue carrera hacia la juventud poética. En todos sus cambios Jiménez fue fiel a sí mismo. No hubo evolución sino maduración, crecimiento. Su coherencia es como la del árbol que cambia pero no se desplaza. No fue un poeta simbolista: es el simbolismo en lengua española. Al decir esto no descubro nada; él mismo lo dijo muchas veces. La crítica se empeña en ver en el segundo y tercer Jiménez a un negador del modernismo: ¿cómo podría serlo si lo lleva a sus consecuencias más extremas y, añadiré, naturales: la expresión simbólica del mundo? Unos años antes de morir escribe *Espacio*, largo poema que es una recapitulación y una crítica de su vida poética. Está frente al paisaje tropical de Florida (y frente a todos los paisajes que ha visto o presentido): ¿habla solo o conversa con los árboles? Jiménez percibe por primera vez, y quizá por última, el silencio *in-significante* de la naturaleza. ¿O son las palabras humanas las que únicamente son aire y ruido? La misión del poeta, nos dice, no es salvar al hombre sino salvar al mundo: nombrarlo. *Espacio* es uno de los monumentos de la conciencia poética moderna y con ese texto capital culmina y termina la interrogación que el gran cisne hizo a Darío en su juventud.

El “modernismo” también abre la vía de la interpenetración entre prosa y verso. El lenguaje hablado y, asimismo, el vocablo técnico y el de la ciencia, la expresión en francés o en inglés y, en fin, todo lo que constituye el habla urbana. Aparecen el humor, el monólogo, la conversación, el collage verbal. Como siempre, Darío es el primero. El verdadero maestro, sin embargo, es Leopoldo Lugones, uno de los más grandes poetas de nuestra lengua (o quizá habría que decir: uno de nuestros más grandes escritores). En 1909 publica *Lunario sentimental*. Es Laforgue pero un Laforgue desmesurado,

con menos corazón y más ojos y en el que la ironía ha crecido hasta volverse visión descomunal y grotesca. El mundo visto por un telescopio desde una ventanuca de Buenos Aires. El lote baldío es una cuenca lunar. La inmensa llanura sudamericana entra por la azotea y se tiende en la mesa del poeta como un mantel arrugado. El mexicano López Velarde recoge y transforma la estética inhumana de Lugones. Es el primero que de verdad oye hablar a la gente y que percibe en ese murmullo confuso el oleaje del ritmo, la música del tiempo. El monólogo de López Velarde es inquietante porque está hecho de dos voces: el “otro”, nuestro doble y nuestro desconocido, aparece al fin en el poema. Hacia los mismos años Jiménez y Machado proclaman la vuelta al “lenguaje popular”. La diferencia con los hispanoamericanos es decisiva. El “habla del pueblo”, vaga noción que viene de Herder, no es lo mismo que el lenguaje efectivamente hablado en las ciudades de nuestro siglo. El primero es una nostalgia del pasado; es una herencia literaria y su modelo es la canción tradicional; el segundo es una realidad viva y presente: aparece en el poema precisamente como ruptura de la canción. La canción es tiempo medido; el lenguaje hablado es discontinuidad, revelación del tiempo real. En España solo hacia 1930 un poeta menor, José Moreno Villa, descubrirá los

poderes poéticos de la frase coloquial.

López Velarde nos conduce a las puertas de la poesía contemporánea. No será él quien las abra sino Vicente Huidobro. Con Huidobro, el “pájaro de lujo”, llegan Apollinaire y Reverdy. La imagen recobra las alas. La influencia del poeta chileno fue muy grande en América y España; grande y polémica. Esto último ha dañado la apreciación de su obra; su leyenda oscurece su poesía. Nada más injusto: *Altazor* es un poema, un gran poema en el que la aviación poética se transforma en caída hacia “los adentros de sí mismo”, inmersión vertiginosa en el vacío. Vicente Huidobro, el “ciudadano del olvido”: *contempla de tan alto que todo se hace aire*. Está en todas partes y en ninguna: es el oxígeno invisible de nuestra poesía. Frente al aviador, el minero: César Vallejo. La palabra, difícilmente arrancada al insomnio, ennegrece y enrojece, es piedra y es ascua, carbón y ceniza: *a fuerza de calor; tiene frío*. El lenguaje se vuelve sobre sí mismo. No el de los libros, el de la calle; no el de la calle, el del cuarto del hotel sin nadie. Fusión de la palabra y la fisiología: “Ya va a venir el día, ponte el saco. Ya va a venir el día; ten fuerte en la mano a tu intestino grande [...] Ya va a venir el día, ponte el alma [...] has soñado esta noche que vivías de nada y morías de todo”. No la poesía de la ciudad: el poeta en la ciudad. El hambre no como tema de disertación sino hablando directamente, con voz desfalleciente y delirante. Voz más poderosa que la del sueño. Y esa hambre se vuelve una infinita gana de dar y repararse: su cadáver estaba lleno de mundo.

Como en la época del modernismo, los dos centros de la vanguardia fueron Buenos Aires (Borges, Gironde, Molinari) y México (Pellicer, Villaurrutia, Gorostiza). En Cuba aparece la poesía mulata: para cantar, bailar y maldecir (Nicolás Guillen, Emilio Ballagas); en Ecuador, Jorge Carrera Andrade inicia un “registro del mundo”, inventario de imágenes americanas... Pero el poeta que encarna mejor este periodo es Pablo Neruda. Ciertamente es el más abundante y desigual y esto perjudica su comprensión; también es cierto que casi siempre es el más rico y denso de nuestros poetas. La vanguardia tiene dos tiempos: el inicial de Huidobro, hacia 1920, volatilización de la

palabra y la imagen; y el segundo de Neruda, diez años después, ensimismada penetración hacia la entraña de las cosas. No el regreso a la tierra: la inmersión es un océano de aguas pesadas y lentas. La historia del modernismo se repite. Los dos poetas chilenos influyeron en todo el ámbito de la lengua y fueron reconocidos en España como Darío en su hora. Y podría agregarse que la pareja Huidobro-Neruda es como un desdoblamiento de un mítico Darío vanguardista, que correspondería a las dos épocas del Darío real: *Prosas profanas*, Huidobro; *Cantos de vida y esperanza*, Neruda. En España la ruptura con la poesía anterior es menos violenta. El primero que realiza la fusión entre lenguaje hablado e imagen no es un poeta en verso sino en prosa: el gran Ramón Gómez de la Serna. En 1930 aparece la antología de Gerardo Diego, que da a conocer al grupo de poetas más rico y singular que haya tenido España desde el siglo XVII: Jorge Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Aleixandre... Me detengo. No escribo un panorama literario. Y el capítulo que sigue me toca demasiado de cerca.

