

LIBROS

ÁRBOL ADENTRO

DE OCTAVIO PAZ

POR ANTHONY STANTON

• Seix-Barral, Barcelona, 1967.

LA APARICIÓN DE una nueva colección de poesía de Octavio Paz —la primera en 11 años— es en sí un hecho de indiscutible importancia, digno de celebración. Y lo es doblemente cuando sabemos que mientras el Paz ensayista es prolífico a riesgo de repetirse, el poeta en cambio tiene una perfecta conciencia de que la poesía es un líquido precioso que se exprime sólo en momentos privilegiados. Al lado de su vasta obra ensayística, la obra poética de Paz es todavía más el fruto de una conciencia rigurosa que depura y elimina. A esta conciencia crítica le debemos una de las obras más estrictas de nuestro siglo.

Hay poetas precoces y poetas tardíos; unos que no presentan cambios fundamentales a lo largo de su carrera y otros que evolucionan a través de sus cambios. Si en la voz del adolescente no es difícil oír los ecos de sus maestros, es igualmente cierto que desde un momento temprano se inicia esa lenta y fascinante conquista de una voz con características propias. Es el caso de Paz esta voz ha llegado a ser tan fuertemente individualizada que podemos hablar con todo derecho de una poesía paciana y una poética paciana.

Paz tiene la insólita capacidad de renovarse sin dejar de ser fiel a una concepción de la poesía ya latente en su primera época. No es difícil ver en las páginas de *Taller* (1938-1941) algunos rasgos de una idea polémica y dinámica de la tradición como algo que se conquista en lugar de aceptarse pasivamente. Al lado de esta visión com-

bativa que busca re—escribir y recrear su propia tradición desde y en función del presente (no fue distinta la propuesta de Eliot, de Borges o, aquí, de Cuesta y los Contemporáneos), existe una noción distintiva del arte como pasión moral, como actitud vital donde la estética se funde con una ética y una metafísica que buscan transformar el mundo y ordenarlo conforme a los valores del arte. Esta posición utópica —para la cual Paz ha elaborado una poética histórica en varios ensayos imprescindibles— forma parte de una tradición romántica que a todas luces agoniza hoy. Sin embargo, habría que pensar si una nueva concepción del arte sería capaz de enfrentarse a la cuestión de las relaciones entre el arte y una verdad que es esencialmente existencial, moral o vital. En medio del artificio, de infinitas y aburridas repeticiones de rupturas consumadas a principios del siglo, cada día se hace más patente el peligro de que el arte se aleje de la vida moral del hombre para convertirse en experimentación prefabricada para satisfacer las demandas de un mercado comercial que exige mercancías cotizadas. La propuesta más radical de Paz —y es lo que lo enlaza con una tradición romántica al mismo tiempo que lo separa de los valores de la llamada postmodernidad— es este intento de reunir arte y vida, pensamiento y experiencia, en un solo acto en el cual el hombre entero pueda gozar de una inocencia y autenticidad perdidas. Según esta concepción vitalista —que debe mucho a Nietzsche—

lo estético jamás puede independizarse de lo ético mientras la finalidad última del arte sea encarnar en la vida misma para permitirnos vivir plenamente, vitalmente.

Impresiona en *Árbol adentro* el siempre nuevo asombro que el poeta experimenta ante la realidad del mundo. En esto Paz es un poeta esencialmente joven cuyas innovaciones formales, cuyo dominio técnico están al servicio de una visión de la realidad como algo perpetuamente inédito. *Árbol adentro* transmite la sensibilidad de un hombre enamorado de la realidad sensible de este mundo. Se dice con frecuencia que el auténtico poeta escribe un solo gran poema, que su obra entera consta de fragmentos de un vasto poema que no termina. En el caso de Paz es relativamente fácil ver cómo, desde un momento muy temprano, intenta escribir el poema total que sea síntesis de todo lo dicho anteriormente. A mí me apasiona esta capacidad suya de ofrecernos, en cada período de su evolución, una *summa* de sus creencias poéticas, de la misma manera en que el ensayista nos ha dado, a través de 50 años, sus reflexiones sobre poética y estética, en las cuales cada nuevo ensayo es una superación que es una confirmación de una visión que debe su profunda unidad no a un criterio estático sino a una verdad dinámica, en constante movimiento, una visión que se amplía, se corrige y se reformula a cada paso. Es a través de sus cambios como Paz mantiene viva esa verdad vital que es una fidelidad a sí mismo.

