

ALGUNA VEZ ESCRIBÍ que la aparición de *Tierra nativa* (1982) de José Luis Rivas sorprendió a la crítica de poesía mexicana por lo inusual de su aporte. En realidad debí decir: debería haber sorprendido. Si sorprendió, nunca ese hecho fue paralelo a la importancia del aporte. O sorprendió mal: la crítica vio el libro como una especie de pastiche de algunos poetas ahora clásicos, como T. S. Eliot o Saint-John Perse. Hubo quien habló de plagio. La apertura de *Tierra nativa* con una paráfrasis de *The Waste land* señala un corte importante dentro de la poesía nueva mexicana por la propuesta desnuda del poeta al revelar sus mecanismos de lectura, que son sus mecanismos creativos. Habría que ser suicida para abrir un libro de poemas — que en este caso era el primero de Rivas — señalando su deuda (casi de Pierre Menard) con un poeta como Eliot, cuando la paráfrasis ya estaba hecha desde el título mismo del libro. En esa muestra de su evidencia, tan cara al arte del siglo XX, Rivas jugó todo. Perdió con algunos, ganó con otros. La evidenciación del recurso obedecía a la necesidad de rescate de una tradición moderna dentro de la literatura mexicana, que para la fecha ya recomenzaba seriamente a fabricar sus sonetos a la moda del uso, revival o retombée suicida que con el nombre postmoderno escribe como antes. A lo que alguien llamó plagio Mijail Bakhtin llamó intertextualidad o diálogo de textos, una condición fundamental de la literatura moderna. El procedimiento para Bakhtin empezó con Rabelais, pero podría haber empezado antes. Pocas veces es notoria la aparición de la novedad. A simple vista, y por su parte, la decrepitud espanta.

En el inconsciente de Rivas debió de haber jugado también otro factor importante para el diálogo con el poema de Eliot. Una palabra, al sustituir a otra, a la vez que la borra se mimetiza con ella, se fija sobre su huella y adhiere a sí misma algo de la piel vencida que le es subyacente. No con palabras pero sí con ideas, el ideograma sabe de esto. Al sustituir *balda* por *nativa* hubo un cruce de adjetivos en el cual uno se sustantivó. Creo que no es forzar la letra hablar de un nacimiento baldío para la empresa de Rivas. Eso parece evidente al menos en sus tres libros siguientes: *Relámpago la muerte* (1985), *La balada del capitán* (1986) y *La transparencia del deseo*. En *Relámpago la muerte*, Rivas deja explícito lo que fundamenta su poética: el devenir de la naturaleza. Pero no una naturaleza de carácter mítico original: una naturaleza presente, que está ahí como recién surgida a los ojos o al lenguaje, o al

# LOS LIBROS DE VUELTA

## CRÓNICA DE POESÍA

por Eduardo Milán

- *La transparencia del deseo*, de José Luis Rivas, Premio de poesía Aguascalientes 1986; México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1987
- *Ticket para Edgardo Russo*, de Arturo Carrera, Buenos Aires, Ediciones Ultimo Reino, 1987
- *César Vallejo, O abalo corpográfico*, de Amalio Pinheiro, Sao Paulo, Arte Pau-Brasil Editora, 1986

lenguaje de los ojos. La explosión original fragmentó a la naturaleza del mismo modo que fragmentó sus lenguajes. Novalis fue consciente de esa dispersión cuando situó al *Paraiso en todas partes o en ninguna*. De esta manera el origen no necesariamente tiene que estar antes: puede también estar después. Y lo peor de todo: el *Paraiso* puede estar *ahora*. El tiempo no soporta grandes estallidos internos que rompan la visión lineal que trata de aparentar. La frase, cuando dejó de ser oración, fue simétrica de la concepción lineal del tiempo. La narrativa clásica tuvo una clara dependencia de esta concepción temporal: principio, medio y fin, vida, pasión y muerte. Mallarmé hizo estallar esa linealidad dentro del poema. Joyce la hizo saltar dentro de la novela. Y así por delante de la vanguardia y su herencia. Hasta aquí todo es evidente. No parece tan evidente cuando se aplica la visión del tiempo lineal a la naturaleza y se la quiere ver como una entidad narrable. Algunos de los escritores del boom de la narrativa latinoamericana hicieron eso: narraron la naturaleza, como si la naturaleza fuera narrable. Lo que necesitaban esos escritores no era a la naturaleza misma sino una Historia de la naturaleza. O simplemente una Historia. Detrás de esa voluntad narrativa alienta la idea "progresista" de *dominar la naturaleza*. Y no hay mejor manera de dominarla que contar su cuento, de escribir su ordenamiento. Para José Luis Rivas lo natural es un mundo no narrable y se constituye de momentos apifónicos, de instantes eventos, que aparecen aquí y allí sin relación con ningún encadenamiento anterior. Es una naturaleza plural a la que corresponde una plurali-

dad de lenguajes. Para tal pluralidad, todas las funciones del lenguaje: expresiva, apelativa, poética, crítica. La escritura de Rivas, por un gesto de equilibrio ecológico, no se detiene en el objeto tratando de ver su luz u oscuridad internas. Toca y sigue, roza y se prolonga en un devenir interminable. Rivas no trata de entender el contexto natural. No trata de ser inteligente frente a un árbol ni sabio frente a una ardilla. Su gesto es más bien oriental, de dejar estar, no como Tennyson citado por Suzuki y preguntándole qué es, dónde está Dios, a una flor. El pensamiento cartesiano, aún disfrazado de cierto romanticismo prácticamente acabó con los objetos. La actitud de Rivas es fundamentalmente una actitud de protección frente a lo natural. No matar: dejar estar, porque en cualquier momento, en cualquier instante, en cualquier pájaro puede estar el origen. Esa deriva es muy palpable en *La transparencia del deseo*. Un deseo que, perdida la vocación original, esto es, de ver a la naturaleza como madre, se prolonga hacia los laços. No ya la naturaleza como Madre: la naturaleza como hermana. La escritura de *La transparencia del deseo* es sumamente ascética y contraria a todo desborde. Más que ascética habría que decir mística, en lo que la palabra atrae de fusión, de gestualidad unitiva. El poeta ya no puede inventar, ya no puede sobre-hablar el objeto porque teme su extinción definitiva. El lenguaje ya no puede padecer un gesto que arruine su ya mermado poder referencial. Como espejo, está en juego la vida misma del lenguaje, su posibilidad de descubrir. En este sentido, el lenguaje, al ser vehículo del deseo, también debe alcanzar un alto nivel de

transparencia. Debe encarnar, de lo contrario se perdió el juego. Ya no estoy hablando de signos; hablo de cardinales y castores. Quiero decir: se trata de la sobrevivencia.

Resulta extraño que la crítica de poesía en México no haya podido ver la verdadera originalidad de Rivas, cuando su propuesta se vuelve cada vez más evidente. Y resulta difícil aceptar ciertos calificativos que son calumnias frente a esta poética. El intento de Rivas de recuperar una Modernidad todavía latente, su ver a la naturaleza en forma discontinua, como una frase interrumpida y retomada, como una *tradición de la ruptura* de los pájaros parecería que rompe los ojos. Pero son cada vez más los que quieren ver a la naturaleza o a la literatura como una *originalidad de la repetición*.

## LA ESCRITURA-NIÑO

NO SÉ si feliz o infelizmente, el imperio de la metáfora se derrumba, al menos en la nueva poesía latinoamericana. En los jóvenes poetas del sur del continente es un hecho irrefutable. Pero para ser justos habría que buscar un antecedente de lo dicho antes en un poeta ya no tan joven y principalmente en un libro: *Contra Natura* (1970) del peruano Rodolfo Hinostroza. En ese texto, una defensa ensimismada y a la vez una crítica alertadora de la posibilidad de la Utopía ("en lo nuevo está el germen de lo viejo y viceversa", advierte Hinostroza), el lenguaje acusaba una desarticulación retórica casi profética que hasta el momento actual de la poesía latinoamericana no se había hecho patente. Acusaba, del mismo modo, una ruptura en la barrera genérica: el verso de Hinostroza bordeaba la prosa. En ese momento histórico, décadas sesenta-setenta, la literatura latinoamericana cruzó los géneros. Aunque el cruzamiento fue saludable, los productos bastardos no fueron del mismo modo felices: la narrativa, cristalizada en el boom, dibujó un paisaje de la poesía, con el consecuente rebajamiento de la temperatura poética. Por el contrario, la poesía se vio beneficiada al desbordar el emblema verso en prolongaciones enriquecidas por la utilización de diversos registros del habla. No sé si el hecho es producto de la influencia de la poesía norteamericana. Si lo es, no lo es en el sentido en que esa poesía influyó, por ejemplo, en ciertos poetas nicaragüenses que confunden la profecía de la poesía con la narración de la experiencia poética. Los poetas del sur del continente recuperaron una perdida tradición versicular por el abandono del tropo de fijación por antonomasia: la metáfora. Me refiero específicamente al abandono de la metáfora

como *invención*, no al abandono de las metáforas que están inscritas en la lengua y que se cuelan en la escritura por la apropiación de nuevos registros tonales. Si la metáfora como invención generaba espacios bien diferenciados dentro del texto, condensaciones que llamaban la atención sobre sí mismas, las metáforas de la lengua pasan desapercibidas como integrantes de un proceso "natural" por el que atraviesa el lenguaje. Metáfora crítica *evidente*, la primera; metáfora crítica inherente al lenguaje, la segunda. Este giro es palpable en el hecho de la recuperación sintáctica que hacen los nuevos poetas. Ya no se cree en las fracturas del eje sintagmático, producido por la presión u omnipresencia del paradigma sobre la frase. No ya un espacio tajeado en puntos luminosos: mejor una superficie continua, ya oscura, ya alumbrada. Raúl Zurita en Chile, Néstor Perlongher y Arturo Carrera en Argentina, Mario Montalbetti en Perú, son ejemplos claros de esto último.