La poesía moderna de nuestra lengua es un ejemplo más de las relaciones entre prosa y verso, ritmo y metro. La descripción podría extenderse al italiano, que posee una estructura semejante al castellano, o al alemán, mina de ritmos. Por lo que toca al español, vale la pena repetir que el apogeo de la versificación rítmica, consecuencia de la reforma llevada a cabo por los poetas hispanoamericanos, en realidad es una vuelta al verso español tradicional. Pero este regreso no hubiera sido posible sin la influencia de corrientes poéticas extrañas, la francesa en particular; que nos mostraron la correspondencia entre ritmo e imagen poética. Una vez más: ritmo e imagen son inseparables. Esta larga digresión nos lleva al punto de partida: solo la imagen podrá decirnos cómo el verso, que es frase rítmica, es también frase dueña de sentido. ☼

*Copiado de *Corrientes alternas. Antología de verso y prosa. Edición conmemorativa*. Octavio Paz. Real Academia Española –RAE– y Asociación de Academias de la Lengua Española –ASALE–. Penguin Random House Mondadori, España, 2024.



ENSAYO >> EL ESCRITOR Y LA POLÍTICA

Borges: Laberintos de la política. Parte 1/2



El ensayo de Aníbal Romero, cuya primera parte se ofrece hoy, constituye un esfuerzo por identificar el carácter de la relación del escritor Jorge Luis Borges (1899-1986) con la política en distintos planos: no solo ideológico, también ante colegas como Ernesto Sábato o ante fuerzas como la del peronismo. La segunda parte de este ensayo se publicará el domingo 4 de agosto

ANÍBAL ROMERO

Borges como conservador

En el plano político Borges fue, convencionalmente hablando, un hombre “de derecha”, un conservador en el sentido que analizaré en estas notas. Todo conservador es de derecha, pero no todo individuo a quien pueda calificarse como de derecha es un conservador. Hay también reaccionarios y fascistas, entre otros representantes de la genérica derecha política, y sus posiciones difieren en facetas fundamentales de las sostenidas por un genuino conservador. También del lado de la izquierda tenemos cambiantes prototipos, que van desde marxistas moderados a radicales, trotskistas, estalinistas y guevaristas, hasta socialdemócratas de las más variadas estirpes. De allí que también se utilicen denominaciones como “centroderecha” y “centroizquierda”. El conservatismo no es una doctrina política profusamente elaborada, a la manera del comunismo o el liberalismo, sino más bien una tendencia del espíritu, una actitud, una propensión y una sensibilidad que se manifiestan en determinados contextos, con mayor o menor intensidad y coherencia dependiendo de la fuerza de las amenazas revolucionarias. El conservatismo de Borges tiene peculiaridades relativas a su temperamento personal e intereses intelectuales, y de igual modo a las circunstancias del marco histórico en que le tocó vivir y producir su obra. La suya fue una actitud conservadora acosada por las tensiones de su época y espacio vitales específicos, y sus tirantes se hicieron en ciertos momentos inocultables. No sería sin embargo arbitrario declarar que todo conservatis-

mo, incluido el de Borges, hace suya la frase atribuida a Goethe: “prefiero la injusticia al desorden”. Se dice a veces que los términos derecha e izquierda ya no tienen vigencia en el análisis político, pero tal aseveración es a mi manera de ver incorrecta. Derecha e izquierda continúan siendo calificativos ineludibles para ubicar ideas y posturas sobre la topografía de las luchas políticas, aunque en la práctica no siempre adquieran la nitidez y precisión que serían deseables en abstracto. La falta de precisión no es inusual en el ámbito que ahora cubrimos, y como con lucidez afirmó Borges, no es bueno “confundir la dificultad de las definiciones con la dificultad de los problemas” (1). Derecha e izquierda son términos útiles, en la medida que realicemos el esfuerzo de esclarecer en lo posible su aplicación a diversos casos. En lo que toca a Borges y la política, conviene apuntar de entrada lo siguiente: primero, el desinterés que Borges afirmaba albergar con respecto a la política era variable y a veces más fingido que real. No obstante, la literatura fue sin duda su interés primordial, y los asuntos políticos en general le ocupaban de modo relativamente tangencial. En segundo lugar, sería errado aspirar a que de la obra literaria de Borges surja un pensamiento político claramente desarrollado, con la cohesión y detalle que usualmente requerimos de filósofos políticos, pero no así, como es natural, de destacados escritores consagrados esencialmente a la literatura. A Borges con frecuencia se le ha exigido que comparezca ante una especie de tribunal ideológico, precisamente porque fue un hombre de derecha situado en un medio, el hispanoamericano, dominado por la cultura política de izquierda y las visiones utópicas, que nos han descarriado en persecución de quimeras como la del hombre nuevo, o en la eterna búsqueda de una casi siempre indefinida justicia social. En su condición de hombre políticamente situado a la derecha, Borges fue percibido y denostado como una excentricidad, una aberración, una anomalía o rareza que se colocó en territorio prohibido. Y de aquí se desprenden algunas críticas poco persuasivas, que comentaré a lo largo de este ensayo. A pesar de las dificultades y paradojas que acarrea el tópico “Borges y la política”, es aleccionador explorar sus posiciones, e ir más allá de la ironía que no pocas veces utilizó para despistar y refugiarse frente a adversarios o defensores demasiado vehementes. Pretendo objetar los reparos y distorsiones injustos o incorrectos de algunos de sus críticos, y los empeños destinados a debilitar o distorsionar sus convicciones como hombre de derecha, ablandándolas y mitigándolas para rescatarle de la reprobación “progresista”. Tomando en cuenta que Borges fue ante todo un poeta y un narrador de cautivadoras ficciones, además de diestro ensayista, sorprende constatar la abundancia de estudios y pronunciamientos acerca de sus reales o presuntas opiniones políticas. Además de conservador, reaccionario y fascista, en los copiosos comentarios sobre Borges y la política hallamos, entre otros, estos