Por lo anterior sería esperarse que *Árbol adentro* ofreciera elementos que prolongue en lo esencial una trayectoria al mismo tiempo que introdujera elementos que diversifiquen y enriquezcan esta trayectoria. Efectivamente se logra el difícil equilibrio entre continuidad e innovación en el libro que comentamos. El lector reconocerá la persistencia de los temas centrales de la poesía de Paz: el acto poético o erótico como momentánea fusión de los contrarios en la suspensión temporal del "instante", experiencia vital en la cual el mundo se vuelve por un momento transparente; la noción de escritura como juego; un pensamiento regido por el ritmo universal de las analogías y correspondencias que entrelazan yo, tú, mundo, cuerpo y texto; y, finalmente, una tenaz reflexión, dentro del poema, sobre el acto de escribir y la naturaleza del lenguaje.

Sin embargo, también se da, sobre todo —pero no exclusivamente— en la segunda de las cinco secciones en que está dividido el poemario, una dimensión nueva que exige una renovación formal. Me refiero a una serie de poemas extensos que oscilan entre verso y prosa y que tienen diversos temas: la ciudad moderna en toda su pluralidad, movimiento y dispersión ("Hablo de la ciudad"); los recuerdos de una adolescencia vivida en la ciudad ("1930: vistas fijas"); recuerdos y semblanzas de amigos como Kostas Papaioannou ("Kostas") o de escritores admirados como Lezama Lima ("Refutación de los espejos"); y, por último, el surrealismo ("Esto y esto y esto"). Son poemas discursivos que fluyen como ríos inagotables y en donde el argumento vuelve sobre sí mismo en un continuo serpear que permite la yuxtaposición y acumulación de diversos planos en un intento de enumerar las simultaneidades de una realidad heteróclita, vasta, plural, en constante metamorfosis. "Hablo de la ciudad" es, en este sentido, un poema totalmente logrado por la perfecta adecuación (fusión) entre forma y fondo.

Me parece que el libro, visto como un conjunto, tiene sus puntos neurálgicos en ciertos tópicos que se reiteran a lo largo del texto: instante, adentro, entre, disipación, juego y muerte. Como en toda la poesía de Paz, la sensación de ingravidez, de vértigo, se traduce en el "instante inmenso", "hora sin peso" que sirve como eje de fijeza momen-

tánea, presencia de "tiempo puro" que, apenas vivida, se desmorona en el girar de las espirales del tiempo. Este "vaivén inmóvil" de "nuestra frágil eternidad" expresa una experiencia cuya intensidad depende precisamente de su instantaneidad, cuya vivacidad exige una disipación inmediata, como en la siguiente imagen: "El mar esculpe, terco, en cada ola, el monumento en que se desmorona."

Sorprende y deslumbra la cantidad de poemas atravesados por una luminosidad transparente. Lo cristalino y lo diáfano encarnan en imágenes (o más bien presencias) de la luz, el sol, el aire y el viento. A veces la luz se vuelve palpable; otras veces es lo que sostiene en alto al mundo, revelándolo a los sentidos: "Hay luz. No la tocamos ni la vemos. En sus vacías claridades/ reposa lo que vemos y tocamos." Para el poeta esta luz es "reflexiva" e "inteligente": "La luz es tiempo que se piensa." Aquí nos enfrentamos como lectores a la gran paradoja —peligrosa y fascinante— de una poesía que aspira a la transparencia, sabiendo que el lenguaje es, por inercia o convención, opaco y que el triunfo de la diaphanidad implicaría la necesaria anulación o superación de la poesía puesto que en tal mundo la realidad se revelaría directamente a los sentidos sin necesidad de la mediación de la palabra.