La experiencia poética de Arturo Carrera (Buenos Aires, 1948) es paradigmática de lo que digo porque acusa todo el proceso antes referido. Carrera empezó a escribir fuertemente influido por el recurso metafórico, a través de derivas provenientes de Lezama Lima y luego de Severo Sarduy. El volumen antológico de su primer período poético, *Ciudad del Colibrí, Osario de enanas* (Libres del Mall, Barcelona, España) revela este proceso de escritura, clausurado por el último libro antológico: *La partera canta*. A partir de este nacimiento cantino, surge la escritura actual de Carrera, que coincide con el nacimiento de Carrera a la escritura. Quiero decir: a partir de ese alumbramiento, Carrera abandona a sus padres escriturales y se da luz a sí mismo. Comienza aquí una especialísima escritura autobiográfica sin antecedentes en la poesía latinoamericana. Si la Modernidad poética descubre al yo lírico como tabú y lo hace desaparecer debajo del texto, la poesía de Carrera exalta al yo lírico y lo confunde con el yo escritor, exhibiéndolos frente al lector. Ahora se sabe quién es quién, salvo que lo que también sabe Carrera es que ese yo personal-escritor-lírico es de igual nivel de fingimiento que el yo-texto que patentó la Modernidad. Las dos operaciones son igualmente falsas, ficticias. El primer libro de esta etapa es especialmente significativo. *Arturo y yo* (De la Flor, Buenos Aires, Argentina) sugiere, además del juego identificatorio con el Arturo de Rimbaud, cuyo yo además es otro, un desdoblamiento entre el escritor y él mismo. Es el mismo grado de deslizamiento entre la palabra y la cosa (otro recurso poético de la Moder-

nidad) pero ahora no referido al texto sino a su productor. Un ejemplo de hiperreferencialidad casi "salvaje" del yo poético ya existía como antecedente en Nicanor Parra. Pero en Parra había una identidad entre el yo y el texto que precedía al texto mismo. Estaba cuestionando el hablante ficticio del poema, *el que dice*. En Carrera, por lo contrario, lo que hay es una fe en la absoluta falta de identidad. Con Arturo por delante (el poeta-niño por definición) y con l'enfant fare de Duchamp por detrás alumbrando el camino, Arturo Carrera inventa una escritura-niño. Carrera funda así una insistencia de escritura (una insistencia: no una existencia, de niño) cuyo volteje de novedad y de provocación van más allá de una evolución poética o de una escritura autobiográfica que acabaría con los personajes que la fundan. Mucho más allá: añade una alternativa al neobarroco latinoamericano y hace caer el privilegio de la metáfora como eje ordenador y orientador del mundo. El mundo neobarroco puede estar orientado hacia la descodificación de la fantasía o del fantasma. Esa podría ser la cuota de *verdad* de la poesía de Carrera. Pero la verdadera cuota de verdad de su experiencia radica en que el argentino sabe que esa verdad es justamente la *mentira* del arte. Carrera no trata de resolver la contradicción: solamente la plantea. De ahí que su escritura borde siempre la superficie. Y al mantenerse en la superficie, el recurso que debe abandonar es la metáfora, que opera como corte epistemológico para tocar la llaga del origen. La verticalidad de la metáfora, ese tajo unívoco de cielo y tierra, ambición, al fin, de totalidad, es el recurso que sustenta la figura totémica del Poder: Poder del Padre, que es la ley; poder de la retórica poética, madre de todos los vicios y que encadena lo real a una serie de figuraciones con carácter preceptivo. Como el escarabajo de Kafka, la escritura de Carrera escapa hacia el costado, con la horizontalidad animal de los niños y también con su tamaño. El procedimiento natural que elige es, claro, la metonimia, el arte de la prolongación y del devenir, del dar en otra cosa.

*Ticket para Edgardo Russo* cristaliza formalmente la escritura de *Arturo y yo*. Es un libro escrito por fragmentos, anotaciones como de pasada, pequeñas epifanías que no tienen más sentido que un recorte de lo real para presentarlo en forma no narrable, no *coherente*. Pero no se trata aquí de la forma más manida del fragmento, cuando no es un aforismo y pretende casi ser halkú. No se trata del pincelazo paisajista a la manera oriental. Son *hablas*. Pero no *hablas* en la tradición

de voces de un Antonio Porchia, por ejemplo. No se trata de jugar con la ambigüedad del lenguaje y, en ese juego, descubrir una multiplicidad metafísica. En Carrera todo es cotidiano. Son voces recordadas que no pueden componer un discurso pero que presentifican un mundo. No hay niños ideológicos, ni niños que quieren descubrir veladamente la ideología de la vida. Esos son enanos. Los niños no reconocen diferencias salvo cuando dejan de ser niños y claman por ella. Carrera copia el lenguaje de los niños porque sabe que es otro lenguaje de antemano. Carrera inventa una alternativa baja para el lenguaje, a la altura de un medio árbol, del tamaño de un niño. No pretende ser escritura poética — y tal vez ahí radique justamente su poeticidad —: es simplemente escritura, pero escritura-niño. El poeta argentino acercó el origen posible y le hizo bajar de estatura, a la altura misma de la vida. Es una escritura de *nivel medio verdadero*, que encantaría a un Duchamp. O al mismo Alexander Pope, para quien la obvedad mantenía intacto el secreto de lo real. O a un Andy Warhol.

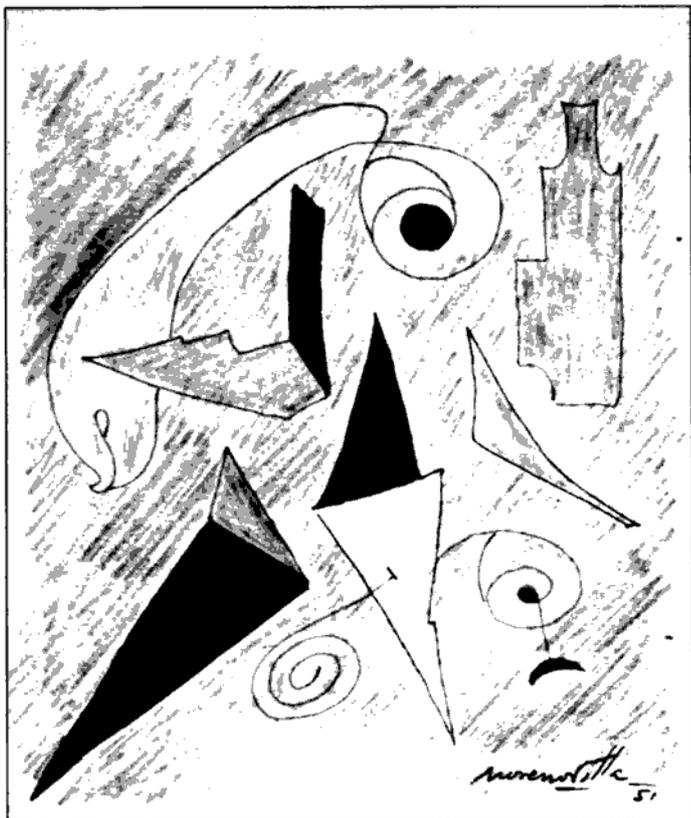
De todas formas, la escritura de Carrera debe ser leída como enfrentamiento a toda sacralización, a toda forma maniquea del Poder, especialmente frente al tradicional maniqueísmo poético. Coletazo de la Modernidad poética, el arte de Arturo Carrera está al borde del no-arte, al borde del no-Arturo. Por eso comunica. Exactamente como un animal. Metonímico por excelencia, metonímico por elegancia, metonímico por aristócrata en desgracia desde siglos: el niño. Y fundamentalmente su escritura.

## DESDE LA OTRA LENGUA: VALLEJO

EN UNA DISCUSIÓN que presenta las alternativas todavía modernas para nuestro horizonte tropical cae especialmente bien un libro de ensayos sobre César Vallejo, escrito desde el otro lado de la lengua: el luso brasileño. Especialmente bien: Vallejo es, por varias razones, un caso extremo de asimilación mestiza de las vanguardias históricas de los años veinte. Como su peripécia vital transcurrió en gran parte en Europa, Vallejo recibió las astillas de la Modernidad en pleno cuerpo poético. Su reelaboración de la información nueva, producto del giro del arte a principios de siglo, es en cierta forma una lección que los latinoamericanos debemos aprender y todavía no hemos aprendido cabalmente. El cuerpo propiamente vanguardista de la poética vallejana se centra fundamentalmente en un libro: *Trilce* (1923). No impor-

ta verdaderamente si *Trilce* son tres soles o la misma santísima trinidad. Es uno de los libros más radicales de la poesía del siglo XX, y me temo que no sólo en lengua hispana. No es un libro todavía como *Blanco* de Octavio Paz, donde la vanguardia está asumida y a la vez criticada. *Trilce* es un libro escrito desde adentro mismo de la euforia vanguardista. Debido a eso, en su lectura se asiste al desplazamiento de todo el repertorio retórico de la vanguardia. Una especial lucha dialógica se asiste en el texto entre su tematización y su forma: por un lado, se trata de un rescate de la infancia como asunto desde la mirada de la infancia misma; por el otro, se trata de la desconstrucción de esa infancia, de esa instancia original por medio de la desarticulación del poema, básicamente en la ruptura sintáctica que manifiesta. Esta ruptura, que Xavier Abril alineó en la estirpe mallarmeana, a la vez afirma y niega lo que pretende rescatar. La infancia, de este modo, se pone en duda como posible de ser reconstruida al ponerse en duda esa *trampe de la fe* que es el lenguaje poético. Vallejo desconfió de las pa-

labras. Pero no sólo de su sentido: de su capacidad evocadora. Entonces las vacía de sentido. Lo raro es que, si bien el peruano produce una de las aventuras más sugestivas en cuanto a ruptura sintáctica que reconoce la poesía en lengua hispana del siglo, *Trilce* no deja nunca de ser un libro *sintáctico*. Quiero decir: el texto no parece haber sido compuesto en base a un proyecto microclógicamente medido de vaciamiento. No es el caso de *Altazor*, de Huidobro, por ejemplo. Mucho más cerebral, el chileno planeó una aventura lingüística que avanzara — o retrocediera — desde el sentido más pleno y expresivo hacia el balbuceo afásico de la silaba solitaria. En el caso de Vallejo, su texto no abandona nunca la cadena que rompe. La sintaxis queda desarticulada pero no propone, a partir de su desconstrucción, un juego otro, no abre al lector a un reordenamiento que posibilite la generación de un nuevo texto. Aventurar hipótesis al respecto carece de sentido. Pero una podría ser la siguiente: si *Trilce* se rearticula en otro texto se rompe la actitud que fundó el libro. Nadie pueda *construir* su



propia infancia y, a la vez, nadie puede dar cuenta de su pérdida generando a partir de esa conciencia, un nuevo modelo de articulación. *Trilce* queda así como el testimonio más desgarrador de nuestras tierras poéticas del significado de una pérdida.