adjetivos para calificarle: liberal, anarquista, antipopular, militarista, autoritario, nihilista, escéptico radical, idealista, y libertario. Encontramos además enrevesadas combinaciones, como por ejemplo conservador anarquista, conservador rebelde y conservador progresista, utilizadas por algunos analistas para reconciliar en lo posible las tensiones a las que a veces Borges nos confronta. Todo ello ocurre a pesar de que el escritor hizo intentos orientados a puntualizar su ubicación política, aunque tales esfuerzos, como suele ocurrir con un maestro de las paradojas, dejan en ocasiones un rastro esquivo. De manera enfática Borges dijo esto: “Mis convicciones en materia política son harto conocidas; me he afiliado al partido conservador; lo cual es una forma de escepticismo...”. El problema es que en otra oportunidad afirmó lo siguiente: “Personalmente me llamaría anarquista. Quisiera que hubiera un mínimo de gobierno”. Estas breves frases encierran nociones complejas, y sus tensiones son insoslayables. El anarquismo propicia el fin de los Estados y gobiernos, no meramente su limitación, y la idea de un gobierno limitado proviene tanto del liberalismo como del conservatismo. También dijo Borges que “... ser conservador en la Argentina no es estar a la derecha, sino en el centro... A mí me aborrecen por igual los nacionalistas y fascistas como los comunistas... Creo más o menos en la democracia y siempre he estado en contra del peronismo” (2). Es notorio que autocalificarse como “de centro” en política es con frecuencia una treta, una argucia destinada a evadir compromisos o evitar polémicas, cuando las mismas no auguran sino resultados estériles. Para despejar tan enmarañado panorama debemos entonces escuchar la naturaleza del conservatismo, sus peculiaridades en el caso de Borges, así como sus repercusiones en las posiciones del escritor ante la historia de su país, el fascismo, el comunismo, el peronismo y la democracia liberal. Esta ruta me llevará a considerar la influencia decisiva que tuvo sobre Borges la experiencia peronista, su idealización del sistema institucional inglés, y sus percepciones acerca del atraso y violencia en que reiteradamente se han hundido nuestros pueblos hispanoamericanos. También discutiré algunos tópicos literarios en Borges, vinculados al interés prioritario que conduce estas páginas, es decir, el tema político.

Naturaleza del conservatismo

Ahora bien, ¿qué es el conservatismo? Apunté que no se trata de una doctrina política cohesivamente articulada a la manera del liberalismo y el comunismo, sino más bien de una actitud o propensión del espíritu, de una sensibilidad, así como de un conjunto de perspectivas acerca de la naturaleza humana y el devenir histórico. La disposición o sensibilidad conservadora, dice el pensador inglés Michael Oakeshott, es propia de una persona que está agudamente consciente de poseer algo cuya perdurabilidad es precaria, algo que le importa y valora sobremanera y que, según lo experimenta mediante la razón y la sensibilidad, se encuentra bajo amenaza; en otras palabras, que se trata de algo que

puede perder y es necesario proteger. Semejante disposición o actitud ante la política y la historia puede tener raíces religiosas o no tenerlas, pero en ambos casos el conservatismo se sostiene sobre una firme convicción acerca de la imperfección moral e intelectual de la naturaleza humana, un igualmente sólido rechazo a los experimentos revolucionarios que pretenden crear paraísos en la tierra, y un sano escepticismo con relación a nuestras capacidades de conocer y transformar lo que nos rodea y aún a nosotros mismos. En sus más extendidas versiones, el conservatismo político destaca la relevancia de la tradición como fuente de sabiduría, la creencia de que el tipo de conocimiento necesario para organizar adecuadamente las sociedades no descansa en las especulaciones de pensadores aislados, sino en la experiencia acumulada de la comunidad. Ello no implica un apego ciego al pasado, a una presunta situación ideal de otros tiempos que debería ser reestablecida, sino la toma de conciencia de que somos consecuencia de un proceso previo a nosotros, y de que sus enseñanzas no deben ser descartadas sino asimiladas y creativamente reelaboradas. Un conservador genuino no es un reaccionario ansioso de un retorno de lo ya pasado, y no se opone de manera dogmática a las reformas sociales y políticas, pero busca que tales reformas sean cuidadosamente pensadas y calibradas, que asuman y no desprecien el pasado, y que avancen con prudencia hacia adelante, sin desbordar las fronteras que imponen nuestra condición imperfecta y la impredecibilidad de los eventos, así como el riesgo de las consecuencias no deseadas de la acción histórica (3). Existe una patente tensión en el conservatismo entre, por una parte, la creencia en la importancia de la tradición colectiva como pauta de sabiduría política, y de otro lado el miedo a las masas como actor independiente y factor clave de la inestabilidad revolucionaria y su concomitante violencia política. De allí que la caracterización del conservatismo que he delineado se aplica fundamentalmente a sociedades estables como la británica, con una larga tradición y una vida cívica equilibrada por instituciones que dividen y controlan el poder. La democracia tutelada de este tipo de sociedades, que son relativamente escasas, permite contener el impulso disgregador de las masas y la demagogia de los caudillos, atenuarlos, canalizarlos o detenerlos, evadiendo de esa forma severos traumas sin verse empujadas a la dictadura de unos pocos. El escenario hispanoamericano, como sabemos, ha sido históricamente distinto, y en un importante estudio acerca del tema, Julio Rodríguez-Luis muestra que Borges combinaba, de un lado, una visión un tanto romántica acerca de los ideales del proceso independentista frente a España, que fueron en su opinión traicionados y fracasaron, y del otro una arraigada convicción sobre el “destino suramericano”, plagado de caudillismos bárbaros y recurrentes tiranías (4). Tales creencias de Borges no le impedían aceptar en teoría ideales de libertad individual y convivencia colectiva, pero su escepticismo sobre la democracia