La palabra "entre" identifica una concepción de la poesía como puente de reconciliación, lugar de encuentro donde se juntan yo y tú, nosotros y el mundo, palabra y cosa, vida y muerte. Si la poesía es una relación entre órdenes distintos, se apreciará que el sentido privilegiado para establecer esta relación es la mirada. El ojo, lo visual y la mirada tienen un predominio muy marcado en el libro (véase especialmente "La casa de la mirada", "1930: vistas fijas" y "Fábula de Joan Miró") porque mirar es un acto que reúne al sujeto que mira con el objeto mirado. "Fábula de Joan Miró" merece destacarse no sólo por ser un poema de extraordinaria belleza —aunque esto bastaría— sino también porque nos enseña a mirar con los cinco sentidos "para que las cosas nos miren y entren y salgan por nuestras miradas", y porque es simultáneamente fábula, cuento de hadas, alegoría del arte como creación cosmogónica y juego infantil. El tono juguetón y el humor tan natural

e inocente son cualidades que no abundan en la obra de Paz y por eso mismo merecen ser subrayadas.

El tema de la mirada conduce a una reflexión sobre las íntimas relaciones entre poesía y pintura en *Árbol adentro*. Todos los poemas del apartado "Visto y dicho" están inspirados en obras de artistas: Miró, Duchamp, Tàpies, Balthus, Rauschenberg, Alechinsky, Monet y Matta. Es natural que una imaginación tan dada a lo visual se sienta atraída por las artes espaciales, pero creo que lo más interesante en estos poemas es la tendencia a espacializar el tiempo—tanto temática como formalmente— de la misma manera como algunos artistas han intentado temporalizar el o los espacios del cuadro, mediante las técnicas del collage y del ensamblaje. Espacios dinámicos: tiempos desplegados. Aquí un comentario al margen: ¿no hubiera sido posible reproducir algunos cuadros de los artistas mencionados? Siento que en varios casos —los poemas dedicados a Monet y Alechinsky sobre todo— un lector no familiarizado con un cuadro específico difícilmente puede captar plenamente todas las relaciones entre poema y pintura sin el estímulo visual que dio origen al texto. Ni las extensas notas al final del libro pueden sustituir la realidad visual ausente.

El juego de las analogías y correspondencias configura otro eje fundamental del poemario. En "la conversación interminable del universo" el hombre no es más que un signo errante: "Al hablar con las cosas y con nosotros/ el universo habla consigo mismo/ como su lengua y su oreja, sus palabras y sus silencios." Si "las estrellas escriben", si la ciudad habla un "discurso incoherente", si hay "una escritura de pájaros", entonces el hombre se define fatalmente como fragmento de un discurso natural. Todas estas ideas están expresadas mejor en el pequeño poema "Hermandad", en el cual el poeta intuye, sin entenderla, esta verdad: "también soy escritura."

Mientras "Gavilla", la primera sección del libro, reúne un buen número de poemas breves y concisos —algunos utilizan la forma de haikú—, la segunda sección consta de los ya mencionados poemas extensos que adoptan el lenguaje cotidiano de la conversación: poemas en verso libre que aspiran a ser prosa en sus desbordamientos, sus enumeraciones y amontonamientos



Cinco figuras. 1834. (Cat. 18)

sucesivos. En el tercer apartado, "Un sol más vivo", el lenguaje se acerca a la meditación y la reflexión, un lenguaje ejemplificado en "Ejercicio preparatorio", un poema que es un ejercicio preparatorio frente a la muerte y en donde se expresa una voluntad de morir "reconciliado con los tres tiempos / y las cinco direcciones". La muerte, esa presencia constante en la poesía de Paz, asume en este libro una intensidad jamás explorada en la obra anterior.

En la quinta y última sección —que lleva el título del libro— hay poemas culminantes, algunos comparables con los mejores del escritor. "Primero de enero" transmite impecablemente una experiencia del tiempo como perpetua recreación de la realidad: "Mañana habrá que inventar, / de nuevo, / la realidad de este mundo." Se destaca otro poema, "La guerra de la dríada o vuelve a ser eucalipto", de tono absolutamente inédito en la obra de Paz. El argumento se desliza en forma de una batalla juguetona donde las imágenes se suceden rápidamente como flechas disparadas, ráfagas cargadas de energía. La técnica de composición se parece a la del montaje de los dibujos animados y al final se funde milagrosamente con la fábula mitológica aludida en el título. El poema sorprende precisamente porque es irreductible a la poesía anterior de Paz.