Cierta crítica vallejana pretende ver *Trilce* como la empresa cultural de un *cholo* peruano que responde a las propuestas formales metropolitanas desde una particular mirada poética de América Latina. Si hablé antes de *mestizaje* me refería a un mestizaje formal, nunca a un gesto de la sangre. Esa crítica que pretende una simetría entre el impulso sanguíneo y el impulso formal alienta por debajo un especial soplo chauvinista. Esas categorías impulsadas por un racismo por el rabo caen fuera de la esfera estética. Y caen fuera del contexto histórico de la vanguardia, fuera de su internacionalismo, fuera de la intención de sentar el basamento de una lengua única, donde cabrían finalmente todas las sangres y todas las elaboraciones y reelaboraciones posibles de lo mismo.

El libro del crítico brasileño Pinheiro no se fija en *Trilce* sino como en el punto explosivo donde la poética vallejana irradia hacia atrás y hacia adelante. Pero es a partir de esa experiencia central que sitúa a la obra de Vallejo en un

diálogo con los productos y los productores estéticos de la época. La relación de su obra se sincroniza con el cine (Eisenstein), con la pintura (Juan Gris, Picasso), con la crítica (Walter Benjamin) o con la poesía misma, hacia atrás y hacia adelante: Mallarmé, Maiakovski, Baudelaire, Huidobro y Octavio Paz. La mirada de Pinheiro, sincrónica a ultranza, practica un corte dialógico para averiguar las contingencias formales. En un sentido cultural-teórico, se apoya en un posible paralelo entre la teoría antropofágica de Oswald de Andrade, el poeta modernista de la Semana de Arte de 1922, y César Vallejo. Confluencias y diferencias: la obra de Vallejo queda perfectamente situada en su contexto formal y en su texto histórico. Es interesante ver cómo el otro lado de la lengua, el brasileño, a través de su cultura, produce desde un tiempo hacia acá aproximaciones de asimilación de las zonas más inventivas de la literatura en lengua hispana (por ejemplo, la reciente traducción de *Blanco* de Paz al portugués). El volumen de Pinheiro cierra con una microantología vallejana traducida por Haroldo de Campos y con un bello homenaje poético del brasileño al peruano.

tan olvidado, una conversación libre y rica en sugerencias acerca de un tema tan huido pero a la vez tan vital. Más que tratarse de un análisis que pretenda dar una visión unitaria de la posición del hombre actual ante lo sagrado o que busque conclusiones estableciendo vínculos y contrastes entre los autores abordados, es un visitar a los mismos en compañía del autor del libro. Sobre todo estamos ante personas que nos son presentadas y cuya presentación nos permite acercarnos más fácilmente a sus ideas. Pero ni la selección, ni el orden de las visitas pueden resultar azarosos, a pesar de que Xirau no los justifique. Nuestro primer anfitrión (Teilhard de Chardin) nos llena de esperanza: podemos aún seguir reconociendo lo sagrado en el universo como la luz que penetra en una esfera de cristal. El segundo (Heidegger) nos presenta las cosas de manera más oscura: el mundo que hemos creado nos oculta aquella fuente de la cual todo brota, la hace ausente y sólo mediante la inmersión en esta oscuridad es posible reconocer su ausencia y de esta manera "develar lo sagrado". Con el tercero (Wittgenstein) caemos en una situación ambigua y angustiante: Dios, aquello que le da sentido al mundo, no se revela dentro de éste, pero nuestra experiencia de los "límites" del mismo parece mostrárnoslo, en algún sentido, a pesar de que no podemos aprehenderlo mediante esa estructura que constituye nuestro lenguaje. Finalmente nos acoge una mujer (Simone Weil) que, después de haber sufrido el enervante trabajo del obrero, que lo cosifica, encuentra en la religión la vía de la liberación de esta esclavitud.

De la esperanza al consuelo, pasando por la penuria y la angustia, tal parece ser la trayectoria que seguimos con Xirau a través de esos cuatro pensadores. El juego entre oscuridad e iluminación, ese juego que tanto apasiona a nuestro autor y por el cual tanto tiempo se ha dedicado al estudio de la obra de San Juan de la Cruz, está presente en esta trayectoria elegida, y lo presentimos también en las exposiciones de los tres últimos autores abordados. Pero veamos con más detalle cada una de las exposiciones.

Dos son los aspectos principales que Xirau destaca de la concepción de lo sagrado en Teilhard de Chardin. Por un lado su manifestación al hombre; por el otro, la integración de éste en aquél. Respecto al primer aspecto la idea fundamental está constituida por la creencia según la cual Dios penetra el universo, se refleja en él, sin por ello confundirse. El universo manifiesta, hace patente en su seno a su creador, pero no lo contiene; por el contrario, es tra-

## CUATRO FILÓSOFOS Y LO SAGRADO

de Ramón Xirau

por Pedro Stepanenko

\* Cuadernos de Joaquín Mortiz, México 1986, 104 pp.

LO SAGRADO NO dejará de ser jamás tema de una constante y paradójica reflexión. Paradójica, por ser lo sagrado algo que rebasa nuestra capacidad de comprensión, los límites de nuestro entendimiento, y que sin embargo es objeto de una experiencia gracias a la cual podemos darle sentido a nuestra existencia, podemos ubicarnos en un cosmos. Constante precisamente por ese carácter paradójico, pues ninguna palabra, ningún concepto, ninguna expresión, ninguna obra humana, por monumental que sea, basta para apresar esa experiencia en la que se nos revela nuestra pequeñez, nuestra insignificancia, y en la que a pesar de ello quedamos sometidos a una fuerza que colma, en algún sentido, nuestra ansia de conular con la realidad y de guiar nuestras acciones en algún sentido. La desacralización de la vida del hombre contemporáneo no es más que aparen-

te: en el fondo subsiste esa tendencia natural del hombre a aceptar algo que nos trasciende, sólo que oculta tras nuevos ropajes que pretenden negar su verdadero origen, su verdadera naturaleza. Esta posición —diríamos con Xirau— engendra ídolos. Pero semejante actitud afortunadamente no envuelve a todos: un pensamiento profundo no puede dejar de reconocer en la experiencia de lo sagrado uno de los aspectos fundamentales del ser humano. Prueba de ello son los cuatro pensadores que Xirau nos presenta en su libro *Cuatro filósofos y lo sagrado*. Exposición que continúa esa búsqueda de lo sagrado en el pensamiento occidental tan característica de la labor filosófica de Xirau.

*Cuatro filósofos y lo sagrado* es un asomarse al pensamiento de cuatro hombres contemporáneos para ver qué se puede decir aún hoy acerca de algo

cendido por Aquel que sólo se hace presente en él en la forma de una luz reflejada. De esta suerte el universo se convierte para el hombre en la vía para acceder a lo sagrado. Conocer el mundo, penetrarlo con nuestra conciencia, significa, de esta manera reconocer el espíritu de Dios. La contradicción entre el conocimiento científico y las creencias religiosas no existe pues para Teilhard de Chardin. Si indagásemos científicamente la materia —se nos dice— “Dios, el verdadero Dios cristiano, invadirá, ante vuestros ojos, el Universo. El Universo, el nuestro de hoy, el que os asusta por la magnitud perversa a su pagana belleza. Lo penetrará como un rayo que penetra un cristal y, gracias a las capas inmensas de lo creado, se hará, para vosotros, universalmente tangible y activo, muy próximo y, a la vez, muy lejano”. (p. 13)