JORGE LUIS BORGES / ©VASCO SZINETAR

de masas y las utopías revolucionarias, su visión pesimista de Hispanoamérica y su curso político, y su repudio a la atracción popular de los caudillos, le hacían un conservador extraviado e inadaptado, en un marco sociopolítico que pocas veces en la historia ha encontrado un razonable balance entre orden y libertad. No se trata, con respecto a Borges, de un extravío generado por ignorancia o ingenuidad, sino por desubicación intelectual y de la sensibilidad. En nuestras sociedades las personas de disposición conservadora como Borges, amantes de la estabilidad, temerosas de las masas por su tendencia a subvertir lo establecido, y escépticas ante las propuestas utópicas de las ideologías y los demagogos, corren el peligro, enfrentados a situaciones de extrema conflictividad, de perder de vista el propósito de limitar el poder y preservar espacios inviolables para la libertad. La fuerza de las cosas puede llevarlos a sacrificar esos principios para rescatar la estabilidad, doblegándose ante opciones que ofrecen restaurar el orden y pagar por ello cualquier precio. **Escritores y desafíos políticos** En este orden de ideas, importa distinguir entre varias respuestas de grandes escritores ante los retos que confrontaron, y deslindar la postura de Borges de las de tres casos emblemáticos: el de T. S. Eliot, el de Knut Hamsun y el de Thomas Mann. El primero porque su visión política, de intenso contenido religioso, bien puede considerarse reaccionaria; el segundo porque fue un declarado pronazi y simpatizante de Hitler; y el tercero porque su inicial conservatismo nacionalista, que en un principio y hasta el final de la Primera Guerra Mundial defendió fórmulas autoritarias contra las opciones republicanas y democráticas, derivó por último hacia la socialdemocracia. El caso de Borges fue diferente. Su conservatismo no tuvo raíces religiosas, y si bien el escritor valoró la gran poesía de Eliot, nunca se acercó a sus posiciones de tinte clerical o monarquista, aunque no necesariamente teocráticas. Borges no era un espíritu religioso, y no es fácil hallar cuestionamientos más agudos a la religión que ciertas observaciones del escritor argentino, esparcidas a lo largo de sus ensayos. Eliot, en cambio, fue un pensador religioso, y un poema como *Cuatro cuartetos*, entre otros en su obra, bien puede ser interpretado como un poema religioso. En el ámbito que ahora más nos concierne, el de la política, la atenta lectura de los ensayos de crítica cultural de Eliot, como por ejemplo las polémicas *Notas sobre una definición de la cultura*, y en especial su controversial texto *Idea de una sociedad cristiana*, pone de manifiesto el respaldo por parte del poeta a una especie de retorno medievalista, orientado por una monarquía con bases constitucionales, afianzada a su vez por una aristocracia de la herencia y el talento. Todo esto iría unido a una participación eclesiástica en los asuntos públicos mucho mayor de la que existía en la propia Inglaterra de su tiempo. (Continúa en la página 11)

Borges: Laberintos de la política. Parte 1/2

(Viene de la página 10)

El acento reaccionario de las ideas de Eliot, sin asignar aquí al calificativo una connotación negativa o pernicioso sino meramente descriptiva, es palpable, así como también su preferencia por una democracia limitada. Sin embargo, Eliot no fue un fascista, criticó a Mussolini y Hitler y condenó la naturaleza totalitaria de estos experimentos políticos, así como del comunismo, ideologías todas ellas que a su modo de ver adquirirían en sus seguidores el carácter de “religiones políticas”, convirtiéndose así en las herejías de nuestro tiempo. Pienso que podemos confiadamente afirmar que ni Eliot ni Borges tenían una sensibilidad democrática, pues tal sensibilidad no es propia de quienes adoptan una línea política conservadora.

El premio Nobel de Literatura de 1920, el destacado y en nuestros tiempos desdenado escritor noruego Knut Hamsun, es otro intelectual genéricamente de derecha que podemos con provecho contrastar con Borges, ya que Hamsun se adhirió al nazismo, despreciaba las democracias de su tiempo, en particular la británica, dio la bienvenida a la invasión alemana de su propio país y alentó el proyecto hegemónico nazi en Europa. La obra literaria de Hamsun tiene en mi opinión importancia y puede todavía ser leída con interés, como por ejemplo su novela *Bendición de la tierra* (1917), en la que el escritor presenta una reveladora imagen de una idílica y en cierto sentido reaccionaria épica rural. Hamsun fue un personaje que difiere de Borges como hombre de derecha, pues Borges, como indiqué, nunca fue fascista, se opuso al fascismo, al nazismo y al comunismo, y su obra contiene duros y luminosos juicios críticos sobre las empresas colectivas que asfixian la libertad del individuo. Tampoco fue Borges, como ya sugerí, un reaccionario al modo de Eliot, y si bien su conservatismo, en el plano de las propensiones políticas, siempre contempló con sospecha la democracia de masas e imaginó a veces una democracia tutelada por élites esclarecidas, preservó no obstante una sólida barrera frente a los totalitarismos modernos. Hamsun, a diferencia del escritor argentino, planteaba una *revolución distinta* a la propuesta por el marxismo, y una redención colectiva de otra índole a la que ofrecían las democracias occidentales. En ese sentido Hamsun fue un *radical*. Es posible, por tanto, ser de derecha y radical, y el fascismo y el nazismo fueron revoluciones no comunistas; pero lo que no armoniza, lo que no se acopla, lo que no es conciliable es una postura *conservadora* con propuestas de transformación política y social radicales. Un reaccionario puede ser radical; un fascista puede serlo también y promover una revolución distinta a la marxista; pero un genuino conservador, guiado por el escepticismo hacia la condición humana y sus ambiciones, y ajeno a las utopías sociales y políticas, no puede ser un radical sin traicionarse.

Thomas Mann, con quien Borges puede también ser contrastado en el terreno de la derecha política, transitó desde un conservatismo rayano en lo reaccionario, como puede apreciarse en su obra *Consideraciones de un apolítico* (1918), hasta una adhesión plena a la democracia. Mann se enfrentó con valentía a Hitler y el nazismo, no asumió posturas radicales, cuestionando los excesos del capitalismo liberal sin plegarse al socialismo marxista. Su evolución política, acerca de la que he escrito un estudio, fue compleja, pero resulta claro que no dejó de mirar la política con cierta distancia irónica. En términos actuales y con respecto a su trayectoria posterior a 1918, Mann sería considerado un socialdemócrata, a la manera de buena parte de los partidos y políticos europeos de hoy (5).

¿Cómo respondió el escritor argentino frente a los retos que la lucha social y la conflictividad política colocaron en su camino vital? Varios comentaristas de la obra de Borges han sostenido que en la misma coe-

xisten una convicción profunda acerca de la arbitrariedad del universo y de nuestra propia existencia, por una parte, y por la otra un férreo apego al orden, evidenciado en su apego a manifestaciones intelectuales capaces de plasmarlo de manera nítida, como los arquetipos platónicos, la matemática, y las bibliotecas infinitas y meticulosamente organizadas. Otros estudiosos de Borges han hablado de un presunto impulso del escritor hacia “la disrupción total”, morando en paralelo con sus “sueños de orden”. Admito no haber hallado tales tendencias disgregadoras en Borges, en su legado literario o en sus posiciones políticas. Como ha observado un perceptivo analista, a pesar de que la obra literaria de Borges fue en diversos sentidos innovadora y hasta “vanguardista”, su *concepción estética como tal* fue conservadora, e hizo énfasis en valores tales como la coherencia y la armonía (6). Me resulta evidente que un rasgo crucial del Borges escritor es una preferencia por el orden, por lo estructurado, lo metódico y sistematizado. La limpieza en su uso del lenguaje, la diaphanía de los poemas, el ritmo y simetría de las narraciones y la tersura del estilo, y de igual modo la construcción de sus argumentos y los tópicos predominantes de los ensayos, revelan el paralelismo entre sus inclinaciones estéticas y sus ideas políticas. No son ideas, posturas o inclinaciones revolucionarias, sino *clásicas* en lo estético y *conservadoras* en lo político. Esta vocación de equilibrio, de regularidad y simetría se pone también de manifiesto en las excursiones borgeanas sobre el terreno de la literatura policiaca, otro ámbito intelectual en el que el escritor evidenció su pasión

de orden y sentido de las proporciones (7).