La inseparabilidad de vida, muerte, amor y tiempo constituye el centro de casi todos los poemas de *Árbol adentro*.

De ahí que no sea extraño encontrar textos eróticos que son a la vez reflexiones sobre el "río obscuro" del tiempo que nos arrastra hacia la muerte. En el último apartado se acentúa el simbolismo de la oscuridad (sombra, noche) pero casi siempre en un contexto erótico, como en estos versos espléndidos que recuerdan la poesía barroca y, más específicamente, a John Donne:

Juntos, barcas oscuras
a la sombra amarradas,
nuestros cuerpos tendidos.
Las almas, desatadas,
lámparas navegantes
sobre el agua nocturna.

El "río de latidos" que son los cuerpos enlazados fluye hasta desembocar en un fin que es comienzo, donde se ven "los rostros sucesivos / de la vida que es muerte, / de la muerte que es vida". La presencia femenina domina los últimos poemas, cobrando todos los matices simbólicos de la muerte. Así, puesto que el amor es "un nudo" entre vida y muerte, no sorprenderá la entrada, sin aviso, de la "dama de noche", siempre esperada y esperada desde siempre, y cuya sombra cubre la página donde el poeta traza sus signos. Estos poemas ("Regreso", "Pilares", "Como quien oye llover", "Noche, día, noche" y "Carta de creencia") sintetizan las preocupaciones poéticas y vitales del autor y me parece que la palabra clave aquí es "reconciliación".

En el testamento poético que es "Carta de creencia", amor y muerte se han vuelto sinónimos: "Amor: reconciliación con el Gran Todo / y con los otros."

Una valoración meditada de *Árbol adentro* tendría que situar el poemario dentro de la obra total del autor, una obra que sigue creciendo en varias direcciones. Para mi gusto hay en este libro unos poemas más intensos que otros. ¿No es inevitable? Si hay varios textos magníficamente logrados que no estarían fuera de lugar al lado de los mejores de Paz, otros en cambio parecen demasiado ligados a la circunstancia que les dio origen. Por otro lado, siento que unos cuantos textos corren cierto riesgo —mucho menos pronunciado en este libro que en *Vuelta* (1976)— de la intrusión directa de una posición ética que se expresa en elípticas y contundentes sentencias que se destacan a veces como islas, separadas de la corriente temporal y dinámica de la poesía. Paz es uno de los grandes maestros en lo que se refiere a la incorporación de la historia al poema —sobre todo al poema extenso—, pero siempre existirá el problema de mantener ese equilibrio precario que llamamos unidad estética. Un problema que tal vez no surgiría en un poeta menos ambicioso que no intentara incorporar al poema material tan heterogéneo. Apenas es necesario agregar que sólo los espíritus atrevidos se acercan al riesgo.

Como su título sugiere, *Árbol adentro* es un intento de interiorización que no es una fuga o evasión de la realidad exterior sino una compenetración, una reconciliación. Por la abundancia y variedad de tonos y formas expresivas, por el absoluto dominio técnico —que podríamos llamar clásico— *Árbol adentro* es un libro que abre caminos y que confirma los logros de un poeta consciente de la diferencia entre repetición estéril y la verdadera creación que es experiencia vivida. Estos poemas vividos hablan directamente al lector en una comunicación transparente, tan sencilla en apariencia, que es una de las más difíciles conquistas de cualquier arte. Si este criterio de autenticidad es esencialmente vital, si el tema secreto de todo poema es —como nos dice el autor— la poesía misma, entonces habría que reconocer que esta última entrega de la obra poética de Paz expresa una fidelidad a las exigencias de una verdad poética y vital que se concibe como pasión moral.

CORPUS DE LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR HISPÁNICA (SIGLOS XV A XVII)

DE MARGIT FRENK

POR GUILLERMO SHERIDAN

• Nueva biblioteca de erudición y crítica, Editorial Castalia, Madrid, 1967, 1300 pp.

A ESTE TOMO, inolvidable por su sola presencia, han venido a dar dos mil trescientos ochenta y tres poemas que constituyen el acervo más completo de la lírica popular hispánica de los siglos de oro, exhaustiva y sabiamente ubicados, cruzados, referidos y comparados por Margit Frenk, hoy por hoy la más cumplida especialista de la materia en nuestro ámbito.