Sin embargo, no le basta al hombre con reconocer a lo sagrado; le es necesario, si lo ha aceptado, integrarse a ello. Aquí el individuo de la sociedad contemporánea se encuentra ante un conflicto, a saber: cómo conciliar su vida cotidiana, tan ajena aparentemente a su vida interior religiosa, con ésta última, cómo hacer que contribuya a la realización del mensaje divino. La manera en que Teilhard de Chardin propone resolver este problema parece estar apoyada en su idea de la evolución. La evolución del universo, para este jesuita, tiene tres momentos: la existencia anterior al advenimiento de la vida o “pre-vida”, la vida misma y el pensamiento. Los tres momentos son etapas del desarrollo de una misma realidad que deberá alcanzar su culminación en una sociedad que sea una verdadera síntesis de la diversidad que representan los individuos, una unidad que conjugue y armonice las diferencias de cada hombre y no un mero conglomerado de ejemplares idénticos entre sí. A este fin, a esta sociedad ideal, tiene de la evolución total del universo, y es a la realización de esa comunidad hacia la cual deben de estar dirigidas las acciones de nuestra vida cotidiana, para contribuir de esta suerte al proyecto divino y en esa misma medida conciliarlas con la vida religiosa, secularizarlas, en algún sentido. Tras el optimismo de Teilhard de Chardin, la figura que se nos presenta de Heidegger resulta, tal vez, más cercana al sentir común de nuestros días. El énfasis lo pone Xirau aquí, conforme a una libre interpretación del filósofo en cuestión, en la ocultación de lo sagrado en la que ha caído la sociedad moderna. La búsqueda de lo sagrado que corre como una asintota, de acuerdo con esta interpretación, al lado de la búsqueda del Ser, ha quedado entorpecida por una sociedad que enfrenta la realidad como una imagen. A partir de Platón, pero particularmente desde la modernidad, esta concep-

ción de la realidad ha ocultado el verdadero sentido del Ser, nos ha alejado de su revelación o *aletheia*. Se fundan en esta visión tanto la ciencia como la técnica modernas, convirtiendo ésta última, gracias a ese fundamento, al mundo en objeto de nuestra voluntad y de nuestra provocación. En este ámbito de la “razón calculadora”, el que pretende escuchar lo sagrado se encuentra —señala Xirau— “desamparado”, pues este mundo ausenta su objeto. No obstante, el poeta, a quien está encomendada esa búsqueda, debe precisamente hacer patente esa ausencia, sumergirse en la oscuridad, penetrar la penuria, para poder así, por referencia a lo opuesto, recuperar lo ausente. “El desamparo —nos dice Xirau— no exime al poeta de cantar ‘lo santo’ y de cantarlo, aun cuando parezca ausente, y precisamente con la conciencia clara de esta ausencia. Mientras sepamos que algo está ausente, tenemos noticias de lo ausente. Desde el ‘fondo del abismo’ el poeta busca a Dios, a un Dios”. (p.51)

La posibilidad de cantar “lo santo”, de hablar acerca de lo sagrado, de aquello que rebasa los hechos escuetos, queda puesta en cuestión para el siguiente filósofo que nos invita a visitar Xirau: Wittgenstein. En su famoso *Tractatus Logico-philosophicus* este autor establece que las proposiciones, es decir, las células significativas del lenguaje, sólo tienen que habérselas con los hechos particulares, de suerte que tanto la forma que poseen ellas mismas, así como la totalidad de los hechos que pueden describir, caen fuera de su alcance. Ahora bien, de acuerdo a Zemach, Dios sería para nuestro filósofo el límite del mundo, aquello que le da su forma y, por ende, también su sentido. Xirau añade que también lo que está más allá de los límites forma parte de lo que se entiende por “Dios”. Así considerado, queda Dios fuera de la posibilidad de ser el contenido de alguna expresión significativa. Sin embargo Wittgenstein acepta que aquello que no puede ser captado mediante el lenguaje, puede al menos ser mostrado. A este dominio dentro del cual caería lo sagrado llama Wittgenstein “lo místico”. Xirau insiste mucho en la importancia que para este filósofo reviste ese dominio. Sin lugar a dudas tiene razón al hacerlo, pero creemos que exagera cuando llega a afirmar que el *Tractatus* es equivalente a la vía ascética que, mediante el lenguaje, nos conduce a lo místico, a lo que sólo puede mostrarse, a aquello para lo cual ya no vale el lenguaje mismo, el medio por el cual lo hemos alcanzado. Xirau se basa para dar esta interpretación en la siguiente afirmación de Wittgenstein:

“Mis proposiciones son esclarecedoras de este modo: que quien me comprende acaba por reconocer que carecen de sentido, siempre que el que comprenda haya salido, a través de ellas, fuera de ellas. (Debe, pues, por así decirlo, tirar la escalera después de haber subido por ella.) Debe superar estas proposiciones; entonces tiene la justa visión del mundo.” (p.72) Si bien es cierto que el objetivo de la mencionada obra cae dentro del campo de lo que ya no puede ser dicho (la forma de las proposiciones, la estructura del lenguaje, las propiedades de todos los hechos que supone esta estructura) y que parece tender a identificarse con la forma en que Wittgenstein caracterizó a Dios en sus *Notebooks*, no nos parece justo considerar esa obra como una vía ascética. Comparto la opinión de Pears, para quien, a pesar de que Wittgenstein parece identificar el objeto de las investigaciones filosóficas con el de los sentimientos religiosos, “no se puede sugerir en absoluto que la lógica y la ontología del *Tractatus* sean una cierta forma de la teología”.<sup>1</sup>

Lo cierto es que para Wittgenstein lo sagrado queda fuera del alcance de las proposiciones significativas, cae en el ámbito de lo que sólo puede mostrarse. Pero esta imposibilidad de hablar con sentido de lo sagrado es ambigua puesto que se trata de algo que puede pensarse, de suerte que, tal vez, Xirau está en lo cierto cuando afirma que “Lo indecible no es del todo indecible, porque podemos ponerlo de manifiesto de manera alusiva, aunque no lógicamente”.

De esta concepción de lo sagrado como algo que rebasa el campo de los hechos y que por lo tanto manifiesta una naturaleza huidiza ante el conocimiento, concepción fundada en una teoría del lenguaje, Xirau nos transporta a una posición totalmente distinta: una visión de lo sagrado fundada en la peculiaridad de las relaciones humanas contemporáneas. Aquí lo sagrado se considera como objeto de fe que nos libera de la realidad opresora en la cual se encuentra inmerso el hombre de nuestros días. Se trata de la posición de Simone Weil. Xirau nos presenta primero las interpretaciones libres y originales que nuestra autora dió de dos grandes obras de la cultura griega y que apuntan ya a su propuesta de liberación del individuo sometido a la opresión del mundo actual, opresión que Weil sufrió bajo sus aspectos más esclavizantes. La primera considera a la *Ilíada* como una obra en la que se pone de relieve la fuerza cosificadora de la guerra y el amor como el único medio de liberación de semejante cohesión; la segunda ve en la obra completa de Platón una orientación del alma hacia la Gracia, una pre-

paración del alma para recibir esa energía que desciende a nosotros, a través también del amor. La fuerza cosificadora de nuestros días es el trabajo del obrero que lo convierte en una máquina que se aísla de sus semejantes y le quita la posibilidad de desarrollar su pensamiento en función de "comprender" y comunicarse. El medio para la liberación de semejante condición enajenante lo encuentra Weil en la vía religiosa y en el amor que nos hace aptos para recibir la Gracia que se entiende como una fuerza unificadora.

Tales son los llamados por Xirau "cuatro caminos de búsqueda" de lo sagrado. Creemos sin embargo que no es del todo exacto considerar la posición de Wittgenstein como un camino de búsqueda; ahí más bien nos quedamos con la sensación de aquél al que, habiendo sospechado la existencia de un mundo ajeno al que vive, se le prohíbe acercarse al mismo. Por otro lado extrañamos una labor de síntesis que nos ayude a tener una visión más precisa de lo que es lo sagrado en general, y de la posición del hombre contemporáneo ante el mismo en particu-

lar. Sin embargo, quizás esa carencia de conclusiones sea una de las virtudes de *Cuatro filósofos y lo sagrado*: que cada cual busque, de acuerdo al efecto suscitado por las ideas expuestas, la síntesis que aporte más luz sobre las mismas, estimulando de esta manera la reflexión del lector sin coaccionarlo a adoptar lo que él mismo no ha logrado. Xirau busca pues en este libro abrir cuatro ventanas y dejar que el lector indague, lo cual no significa ciertamente que la perspectiva que nos brindan las ventanas no esté determinada por la mano del autor. Xirau nos acerca, como él sabe hacerlo, a las ideas de cuatro filósofos con un lenguaje claro y al mismo tiempo emotivo, como el de todo aquél que tiene verdadero interés en comunicar las ideas que no sólo le interesan, sino que lo conmueven, lo inquietan.

## Nota

<sup>1</sup> Pears, David. *Wittgenstein*, Grijalbo, Barcelona, 1973, pp. 127-8.

## OBRAS

de Luis de Sandoval Zapata

por Julio Hubbard

• Fondo de Cultura Económica, México 1986, 144 pp.

LAS OBRAS DE Luis de Sandoval Zapata (¿1620? - 1671) vienen a remover varios puntos delicados en la historia de la literatura hispánica. En primer lugar, habrá que agregar algunas páginas a los tradicionales y muchas veces erráticos manuales de historia literaria. Ni siquiera la muy vigente *Historia y Crítica de la Literatura Española* (HCLE, 1983), que dirige Francisco Rico, consigna correctamente el nombre del poeta novohispano. No es culpa de nadie y, de hecho, fue necesaria una curiosidad muy erudita o muy buena suerte para dar con los escritos del poeta hasta llegar al actual volumen de sus obras. Si bien es cierto que gran parte de lo que hoy compone este libro ya había sido publicada, la reciente edición de José Pascual Buxó tiene, entre otros, el mérito de haber compilado por primera vez todos los escritos conocidos del poeta e introducirlos con un excelente aparato crítico. No es mucho lo que queda de Sandoval (dos romances, 32 sonetos, tres décimas y el "Panegírico a la paciencia"), pero es muy significativo y alcanza para hacer ver la obra de un poeta con un espíritu harto

complejo y hasta extraño, dueño de una gran erudición, tan considerable como la de Sigüenza o sor Juana, sus contemporáneos menores.