El peronismo y Borges

La otra cara de esa tendencia o propensión espiritual hacia el orden es el miedo al desorden, y en el campo político ese miedo fue detonado en Borges por la llegada al poder del peronismo y su mensaje movilizador de masas. Antes de la entrada en escena de Perón y el peronismo, Borges era un conservador tradicional, escéptico, irónico, distanciado de lo que Nietzsche una vez llamó "el burullito plebeyamente plático de nuestros días" (8). Con Perón en el poder, Borges pasó de ser un conservador que rechazaba la inestabilidad política y las pretensiones revolucionarias, para convertirse en un militante del orden, convencido de que en las circunstancias que imponen la política tumultuaria y el imperio de la demagogia, la libertad se hace ilusoria.

¿Cómo interpretó Borges el fenómeno político peronista, cuáles fueron los principales componentes de su repudio y qué significado tuvo todo ello en la evolución de su visión conservadora?

La perspectiva conservadora sobre la política, alimentada por el escepticismo y la ironía, temerosa de los excesos, y antagonista de revoluciones y utopías, vive en medio de tensiones. El conservador genuino solo germina y prospera en un contexto de reposo social y político, pero usualmente se descompone ante los contundentes e inapelables desafíos al orden. Debe hacer lo posible por evitar una revolución, pues una vez que alguna irrumpe en el curso histórico, la batalla puede considerarse, desde su punto de vista, como ya perdida (9). Esto es así pues el quiebre de los pac-



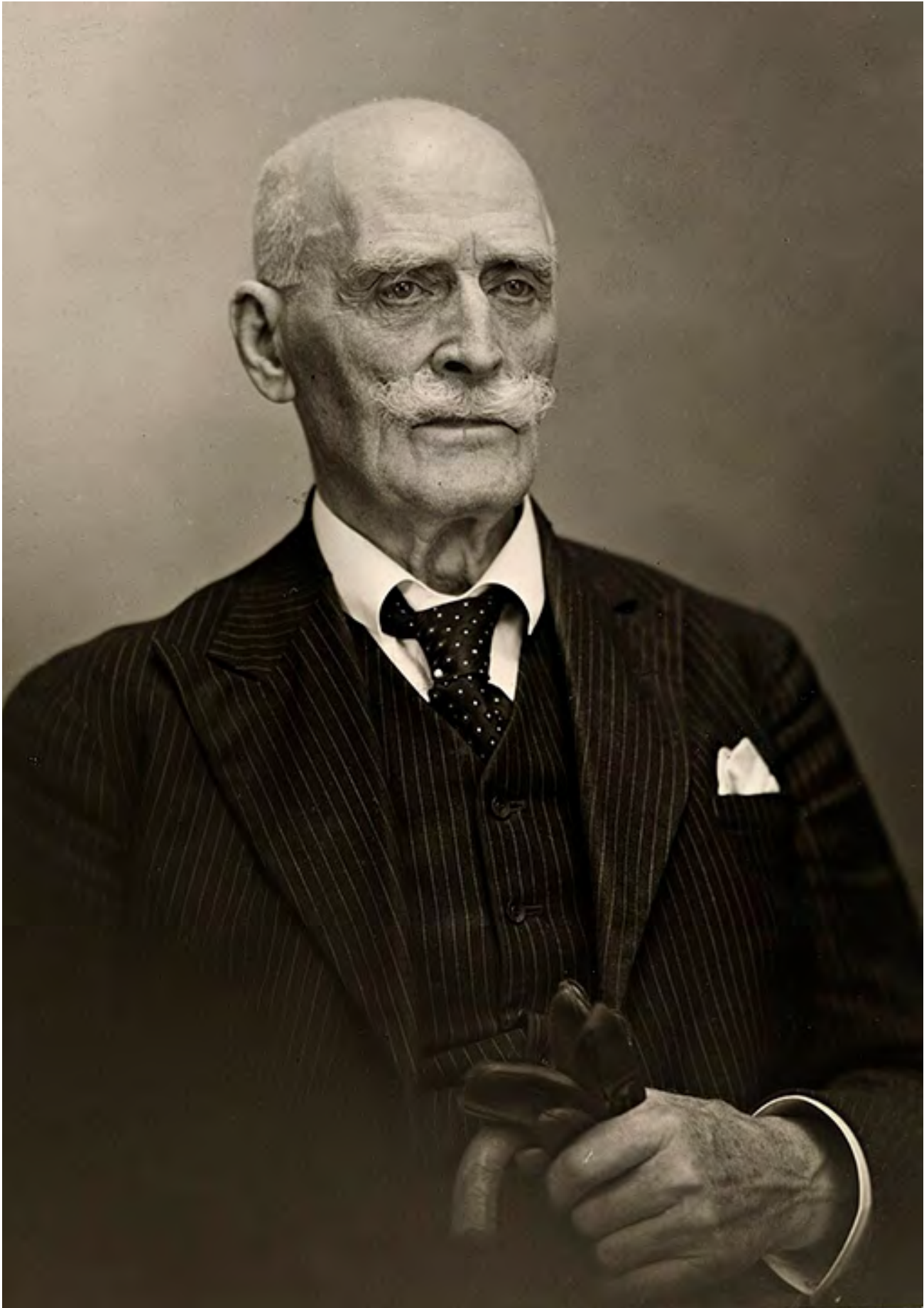
T. S. ELIOT / ENCICLOPEDIA BRITÁNICA

tos sociales implícitos y explícitos significa mucho más que un trauma para la estabilidad política; significa en verdad la condena final para un estado de cosas que se hace entonces irreparable. Una vez roto el orden existente por una revolución, así sea eventualmente derrotada, no es reparable sino mediante un disfraz inauténtico, que solo apunta la fracasos tras disimulos y artificios. Para un conservador genuino, nutrido en

el plano de la razón y de la sensibilidad por el escepticismo, la ironía y la distancia crítica frente al poder, el gran peligro que representa una revolución, triunfante o en apariencia derrotada, es el de la pérdida de sus más preciados atributos como individuo, entre ellos, y de manera especialmente importante el sentido de las proporciones, a consecuencia del miedo al desorden, las amenazas a la libertad individual, la creciente polarización social y demás consecuencias subversivas de la demagogia. Un conservador genuino no es un radical ni un fanático, pero las revoluciones le empujan a radicalizarse y desnaturalizarse. El desorden revolucionario es el veneno de la conciencia conservadora.