Las primeras noticias acerca de Sandoval Zapata, después de casi tres siglos, se deben a un ensayo de don Alfonso Méndez Plancarte, publicado en 1937 en el primer número de la revista *Abside*. Después, las noticias son pocas aunque considerables: el mismo Méndez Plancarte, Alfonso Reyes y Octavio Paz dedicaron algunas líneas a revaluar la obra de Sandoval. En 1971 aparece el *Omniobis de poesía mexicana* de Gabriel Zaid, en donde se hallan 14 de los 29 sonetos entonces conocidos. El "Panegírico...", que se creía perdido, fue encontrado por Gerardo Torres y publicado, en versión modernizada, en *Vuelta* (no. 102, mayo, 1985). Sin embargo, es José Pascual Buxó quien más trabajo ha invertido. En 1975 publicó, en *Muerte y desengaño en la poesía novohispana*, todos los sonetos y dos de las décimas de Sandoval. Desgraciadamente, éste es otro de tantos libros que la UNAM se ha encargado de guardar para siempre en al-

guna húmeda bodega; de tal manera que la reciente edición del FCE viene a ser, de hecho, el primer libro de Sandoval Zapata.

El ensayo introductorio de Pascual Buxó tiene una doble virtud: es un profundo análisis de la poesía y la poética de Sandoval y, al mismo tiempo, nos proporciona las herramientas necesarias para poder seguir desentrañando muchas implicaciones ocultas a una primera lectura. Un primer acercamiento directo al barroquismo de Sandoval podría dar la falsa idea de un poeta enamorado de la elipsis, el mero canto y la pura imagen; sin embargo, el trabajo interpretativo de Pascual Buxó va develando la enorme serie de implicaciones teóricas en que se juegan los poemas y, aún más, llega a proponer un poeta con una definida concepción del mundo, aunque muy complejo en sus imbricaciones conceptuales.

Es realmente grato encontrarse con un estudio ceñido y claro que, además, a pesar de valerse de un aparato crítico tan denso, no nos aleja de la experiencia literaria en una serie de sermoneos *ad nauseam*, sino que nos acerca a la comprensión de esta compleja poesía por medio de las dos vías posibles: la que va hacia el texto, descubriendo sus secretos, sus rincones e implicaciones analógicas, y la que parte desde el texto hacia el entorno cultural que lo posibilita y valida. De esta manera, se hace evidente que la obra de Sandoval tiene un lugar importante, pues viene a deshacer por lo menos dos errores muy repetidos en los medios académicos y críticos. Primero, el dictamen de don Marcelino Menéndez y Pelayo, según el cual toda la literatura mexicana colonial puede reducirse a "un solo nombre que vale por muchos: el de sor Juana Inés de la Cruz". El segundo error procede también de los medios académicos. Se pensaba que en el siglo XVII había tres estilos dominantes: el "llano" representado por Lope; el "conceptista", por Quevedo, y el "culterano" de Góngora. Era — y en algunas aulas sigue siendo — una determinación metodológica estudiar el barroco concibiendo una pugna feroz entre el culteranismo y el conceptismo. Después de los trabajos de D. Alonso, A. A. Parker, F. Lázaro Carreter y B. Wardropper, resulta imposible seguir a Menéndez y Pelayo cuando dice que "nada más opuesto entre sí que la escuela de Góngora y la escuela de Quevedo" (en HCLE, 3, p.15). Nunca existieron tales escuelas; existió un feroz pleito entre dos personas, dos poetas, pero el culteranismo, según demostró Parker, sigue el mismo proceso metafórico del movimiento que lo posibilitó: el conceptismo. Así, tratar de

emparentar a Sandoval con Góngora a despecho de Quevedo, o viceversa, resultaría un obstáculo serio en la lectura. El novohispano es, como dijo Paz, "personal heredero de la doble lección de Góngora y de Quevedo" (citado por Pascual Buxó, p. 10).

Las *Obras* de Sandoval Zapata pueden dividirse en cinco partes: la "Relación fúnebre", los 29 sonetos y el "Panegírico..." serían el cuerpo fuerte de la obra teórica y lírica; los poemas a la virgen María y a la virgen de Guadalupe son la obra devota y, finalmente, los poemas dedicados al consuelo o el aplauso de sus amigos. La calidad general del libro hace pensar que, de alguna manera, el tiempo y el olvido se han encargado de elaborar una antología de un nivel constante en todos los escritos, salvo en los poemas dedicados a sus amigos. Aún así, si obviamos estos pequeños descansos en la escalera, el orden de las obras tiene un seguimiento que termina mostrando no una miscelánea sino un espíritu coherente.

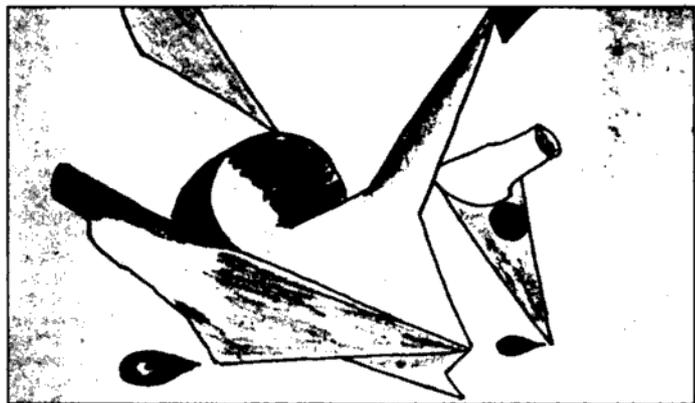
Al comienzo de la "Relación fúnebre", Sandoval invoca a Melpómene, musa de la tragedia, para auspiciar la narración de la muerte de los hermanos Ávila, degollados en 1566 por haberse sublevado contra "la cédula real que mandaba suspender la sucesión de indios en tercera vida" (p. 11). La invocación a la musa podría parecer una mera hipérbole; sin embargo, en el poema se desarrolla, en efecto, una tragedia. Pascual Buxó divide el romance en dos secuencias narrativas. En la primera, Melpómene, supuestamente es quien guía la voz narradora a lo largo de la descripción; en la segunda secuencia, es la viuda de Alonso Ávila. Al haber acudido a Melpómene, Sandoval quedaba obligado, por exigencias de la poética, a manejar personajes. Los sentenciados Ávila no podían funcionar como tales porque aparecen siempre en tercera persona y su muerte no cumple con el requisito exigido por la tragedia: que el personaje llegue

a la *anagnórisis*, el reconocimiento, habiendo pasado por la *piEDAD* y el *temor* ante el *acontecimiento patético*. Así, al aparecer con la voz, la viuda se convierte en el personaje trágico y, asentado el texto como tragedia, permite que Sandoval vaya más allá del poema mismo y extienda la concepción trágica a la situación injusta en que la corona española colocaba a los criollos al desposeerlos de la tierra de sus abuelos. Puede ser hiperbólico el método del que Sandoval se sirve para exigir el reconocimiento de la dignidad criolla, pero no así la invocación a la musa trágica. Sandoval puede ser un político ingenuo pero, como poeta, no tiene la más mínima inocencia. No sólo cumple las exigencias de la preceptiva, además avisa al lector sobre sus intenciones: "Conoceremos quién tuvo/ la culpa en esta sentencia/ si el desvalido acusado (...) o el ministro..." (p.76). Toda esta urdimbre conceptual permite a Pascual Buxó decir que "el hecho adquiere, en el universo particular del romance, la categoría del mito; esto es, de 'situación humana permanente'" (p. 13). En efecto, en el universo del poema, la situación es permanente y la afirmación de Pascual Buxó es válida, pero conviene precisar que puede considerarse como mito la situación arquetípica que se plantea desde el poema hacia la historia; el sentido inverso — de los hechos a la letra —, en cambio, no podría considerarse sino como una exagerada denuncia. Es importante señalar esto porque los poetas que se valen de la analogía para sustentar una visión del mundo, como es el caso de Sandoval, corren el peligro de parecer muy grandilocuentes cuando no se toma en cuenta que, para ellos, "la realidad pende por entero de las palabras que la nombran y organizan" (p.36). Tal vez sea Sandoval uno de los últimos poetas hispanoparlantes que mantenían la confianza en la palabra; poco después

de él, sor Juana pone en crisis el valor significativo universal del lenguaje al considerarlo tan falaz como los sentidos. Sandoval se mueve "obsesivamente en torno de un limitado pero extensísimo eje de analogías" (p. 36). Casi ninguno de los temas o imágenes que trata son originales. Es un poeta que encaja perfectamente en el seguimiento de los tópicos que hereda de los grandes poetas españoles. Su importancia y su novedad no residen en la originalidad temática, sino en dos elementos muy peculiares: el seguimiento de los conceptos hasta su límite y un trabajo casi perverso con la imagen. Sandoval es un poeta con una rara capacidad intelectual; es capaz de introducirse en una enorme serie de correspondencias, casi todas heredadas de Quevedo, y practicarlas un extrañamiento del sentido hasta llevar los conceptos a "rizar el rizo"; es decir, afirmar algo por una serie, no reducible, de dobles negaciones, casi siempre alrededor de los temas del amor y de la muerte. En otro ensayo, "los tres sentidos de la poesía" (en *Las figuras del sentido* pp. 153-166), Pascual Buxó estudia el tema del *carpe diem* clásico y muestra cómo en Garcilaso funciona cabalmente; en Góngora vislumbra ya su decadencia y en Quevedo mira su definitiva defunción. Sin embargo, a pesar de ser un tópico muerto o moribundo, Sandoval lo retoma activamente, aunque, claro, sus márgenes de movimiento son limitadas. En el paso del siglo XVI al barroco, la mujer, que casi siempre anima el *carpe diem*, va decayendo y se avejenta o muere. En consecuencia, a Sandoval le queda gozar lo muerto por su quietud. En ninguno de los poemas, excepto la viuda de Ávila en la "Relación fúnebre", hay una mujer viva y moviente. Se mueven, y mucho, los enamorados, los "galanes", jamás las mujeres porque o están muertas (sonetos 6 y 8) o están gongorinamente dormidas (soneto 14) o quietas frente al espejo — como imagen de la muerte (soneto 7). A pesar de todo, no puede decirse que Sandoval sufra con la muerte de sus amadas; al contrario, puede incluso pensarse que empieza a amarlas a partir de la muerte, y esto como imagen, no como redención. En el soneto "A una hermosa difunta" dice:

"...  
al mismo amor hirió muerte severa.  
Isabel expiró; quedóse, cielo,  
muerta la vida y viva la  
hermosura..." (p.85).