Borges percibió el peronismo como un fenómeno revolucionario y lo interpretó como una manifestación argentina e hispanoamericana del fascismo, con peculiaridades propias. El fascismo y el nazismo europeos fueron una revolución *de otro signo*, distinta a la marxista y contraria a esta, pero con la fuerza ideológica de una alucinación de masas. Carl Schmitt, por ejemplo, caracterizó el fascismo italiano como una versión antiliberal de la democracia, una democracia aclamatoria sin los contrapesos y balances propios de la tradición liberal; a su modo de ver, la relación jefe-masas del fascismo creaba una democracia más “real”, pues el caudillo fascista era expresión de los verdaderos y legítimos deseos y aspiraciones de las masas, más allá de los subterfugios y componendas parlamentarias de partidos divididos, que solo representan intereses particulares.

El populismo peronista, que movilizó a las masas tras un caudillo y su pareja, ambos a su manera personajes carismáticos, fue una manifestación más de un fenómeno político moderno, una imitación mussoliniana que rompía con la democracia liberal y buscaba otros derroteros. Su fortaleza constituyó un trauma para los grupos hasta entonces dominantes en el marco político y social argentino, así como para intelectuales conservadores como Borges, que respondieron ante la nueva situación en dos planos. Para la *razón conservadora*, el peronismo representó el bloqueo definitivo de una política capaz de autolimitarse y una amenaza inmanejable; para la *sensibilidad conservadora* el peronismo incluyó, con el advenimiento de las masas como actor político dinámico y militante, la aparición de personajes, imágenes y símbolos caricaturescos. La reacción de Borges ante el peronismo fue la de un espíritu conservador, un temperamento refinado con un sentido señorial de su lugar y papel en la sociedad, frente a la irrupción de las masas, de un líder y de un delirio demagógicos en el escenario histórico.



KNUT HAMSUN – MARTHA GRANDE MYHRSLO / ENCICLOPEDIA NACIONAL DE NORUEGA

(Continúa en la página 12)

Borges: Laberintos de la política. Parte 1/2

(Viene de la página 9)

¿Cabe, hablando de delirios, imaginar una pareja más extravagante, y una historia más estrambótica, que la de Perón y Eva, historia que a la larga sumó, entre otros episodios casi fantásticos, la caída inicial de Perón en 1955, luego su retorno al poder en plena decadencia física para gobernar un país sumido en el caos, así como el periplo internacional del cadáver embalsamado de Evita, hasta su sepultura final en el cementerio bonaerense de La Recoleta? ¿Y qué decir del breve y desastroso mandato de Isabel, su segunda esposa, guiada por los conjuros e intrigas de José López Rega, un embaucador profesional y aprendiz de mafioso, que convirtió el gobierno de Argentina en un aquelarre esotérico? Borges enfocaba el fascismo europeo y el populismo peronista con un cariz no solo político sino también estético, es decir, como fenómeno político que impacta singularmente el ámbito de la sensibilidad, y veía al individuo dispuesto a adherirse a ese tipo de credos como “un rencoreso (...) a veces público, de la viveza forajida y de la crueldad. Es, por penuria imaginativa, un hombre que postula que el porvenir no puede diferir del presente... Es el hombre ladino que anhela estar de parte de los que vencen”. Su perspectiva estética de la política le condujo a escribir esto: “El fascismo es más bien *un estado de alma*: de hecho, no pide a sus prosélitos otra cosa que la exageración de ciertos prejuicios patrióticos y raciales que todos oscuramente poseen” (10). El delirante histrionismo peronista sacudió la sensibilidad Borges tanto como lo hicieron los desafueros políticos del aclamado caudillo. La razón conservadora le indicó que el peronismo era una dictadura recubierta de demagogia, que se traducía en manipulación de las emociones de las masas, abuso de derechos y opresión de la libertad individual. La sensibilidad conservadora, por otra parte, le persuadió que el peronismo asfixiaba los valores de honorabilidad, decoro y orgullo, arrasados por una incesante tempestad de dislates y adulación dirigidos al jefe populista y su icónica esposa.

Cabe imaginar lo que pensó Borges ante lo siguiente, por ejemplo, expuesto con referencia a Evita: “Rubia, pálada y hermosa, Evita era la encarnación de la Mediadora, una figura como la Virgen María, que, pese a su origen social, por su proximidad compartía la perfección del Padre. Su misión fue amar infinitamente, darse a los otros y consumir su vida por los demás... Fue la Madre Bendita, escogida por Dios para estar cerca del líder del nuevo mundo: Perón. Fue la madre sin hijos que se convirtió en la madre de todos los descamisados, la Madre Dolorosa que sacrificó su vida para que los pobres, los viejos y los oprimidos puedan alcanzar algo de felicidad” (11). Enfrentado a este tipo de excéntricas efusiones, un temperamento conservador como el de Borges apuntó que una dictadura como la peronista, además de oprimir en el plano político, fomentaba “la idiotez” en el plano de la sensibilidad. Ese tiempo argentino, escribió en *El hacedor*, fue “para muchos cárcel y muerte; para todos, un malestar, un sabor de oprobio en los actos de cada día, una humillación incesante” (12).

El puntapié de Johnson

Es sabido que Borges tenía una particular predilección, en cuanto a tópicos filosóficos se refiere, por las tesis idealistas, y en más de una ocasión se ocupó de las disquisiciones del obispo Berkeley sobre la presunta inexistencia material de las cosas, fuera de nuestras mentes. Ello viene a cuento pues en su obra *The Life of Samuel Johnson* (1791), James Boswell relata una anécdota de interés para estas notas. Boswell estaba convencido de que las tesis de Berkeley eran irrefutables, aunque podían tal vez contener algunas imprecisiones. Fue durante una discusión acerca del asunto cuando se produjo el evento que llegaría a ser conocido, en el terreno de los debates filosóficos, como “el puntapié de Johnson” o *Johnson’s kick*. Al es-

cuchar a su confidente Boswell desarrollar las tan interesantes como extrañas, pero también superficialmente convincentes, tesis inmaterialistas de Berkeley, tal parece que Johnson reaccionó dando una violenta patada a un pedrusco, lanzándole a saltos a unos cuantos metros. Con este gesto, Johnson anunció el fin de la discusión sobre la existencia o inexistencia del mundo material, más allá de nuestras mentes, y decretó frente a las tesis de Berkeley: “así las rechazo”, *I refute them thus...* Una prueba sencilla y concreta, que de un solo puntapié desmontaba un complejo edificio de controversiales elucubraciones.

La experiencia peronista fue una verdadera patada de Johnson para Borges en el plano político. El escritor fue uno de los tantos pedruscos contra los que golpeó con fuerza el experimento populista, demostrándole que la política puede estremeecer de manera súbita e inmisericorde a un intelectual de temperamento e ideas conservadoras, sacudiendo sus convicciones, lacerando su sensibilidad, y colocándolo ante desafíos que no había contemplado de modo específico. No se trata de que Borges no tuviese la necesidad imaginación para concebir el reto populista, pues imaginación le sobraba, sino de que en nuestra Hispanoamérica la ficción tiende a ser frecuentemente desbordada por una realidad política que en ocasiones luce fantasmagórica. Lo “real-maravilloso” significa que la fábula es la realidad. El proceso político peronista no solo asestó a Borges un poderoso puntapié, figurativamente hablando, en el terreno de las ideas, de las vivencias y de la sensibilidad; además, y como relata en *Un ensayo autobiográfico*, el peronismo en el poder le agravió en un plano personal, humillándole sin sentido alguno a él y a varios miembros de su familia (13).

El primer período peronista se prolongó por una década. Durante ese tiempo Borges experimentó lo que, dentro del contexto propio de su condición de escritor y poeta, podemos calificar como un proceso de radicalización política. Lo denominó así pues en el transcurso de esos años, que a Borges le chocaron como nefastos, llegó a desear y admitir prácticamente cualquier desenlace que significase el fin de la dictadura populista, aunque fuese sustituida por otra de diferente signo. En otras palabras, Borges asumió, sin necesariamente conocer su origen, el apremiante y complejo dilema esbozado un siglo atrás por el gran parlamentario y ensayista español Donoso Cortés, en su impresionante *Discurso sobre la dictadura* (1849). En esa pieza oratoria, pronunciada ante las cortes, Donoso Cortés aseveró que en el transcurso de la historia y en determinadas coyunturas políticas, a los espíritus conservadores se les plantea la acuciante responsabilidad de escoger entre *la dictadura del puñal o la dictadura del sable*; es decir, entre la dictadura de la “plebe” o la de un militar o grupo de militares, dispuestos a defender el orden y detener la demagogia sin miramientos. Y es precisamente la ocasional comparecencia de ese dilema, lo que marca la situación de un espíritu conservador al confrontar el hecho revolucionario.

Como dije antes, el *hecho* de la revolución es *de entrada* una grave derrota para el conservatismo, pues un conservador genuino no tiene propuestas políticas detalladamente elaboradas, sino una serie de posturas y principios basados en la prudencia y el respeto al pasado y sus enseñanzas, y de advertencias acerca de los riesgos de toda acción humana en el terreno político, debido a nuestra inherente falibilidad y a las consecuencias no intencionales de nuestros proyectos. El conservador crece en la estabilidad, que no es lo mismo que inmovilidad, pues el cambio es parte de la vida, solo que en política el conservatismo recalca que son preferibles los cambios mesurados y graduales. Verse forzado a escoger entre la tiranía de “la plebe” (término que Borges no utilizó, que yo sepa), de un lado, o la de la fuerza organizada, del otro, para defender lo que precedió a la revolución, o en el mejor de los casos para abrir paso a una promesa de restauración del orden, constituye pa-

ra un conservador genuino un desafío que marcha desde lo enojoso hasta lo insufrible. Borges dio la bienvenida al golpe de Estado que derrocó a Perón y llevó al caudillo a un largo exilio; entretanto, el país que heredaron sus reemplazos en el poder ha transitado por largo tiempo de una crisis a otra, a través de una senda de la que el peronismo jamás desaparece, persistiendo en la historia argentina como una bruma sofocante e inagotable.

Hasta 1945 el conservatismo de Borges fue una disposición espiritual, una tendencia intelectual que también cubría su sensibilidad patricia y elegante. Esta tendencia la condensó más tarde, tratando de resumir su trayectoria, en una entrevista de 1970. Dijo entonces que “...me reconozco muy flojo en política... Diría que mi fuerte en política es la indiferencia... lo esencial para mí es el escepticismo político” (14). Esa relativa indiferencia en realidad se mantuvo hasta la llegada de Perón y su movimiento de masas, y después cedió el paso a una actitud crítica emocionalmente más comprometida y enfocada en el cuestionamiento sistemático y perseverante, en su fuero interno, al populismo peronista.

Ha escrito Cioran que “el reaccionario es un conservador que se ha quitado la máscara” (15), y el antiperonismo borgeano ha sido a veces interpretado como la reacción elemental de un hombre de derecha fanatizado, adherido a un pasado irrecuperable. No lo veo de esa forma. Borges No fue un reaccionario, ya que no quería la restauración de un estado de cosas perteneciente a un pasado idealizado; lo que sí puede decirse con ecuanimidad es que, aún bajo Perón, siguió siendo un conservador, pero un conservador desbordado por la brutalidad, la truculencia y la iniquidad de la historia. Su conservatismo dejó de ser una mera inclinación y preferencia intelectual y de la sensibilidad, para convertirse en la toma de posición de un hombre de derecha radicalizado, que, usando términos de Carl Schmitt, se vio impelido a perfilar más claramente la distinción entre amigo y enemigo político en medio de una historia tormentosa.

Razones y sinrazones

El cuestionamiento de Borges a Perón y el populismo peronista ha recibido severas críticas, sobre todo por parte de una izquierda condescendiente que durante décadas ha estado, y en ciertos casos sigue estando, dispuesta a perdonar los peores desmanes y las más crueles tiranías, como la dictadura en Cuba, por ejemplo, siempre que actúen en nombre del “pueblo” y la “justicia social”. El progresismo pareciera suponer que si una dictadura es revolucionaria merece indulgencia a sus tropelías. Lo que resulta inmanejable para esta línea ideológica es equiparar tiranías de distinto signo político: si es de derecha es más que una dictadura, es una aberración; si es de izquierda, requiere de una buena y larga pausa reflexiva. Estos dobles patrones en los juicios éticos y políticos son comunes, y Borges los experimentó en carne propia reiteradamente. No obstante, una apreciación balanceada exige tomar en cuenta que tales juicios no deben hacerse en un vacío, sino que es imperativo considerar el marco en que los individuos actúan, así como la conjunción entre los principios que asumen y las respuestas que dan frente a los eventos.