La muerte de los amantes, o de la amada, es tal vez el lugar poético más co-



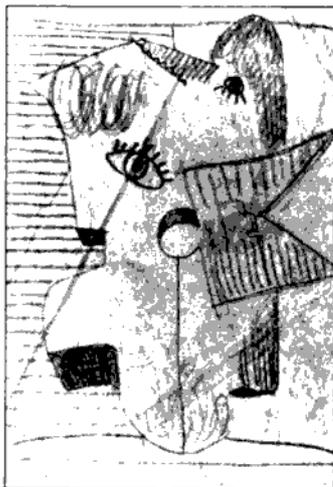
mún en la poesía occidental hasta el siglo XVIII. Los poemas de Sandoval parecen una extraña consecuencia de algunos de los mejores poemas quevedianos. En Quevedo, la muerte del ser humano es un destino al que inevitablemente nos arrastra el enorme peso del tiempo sobre la futilidad del yo. En Quevedo, la muerte lo va abarcando todo, incluso a la sepultura, al monumento mortuario que pretende eternizar, al menos, la imagen y el recuerdo de quien estuvo vivo. Si la tumba muere, lo único que queda por morir es la muerte misma:

“La muerte ha de morir, que como se hizo de cristal, que a la vida se parece, quedó la misma muerte quebradiza” (P. 86).

De la serie de elementos ineludibles en la poesía barroca —vida, belleza, amor, muerte—, Sandoval parece extraer la vida y reducir la serie a una correspondencia cerrada entre belleza, amor y muerte. La vida, el vivir, es una idea que se borra o se diluye en sus negaciones. Es posible hacer un acercamiento teórico que permita explicar el procedimiento de que se vale Sandoval para llegar a sus sorprendentes imágenes. Sin embargo, siempre quedará un rincón oscuro, o perverso, inaccesible a cualquier hermenéutica.

Podemos determinar, por las referencias del mismo Sandoval y por el momento que vive, el armazón general de las ideas vigentes. La clave para el seguimiento es el soneto “A la materia prima”. El primer contacto con el poema es estremecedor: parece proponer un materialismo radical en donde lo único que se preserva es la materia y la muerte. El poeta pregunta a la materia: “¿Qué eres, naturaleza incorruptible/habiendo estado viuda a tanta vida?” (p.83). Basta regresar al primer verso —“Materia que de vida te informaste”— para saber que, con varias elipsis, se está hablando de la teoría hilemorfista que el tomismo extrajo de Aristóteles, y no debe olvidarse que es la época del jesuitismo y del teólogo Suárez. La materia es, entonces, una *res extensa*, informe, y la forma es el principio de individuación, el alma que anima a la materia. En este contexto, la belleza y las actividades del alma, como el amor, son resultantes de la forma y, mientras más se prescinda de la materia, del cuerpo, más pura se mantiene el alma. La vida es aquí un problema: si el verdadero vivir comienza tras la muerte, se puede pensar que —con algunos ecos pitagóricos y neoplatónicos— el cuerpo, más que guardar, aprisiona el alma. De esta manera, las mujeres de los poemas de Sandoval, antes que muertas, están “purificadas” —queda “muerta la vi-

da (humana) y viva la hermosura (la forma, el alma)”. Tal vez esto se acerque un poco a la comprensión teórica, pero jamás daría cuenta de la rara concentración de las imágenes mortuorias de los poemas.



Sandoval se inscribe ya en los últimos límites y momentos de una concepción de la realidad regida por las palabras. Ya era muy poco lo que podía seguirse, en la misma línea, de Góngora y Quevedo. Podían mantenerse muchos temas e influencias, pero no llevarse más allá. El agotamiento conceptual de la segunda mitad del siglo XVII se hace patente en la mayoría de los escritores, excepto en unos cuantos que fueron capaces de poner en crisis su lenguaje. Es curioso que los estilos de Gracián y Sandoval Zapata se parezcan tanto en su concepción de la escritura como “sutiliza del pensar” y “elegancia del decir”. No se puede precisar si Sandoval conoció la obra de Gracián, por dos motivos: aunque Gracián es mayor (n. 1601), empieza a escribir ya maduro y, por otro lado, las obras del jesuita tuvieron muchos problemas con la censura. Más bien, parecería que ambos llegan a un estilo similar en la prosa por las exigencias literarias heredadas. Influyen ciertos elementos claros: el rigor jesuita, el pensamiento estoico alrededor de Séneca, Epicteto y Marco Aurelio. En el caso particular del “Panegírico a la paciencia”, hay otras tres referencias ineludibles: los “Discursos a la paciencia cristiana” de Fray Hernando de Zárate —como ejemplo del estilo que justamente se trata de evitar—, los sermones de H. Félix Paravicino y la ecléctica obra de Pico de la Mirándola —que equivale a muchas influencias.

Como en Gracián y Paravicino, advertimos en Sandoval una prosa muy castigada, movida por una doble intención: desarrollar un tema discursivo y hacerlo pasar por una serie de figuras y metáforas que obligan al lector a ir ampliando la red de correspondencias con un tejido de sentidos que se deslizan y se emparentan. La metáfora no sólo funciona como adorno, sino como elemento semántico fundamental: es el concepto moviéndose y, así, validándose. Ya Pascual Buxó marca la contigüidad de los sonetos y el “Panegírico...” con *La cuna y la sepultura* de Quevedo, sin embargo, no estaría de más insistir en algún punto. El “Panegírico...” con respecto al tema quevediano, es mucho más obsesivo. Quevedo enfrenta cuna y sepultura con un espíritu estoico, como un esfuerzo —tal vez vano— por hacerse a la idea de la muerte. Sandoval, en cambio, retoma el tópico con una fijación morbosa. Dice Pascual Buxó: “Sandoval Zapata entra de inmediato en la glosa imaginaria del ave, vista a través de la metáfora calderoniana del ‘bajel de pluma’:

Quien ve a un pájaro advertidamente con el timón en la cola, con la proa en el pico, con las velas en las alas..., dice plumada nave es ese pájaro por los pélagos del aire, que haciendo verde ribera en los árboles, echa las áncoras de las uñas en el puerto eminente de las ramas.

Pero a esta metáfora de la libertad o, por mejor decirlo, del albedrío irracional y ajeno de todo error culpable, se le contrapone de inmediato la imagen del hombre y la fatalidad de su pecado original expresada por medio del *adynaton* de ‘la cuna y la sepultura’, tan característicamente quevediano:

quien mira madrugar en primitivas horras a un niño desnudo y con lágrimas, trasladado del túmulo vivo (donde juntó las manos en forma de difunto) a la tierra, que afectó sepulcro” (p.64)

La libertad amplia del ave viene a desembocar en la imagen, ya no de la cuna, sino del niño, ser desvalido y débil, y remata en la sepultura. Más que la intención estoica, lo que Sandoval comunica es una terrible ansia. La libertad, primero, y luego la vida se trocan en un concepto frágilísimo con un fin terrible. El subrayar la fragilidad del niño sirve sólo para volver más atroz la idea del destino fatal. No es el único caso, más adelante dirá: “nadie fue último embarazo frío del féteto sin haber tenido representaciones de cadáver en las entrañas de su madre”. Este procedi-

miento de "apertura y descolón" aparece en toda la obra de Sandoval. Los sonetos 6, 7 y 8 subrayan la belleza femenina y, cuando ha logrado una imagen realmente hermosa, la despeña y sólo subsiste la muerte (que, extrañamente, acaba sustentando la belleza). La muerte de lo bello no es ajena al barroco. Lo hizo Quevedo y lo hicieron Calderón, Góngora y hasta Lope (el más erótico de todos). Sin embargo, hay en Sandoval un remanente perverso: a diferencia de aquellos, que enfrentan la muerte como tragedia, el novohispano la contempla como imagen y, como tal, bella y seductora. Basta recordar unos cuantos versos de su "Relación fúnebre", cuando narra la ejecución de los Avila y dice del verdugo que:

"ya sobre el cuello del uno,  
con sangrienta ligereza,  
descarga el furor del golpe  
e intrépido lo degüella,  
y para poder quitar  
de los hombros la cabeza,  
una y otra vez repite  
la fulminada dureza..." (p. 74).

Sandoval no pudo haber sido testigo de algo que sucedió casi cinco años antes de que él naciera, de tal manera que las descripciones proceden de su dilatada imaginación. Los versos son magníficos y horribles. Tal vez sea en esta visión tan peculiar en donde reside la

verdadera originalidad de Sandoval Zapata. No es solamente un poeta ducho con las formas; es una voz que merece ser tenida en cuenta.

El "Panegírico..." termina, sí, con una expresión estoica y cristiana, pero no deja de marcarse su rasgo distintivo. Quevedo es capaz de hacer sentir la hondura del tiempo en la existencia humana, Paravicino entabla una serie de correspondencias y subraya un deber moral y Gracián muestra el engaño de la vida y el desengaño final. Sandoval recurre a otro método: toma un personaje (San Juan evangelista), lo pone frente a una descarnada descripción de Cristo crucificado y, una vez que ha logrado fijar obsesivamente la imagen del horror, del dolor particular y profundo, la revierte en una idea cósmica que borra por completo al individuo:

"Aquel evangelista que percibió los movimientos finos del Cielo del Amor, miró que el Verbo de Dios tenía salpicado de la púrpura sacrosanta que inundaba las venas al vestido; para reconvenirle la filiación de la divinidad con el Padre lo vio con tantas señas de sangre teñido en la pena, para conocerlo por Dios. ¡Oh pesares! ¡Oh penas más allá de las orillas humanas! ¡Vivid celestiales esferas!..." (p. 142).

y su decidida oposición, resuelta en favor del primero. Pero no es sólo el tema lo que los hermana; también la expresión de la obra de Platón es, a la vez, literaria y sistemática, deliberadamente fragmentaria (p. 12).

Así, encontramos en Borges una imaginación personalísima y, a la vez, tradicionalmente platónica: el mundo como laberinto de apariencias, los espejos y la cópula son abominables porque multiplican las apariencias, el yo, la identidad personal, otra de las tantas máscaras... Indica Nuño:

Jorge Luis Borges es un platonista en la caverna: resignado a morar entre la decadencia sensorial, más que cultivar la añoranza de lo intangible y perfecto, transcurre su existencia literaria entre obsesiones acechantes. Los espejos, por repetidores de lo mucho; el tiempo, por repetidor de lo mismo; la inmortalidad, por indistinguible repetición en el tiempo o, más bien, al margen del tiempo. (p. 87)

Estos fervores conforman la trama, el dibujo secreto pero omnipresente de aventuras que se ubican entre las más decisivas en la historia de la lengua (hasta el punto de que, en un gesto borgeano, no me puedo ya imaginar el castellano sin ellas): *Tion, Uqbar, Orbis Tertius, La Biblioteca de Babel, El jardín de senderos que se bifurcan, La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga, Avatares de la tortuga, El otro, Veinticinco de agosto, 1983, Las ruinas circulares...* Al respecto, me parece uno de los mayores aciertos de Nuño el hecho de que no procure reconstruir la "filosofía" de Borges exclusivamente a partir de sus ensayos — y mucho menos de sus declaraciones periodísticas — sino leyendo los centros mismos de su obra, sus ficciones, no importándole que éstas constituyan poemas, relatos o ensayos. (No obstante, tiendo a discrepar con Nuño cuando éste piensa que las preocupaciones filosóficas no impregnan toda la obra de Borges y que habría relatos poco menos que inmunes a estas preocupaciones, por "decididamente localistas" como *Hombre de la esquina rosada* o "completamente fantásticos" como *El Zahir*: como si cada uno de los textos borgeanos no fuese una pieza, a veces tal vez menor pero siempre imprescindible, de ese rompecabezas singular que llamamos "El hacedor", que llamamos "Historia de la noche", que llamamos "Límites", que llamamos "Los conjurados", que llamamos "Jorge Luis Borges").

Una ruta de exploración borgeana descubre, pues, al territorio platónico.

## LA FILOSOFÍA DE BORGES

de Juan Nuño

por Carlos Pereda

• Fondo de Cultura Económica, México 1987. 148 pp.

**LA ENÉRGICA** — ¿o acaso suave? — tensión entre apariencia y realidad fija el tema, o tal vez mejor, la obsesión que recorre toda la filosofía de Borges: en esta declaración llena de expresiones turbadoras — "la enérgica — ¿o acaso suave? — tensión", "apariencia y realidad", "obsesión que recorre", "la filosofía de Borges" — la última es, si no me equivoco, la expresión más turbadora. Felizmente así lo entiende Juan Nuño en su libro, peligroso y necesario, *La filosofía de Borges*. Peligroso, precisamente porque, de no resultarnos turbadora la tarea de pensar la "filosofía" de Borges, muy fácil se sucumbe en el vértigo simplificador — en la bobería — de leer sus cuentos, poemas o ensayos como la ilustración (cuando no como la vulgarización) de esta o aquella tesis filosófica, vértigo que nos deja

con algunos restos empobrecidos de Platón o Schopenhauer más o menos coloreados, y nos esconde lo que Borges es: uno de los saltos mortales de la cultura moderna. Recoger la filosofía de Borges, tarea peligrosa entonces, pero también necesaria: recientemente, pocos como él se han dado cuenta que la literatura es otra cosa que "vanidad palabrera", que pasiones y pensamientos son sus materiales, a veces tal vez ocultos, pero en cualquier caso, básicos.

Nuño comienza por apuntar el vínculo decisivo de Borges con Platón:

Es un secreto a voces que el pensamiento de Borges se alienta de una especie de platonismo o aplicación de la gran idea platónica de los dos mundos, el inteligible y el sensible

No es el único territorio borgeano, sin embargo: en Borges —¿y también en Platón?— hallamos tantos territorios platónicos como áspereos antiplatónicos, y esto Nuño lo percibe con peculiar lucidez. Entre los territorios antiplatónicos, en primer lugar, nos topamos con lo que Nuño con acierto llama "la inversión del método de Plotino":

La inversión llevada a cabo no ha podido ser más insolente: no son los eternos Arquetipos, comenzando por la poderosa Unidad, los que en sucesivas emanaciones crean todo, sino que es el hombre, una de las infimas emanaciones materiales, quien crea la eternidad a fuerza de suspirar imposibles o idealizar recuerdos. Así, el gigantesco dúo Platón-Plotino es derrocado por la pareja individualizante y relativizadora Protágoras-Borges: por ser la medida de todas las cosas, el hombre también lo es de la imagen congelada de todas las cosas a la que llama "eternidad" (p. 119).

En esta primera forma de antiplatonismo borgeano las apariencias dejan de ser la ilusión óptica o el efecto contingente de una realidad sustantiva; más bien, en las sucesivas apariencias se va constituyendo la única realidad: esta es, tal vez, una posible manera de leer, entre otros relatos, *Las ruinas circulares*.

En segundo lugar, descubrimos en Borges una segunda forma de antiplatonismo en lo que puede denominarse "el reconocimiento de los golpes de esa intrusa, la realidad sensible", esto es, la aceptación de ese fragmento de historia natural que también somos, o si se prefiere, la aceptación del animal que habita en nosotros. Releamos una vez más el final de la *Nueva refutación del tiempo*:

*And yet, and yet...* Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el orden astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos... El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.

Con justeza Nuño comenta:

Difícilmente va a encontrarse más patética confesión de fracaso. Ahí está, pese a todo el esfuerzo lo negado primariamente por cualquier idealismo: mundo y yo (p. 136).

Arquetipos y esplendores por un lado y, por otro, inversión antropocéntrica

y, también, irrupciones de una naturaleza, no pocas veces violenta y cruel, que deshace nuestros planes y teorías y acaba matándonos: habrá quien descalifique este oscilar radical entre sublime platonismo y bajos antiplatonismos —tales contradicciones— como mero juego de ideas (y en esa expresión hay que enfatizar la palabra "mero"). Algo así como afirmar: "no hay que atender los pensamientos de Borges, puesto que éstos sólo se introducen en relación con las exigencias del relato que nos está contando". Agradeció a Nuño que no acepta esa tontería y elucide las ideas de Borges, las discute minuciosamente e incluso a veces las rechaza. Que Borges vaya y venga entre diferentes puntos de vista acerca de la oposición entre apariencia y realidad no quiere decir que use tal contraste como un recurso más, como los malos dramaturgos que hacen sonar al teléfono cuando no saben ya qué hacer. ¿Acaso Platón no toma en serio la teoría de las Ideas y, a la vez, los ataques fatales que él mismo le formula?

Borges es demasiado fiel a la vida como para no defender una ontología inestable, como para no sentirse una y otra vez tironeado por perspectivas opuestas. Así, a Borges le ocurre ubicarse o fingir que se ubica en un punto de vista objetivo y, razonablemente, sospecha por detrás de las apariencias la realidad de un mecanismo de hierro que produce cada una de esas apariencias; en cambio, otras veces su subjetividad le sugiere sospechas o anhelos diferentes: que no hay más realidad que las felices o atroces apariencias que el viento —el azar...— lleva y trae. Me pregunto: ¿se puede acaso, con argumentos, respaldar más que esas sospechas desoladoras? Tal vez podamos. Por ejemplo, *El sur* admite contener una tercera forma de antiplatonismo: en ese luminoso atardecer es posible leer que Juan Dahlmann asume su subjetividad como la de un agente y, en la llanura, sale a pelear contra esa trama ciega de efectos y causas que nos nombramos con palabras que asustan: "determinismo" "azar", "suerte", "destino".

## MÉXICO NEGRO

de Francisco Martín Moreno

por David Aylett

• Joaquín Mortiz-Planeta, México 1986, 631 pp.

LA PRIMERA NOVELA de Francisco Martín Moreno se anuncia como "un testimonio que todo mexicano debe conocer". Novela o historia, se ubica en la tierra de nadie, donde está expuesta a bombardeos desde cualquier flanco. Intenta ser el *magnum opus* del espionaje petrolero, un retrato veraz del "imperio del mal" que supuestamente irguieron empresas extractivas como la *Huasteca Petroleum* y *El Águila* en *las tristes trópicos*. Sin embargo, esta contrarreplica tardía al salvajismo propagandístico que desataron los agentes publicirrelacionistas de la *Standard Oil* y *Royal Dutch Shell* en contra de México en los meses posteriores al decreto expropiatorio del 18 de marzo de 1938, no representa más que un cúmulo de alegatos, rumores, distorsiones.

El éxito comercial del libro no puede atribuirse exclusivamente a la masiva campaña publicitaria que acompañó su aparición. Mucho más importante es quizá el interés que el tema del petróleo sigue teniendo para una cultura política que ha hecho del oro negro un sinónimo de soberanía. La medida na-

cionalizadora del presidente Lázaro Cárdenas suscitó manifestaciones de solidaridad en los grupos sociales más dispares. Donar pollos o joyas preciosas (para pagar la indemnización), o morir en el Golfo (en caso de que hubiera un desembarco de *marines*), parecían acciones justas y necesarias cuando diariamente se aseguraba que estaba de por medio el futuro de la nación. La nacionalización provocó una especie de catarsis colectiva que marcó fuertemente el rostro de México. Por otra parte, *México Negro* se esfuerza por complacer a todos los que desean explicaciones fáciles de hechos sumamente complejos; en vez de motivar al lector a realizar indagaciones serias sobre el pasado nacional, lo adormece con los tranquilizantes confortantes de la mitología histórica.