Borges fue en aspectos esenciales fiel a algunos de sus principios conservadores, que distaban de encajar con los que el progresismo señala como lo “políticamente correcto”, y que concedían prioridad al orden, la estabilidad y la protección de la libertad personal. Sin embargo, Borges no se amoldó, bajo el peronismo y después, a los cánones de un conservatismo clásico, lo que he llamado un conservatismo genuino, pues sus defensas personales internas, irónicas y escépticas, se desgastaron en el torbellino histórico, y perdió de vista que las dictaduras del sable no son una solución o una salvación, sino un recurso extremo y trágico. Trágico, pues pretenden contener y reparar un mal, pero también generan infamia y ruina. Borges, como ha ocurrido y ocurre a otros intelectuales con similar propensión política, y co-



JUAN DONOSO CORTÉS / FEDERICO MADRAZO

Borges fue en aspectos esenciales fiel a algunos de sus principios conservadores”

mo ya he apuntado era un conservador extraviado en su lugar y tiempo, un pez fuera del agua.

Un conservatismo genuino no puede sobrevivir incólume excepto en escenarios capaces de nutrirlo, y la fragilidad institucional, el caudillismo, la violencia congénita de las luchas sociales, y la tendencia de la democracia a degenerar en demagogia populista, factores todos ellos frecuentes en el devenir hispanoamericano, obstaculizan la viabilidad de las posiciones y opciones conservadoras en el plano político. A Borges no se le ocultó esta verdad, y una vez declaró lo siguiente: “Fui liberal, pero (ahora) no lo soy. Prefiero una dictadura ilustrada que no sea demagógica” (16). Difícil creer, aunque no imposible, que al emplear el término “dictadura ilustrada”, Borges tenía en mente las diversas dictaduras militares que sucedieron a Perón, en su primer y segundo períodos de gobierno, pues tales regímenes se caracterizaron por cualquier cosa excepto por ser “ilustrados”. Lo que indica la frase, aparte de poner de manifiesto un deseo mal definido, es que Borges cometió el error de atribuir a los militares hispanoamericanos, los mayores depositarios de la herencia caudillista, así como de la arbitrariedad en la política de nuestras naciones, cualidades dignas de elogio como gobernantes patriotas, eficientes y de noble ánimo. Seguramente han existido y existen algunos con esos o similares rasgos positivos, pero la evidencia demuestra de modo inequívoco que no son mayoría. Si en algo erró Borges en materia política fue en su creencia en los estamentos militares como potenciales o efectivos “salvadores de la Patria”, según reza el título de una muy interesante novela de la escritora argentina Silvina Bulrich.

El conservatismo genuino no es radical; por el contrario, uno de sus principales rasgos es la denuncia del radicalismo en los campos de la ideología y la política. A esto se suma el repudio a todo poder arbitrario y carente de frenos. El uso por parte de Borges del concepto de “dictadura ilustrada” revela la decepción de un temperamento conservador ante dos certidumbres que le acosaban: en primer término, la convicción sobre el destino “bárbaro” del entorno histórico de su país, su

espacio y su tiempo hispanoamericano; en segundo lugar, la convicción de que ante la demagogia populista y “justicialista”, las alternativas eran en general insatisfactorias, aunque ineludibles. Ese rasgo de su conservatismo, el pesimismo, nunca le abandonó. ☛

Notas y referencias:

- (1) Entrevista de Rita Gilbert a Borges, “Borges habla de Borges”, en J Alazraki (compilador), *Jorge Luis Borges, el escritor y la crítica*, Madrid: Editorial Taurus, 1987.
- (2) *Ibid.*, p. 351; J. L. Borges, “Prólogo” a *El Informe de Brodie, Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1989, Tomo II; B. Matamoros (compilador), *Diccionario privado de Jorge Luis Borges*, Madrid: Atalena Editores, 1979.
- (3) M. Oakeshott, “On Being Conservative”, in *Rationalism in Politics and Other Essays*, London: Methuen, 1962; A. Quinton, *The Politics of Imperfection*, London: Faber & Faber, 1978
- (4) J. Rodríguez-Luis, “La intención política en la obra de Borges”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, # 361-362, 1980.
- (5) Véase, Anderson D. Araujo, “T. S. Eliot and the Literature of Fascism”, *California Italian Studies*, 2017; T. Rem, “Out of the Ruins. Knut Hamsun’s Idealism and the Inheritance of World War I”, *Journal of European Studies*, Vol. 51, 2021; J. P. Kroll, “Conservative at the Crossroads. Ironic Vs. Revolutionary Conservatism in T. Mann’s *Reflections of a Non-Political Man*”, *Journal of European Studies*, Vol. 34, 2004; A. Romero, *Lectura Política de Thomas Mann*, en www.anibalromero.net
- (6) J. E. Irby, “Borges y la idea de utopía”, en J. Marco (compilador), *Asedio a Jorge Luis Borges*, Madrid: Ultramar Editores, 1981, p. 88; L. Cárcenas C., “Una interpretación política en la obra de Borges”, *Revista Lasallista de Investigación*, Vol. II, # 2, 2014.
- (7) Las narraciones policiales de Borges en colaboración con Adolfo Bioy Casares han sido recogidas en *Alias. Obras completas en colaboración*, Barcelona: Ediciones Lumen, 2022.
- (8) Friedrich Nietzsche, *Correspondencia*, Madrid: Ediciones Aguilar, 1989.
- (9) Sobre la naturaleza del conservatismo, tengo una deuda especial con las reflexiones de H. A. Kissinger, en su obra *A World Restored*, Boston: Houghton Mifflin Co., 1957.
- (10) J. L. Borges, *Obras Completas 1975-1988*, Buenos Aires: Emecé Editores, Tomo IV, 1996, y *Textos cautivos*, Barcelona: Tusquets Editores, 1986.
- (11) Véase, M. Navarro, “Evita’s Charismatic Leadership”, en M. Coniff (editor), *Latin American Populism in Contemporary Perspective*, Albuquerque: U. of New Mexico Press, 1982.
- (12) J. L. Borges, *Obras Completas 1952-1972*, Buenos Aires: Emecé Editores, Tomo II, 1989.
- (13) J. L. Borges, “An Autobiographical Essay”, *The New Yorker*, September 19, 1970.
- (14) J. de Milleret, *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1970.
- (15) E. Cioran, *Ensayo sobre el pensamiento reaccionario y otros textos*, Barcelona: Editorial Montesinos, 1985.
- (16) Véase, B. Matamoro (compilador), *Diccionario privado de Jorge Luis Borges*, Madrid: Atalena Editores S. A., 1979.