El autor rinde homenaje a algunos especialistas destacados de la historia de México —Lorenzo Meyer y Friedrich Katz— pero a diferencia de ellos, su propia visión de esta historia se alimenta de la teoría conspiratoria y el maniqueísmo a secas. Acontecimientos re-

levantes como los asesinatos de Madero y Carranza, y las caídas de Díaz y Huerta, son caracterizados como producto de un vasto complot internacional, maquinado por los magnates petroleros de la Faja de Oro. El sistema político y la sociedad norteamericana tampoco salen bien librados de esta telaraña reduccionista. Los presidentes, legisladores y diplomáticos son meros títeres de las grandes empresas transnacionales. En este esquema lúgubre de subterfugios y traiciones, no caben más que el marasmo y la sumisión. Tal parece que ni los norteamericanos ni los mexicanos son capaces de forjar su propio destino. Todo queda al albedrío de los *trusts*.

Comentar las afirmaciones cuestionables que surgen a lo largo de la obra sería fatigoso. Con todo, hay cosas que resaltan. Los personajes clave del libro —pronto relegados al asiento trasero— son unos inocentes labradores de la Huasteca, encabezados por el viejo patriarca José Guadalupe Montoya. Tanto él como sus hijos acostumbran emplear un lenguaje pintoresco de procedencia incierta: “—ya traírán mis cachorros hartos centavitos pa’ sembrar más limoneros y vender la fruta en

Tampico. A ellos les a d’ir mejor qui a mí”. ¿Realmente hablan así los campesinos de la región? Los habitantes de la gran urbe somos muy imaginativos a la hora de hablar de una realidad rural que pocos nos hemos tomado la molestia de conocer a fondo.

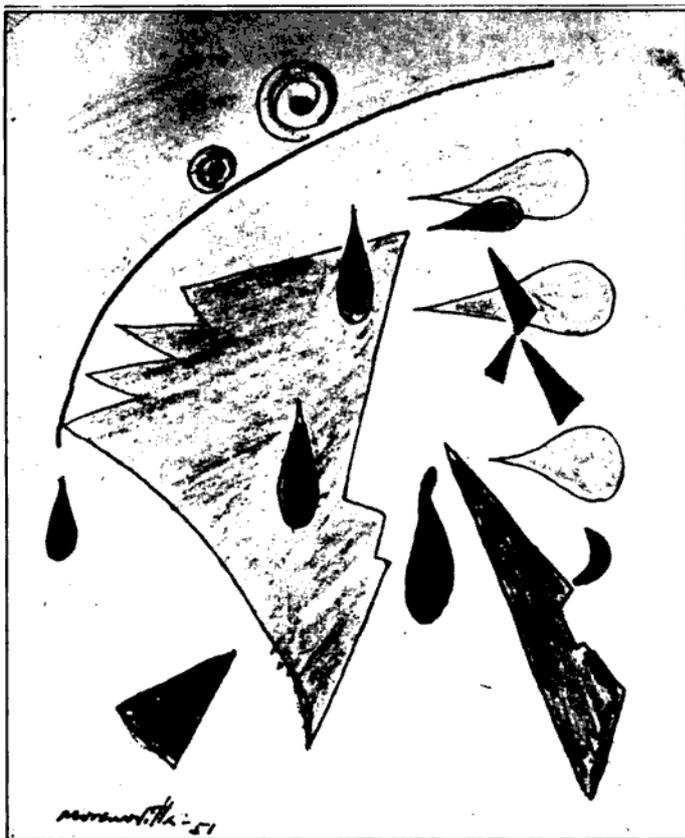
Desconocemos las razones que motivaron al autor a alterar el nombre del conocido petrolero norteamericano Edward L. Doheny por el de McDoheny, o el del presidente demócrata Woodrow Wilson por el de Woodward Wilson. Las buenas obras de ficción histórica preservan —dentro de sus modalidades literarias específicas— los rasgos básicos de personajes que existieron en la vida real. Doheny pudo haberse asemejado a un *robber baron* decimonónico —su papel en el escándalo de *Teapot Dome* así lo atestiguan— pero es inexacto acusarlo de todos los males habidos y por haber, incluyendo la participación intelectual en el derrocamiento de cuatro presidentes mexicanos. A principios de siglo, la industria petrolera estadounidense estaba poco reglamentada, y no se aplicaban im-

puestos a la producción. En todo caso, las revelaciones de los *muckrakers* como Ida M. Tarbell actuaban como un formidable contrapeso a los negocios turbios de ciertos empresarios, y los *trustbusters* andaban al acecho de los transgresores monopólicos.

Woodrow Wilson no tenía un “generoso bigote”: era lampiño. William Howard Taft no orilló a don Porfirio a la dimisión, si bien las autoridades fronterizas toleraron las actividades maderistas. Caracterizar a Pascual Orozco como un “mercenario” cuando decenas de caudillos menores se vendían al mejor postor no nos añade nada al conocimiento de esta figura controversial de la primera fase de la Revolución. Manuel Peláez no fue un “fanático convencido de las bondades de la inversión extranjera”, sino un rebelde anticarrancista astuto que supo aprovecharse financieramente de las compañías petroleras para afianzar su control de la Huasteca Veracruzana. Este matrimonio de conveniencia era meramente coyuntural: así lo entendió Peláez, así lo entendieron los magnates petroleros (quienes desembolsaban el dinero de mala gana, a sabiendas de que una ruptura total con Carranza probablemente les ocasionaría dificultades mayores).

La tropa villista no estaba formada de elementos de origen campesino, por lo menos en sus inicios. El movimiento llevaba la impronta de una cultura fronteriza altamente móvil, surgida al calor de los conflictos brutales sostenidos con los nómadas indígenas durante el siglo diecinueve. Los villistas desafiaban las clasificaciones sociológicas tradicionales. Nada compartían con las pequeñas comunidades del altiplano central; sus preocupaciones eran otras. El centauro del norte controlaba el aparato bélico más poderoso del país cuando fue retratado en palacio en diciembre de 1914, pero sus intereses no rebasaban el marco regional. Canutillo, y no la silla presidencial, fijó los contornos de la utopía villista. Correspondió a los carrancistas elaborar un verdadero proyecto nacional. Zapata no quería tierras, sino la restitución de las tierras que les habían sido arrebatadas a los pueblos morelenses a raíz de la expansión de los ingenios azucareros y las vías férreas. Huerta no era michoacano: nació en Colotlán, Jalisco.

Porfirio Díaz no sólo entregó a los ingleses “jugosas concesiones en materia ferroviaria”. Las inversiones estadounidenses en este sector ascendían a 644.4 millones de dólares en 1911. Es preciso recordar, además, que en 1907, Limantour logró organizar una nueva compañía, los *Ferrocarriles Nacionales de México*, y que para 1910,



dos tercios de las líneas férreas bajo concesión federal habían sido mexicanizadas. Moreno nos da a entender que Díaz permitió que el tendido de las vías férreas llegara a la frontera norte, sin enlazar los centros de producción con los de consumo en territorio nacional: "los mercados internos fueron desestimados durante el diseño y ejecución del colosal proyecto ferroviario". ¿Es cierto esto? México fue de los pocos países latinoamericanos en donde la construcción ferroviaria logró comunicar a las regiones más importantes del país. En la mayoría de los casos, el desarrollo de las vías férreas se llevó a cabo con el propósito único de conectar centros de producción exportadora con los puertos más cercanos. En contraste, los ferrocarriles mexicanos cubrieron partes del país donde los productos de exportación eran insignificantes. Esto, a pesar de la orientación exportadora de la red ferroviaria.

La actitud prepotente adoptada por las compañías petroleras hacia el régimen cardenista fue un reflejo del inmenso poder económico que lograron acumular en los decenios iniciales del siglo. Es imposible exonerarles de res-

ponsabilidad por esta amarga confrontación. Sin embargo, las extensas actividades realizadas por estas empresas contribuyeron —para bien o para mal— a modernizar económicamente a un país en el que el capital local era escaso. La exploración petrolera era riesgosa y requería de gastos enormes antes de que produjera beneficios. Lord Cowdray perforó 100 pozos secos en el Istmo de Tehuantepec. Sus esfuerzos finalmente fueron recompensados en la Faja de Oro. Son escasas las evidencias de que las compañías usaron el fraude o la fuerza para apoderarse de los campos petroleros. Los propietarios originales vendieron sus tierras menos productivas. El gobierno cardenista exculpó a don Porfirio de cualquier acto indebido en relación a sus concesiones petroleras. Los petroleros fueron —junto con los ferrocarrileros, electricistas y mineros— los obreros mejor pagados de México, si bien los índices de precios solían estar más elevados en las zonas donde se desarrolló la industria. La fuerza de trabajo era atraída hacia la industria desde otras regiones por las

oportunidades laborales y mejores salarios. Los dueños de las cantinas y de los prostíbulos hicieron su agosto sin duda, y la estructura agraria tradicional fue severamente dislocada. Los obreros vivían en viviendas modestas, y afrontaban los riesgos de trabajo sin contar con una infraestructura de servicios sociales. Pero estos fenómenos no se circunscriben a un solo lugar en un solo país en una sola época, ni son el resultado de un plan diabólico fraguado por un puñado de malhechores yanquis.

El proceso de industrialización registra múltiples tragedias humanas y acarrea la destrucción del mundo campesino. De haber centrado su narrativa en esta faceta del problema, Moreno quizá hubiera obtenido resultados menos desastrosos. Prefirió —a través de la manipulación desmedida de conocidos personajes históricos— imponer a los desprevenidos una visión banal y deformada del pasado nacional. *México Negro* es, en suma, "un testimonio que todo mexicano se puede ahorrar".