Y digo que han venido a dar porque, sin desdoro de la ardua y prolongada tarea de su recopiladora (más de veinte años), se antoja que esta *summa* de cantarillos, canciones, romances, estribillos y refranes olvidados en documentos añejos y postergados en la polimorfa agitación de los archivos y bibliotecas, han tenido la fuerza otorgada por una verdad más alta que la de la erudición y la academia (pero que sin ellas sería imposible) para culminar en estas páginas abundantes: la fuerza de la lírica integral y genitora que un pueblo convierte en recurso cotidiano de su fe y de su trabajo, de su solaz y de su deseo, de su realidad y de sus sueños; la fuerza de sus percepciones y voliciones, la de su humor y su ternura, la de sus principios y prejuicios, la de su moral y sus apetitos, para otorgarle el contagio superior de su íntimo aliento, la responsabilidad y la tarea de contener su identidad misma, su cifra y su perfil, a la imperecedera impronta de su nacionalidad.

Esa es la razón que autoriza decir que este *Corpus*, antes que la recopilación de la dispersa pedacaría de la lírica hispánica, es la orgánica reunión de un espíritu que, disperso en la materia de los folios y documentos, se preserva unido en las más interiores reservas de la conciencia de la lengua, es decir, del ser hispánico, cuyo mapa espiritual es hoy más amplio y más preciso gracias a esta obra.

Más que una recopilación de lírica antigua, el *Corpus* es un concilio necesario entre la práctica de nuestra identidad hispánica de hoy y el período cenital en el que esa identidad se volcó, en el regocijo de su apogeo histórico, en artes y letras superiores que, como este *Corpus* demuestra, debieron mucho de sus esplendores al sólido contexto de la cultura popular.

El *Corpus* es un viaje delicioso e intensísimo hacia los orígenes de aquello que Juan Ramón Jiménez alguna vez llamó, en un ensayo sobre el romance, el río esencial de la lengua: el de la poesía: "río de agua de la tierra, río de agua que es, a su vez, como un río de la sangre de nuestra carne, nuestro barro; el río de esta sangre que respiramos del mar y el aire y la echamos, con el ritmo del corazón y del pulmón nuestros, al aire de la tierra y del mar."

Si la doctora Frenk, en *Lírica hispánica de tipo popular* (UNAM, 1962) nos había conducido a los veneros mismos de ese río que comenzaba a manar entre la roca de la heredad latina y el imperio mozárabe y abría ese pequeño cauce de intensidad entre las riberas de la *jarcha* y el *zejel*, con el *Corpus* rehabilita ese momento en la vida del río en el que las aguas nutritivas de lo popular y las beneficiadas aguas de lo culto todavía se confunden y corren en capas simultáneas como en el mágico río inventado por Edgar Poe. ¡Y qué experiencia gratificante la de sumergirse en esta poesía en la que lo mismo respira la ocurrencia del trovador que la sabiduría del clérigo, la rima plebea de la campirana que el aliento burlesco del soldado! ¡Qué deleite nos arropa al percibir los ecos que ese acervo ha dejado en nuestros clásicos antiguos y modernos! ¡Qué placer el de asechar este catálogo inmejorable de personajes, de visiones perfectas de la naturaleza,

de percepción sensual y picardía sexual, o de purísima sabiduría, como en este ejemplo que conjuga, además, una inventiva formal deliciosa:

Bullí, bullí, zarabullí,
que si me gané, que si me perdí,
que si es, si no es, si no soy, si no fui,
por acá, por allá, por aquí, por allí!

¿Cómo ilustrar lo que se pregona en tan poco espacio? La dificultad de elegir cualquier gota sobre otra en cauce tan nutrido se me antoja insalvable. Sobre todo si se trata de un cauce temáticamente tan vasto. Frenk ha catalogado sus hallazgos en doce grandes apartados temáticos que se subdividen, a su vez, en grandes cuerpos de subtemas y variantes. Así, por ejemplo, del grupo 43, "¡Mal haya quien se enamora!", que pertenece a la parte DESAMOR de la primera sección, AMOR GOZOSO, se podría destacar el número 717B:

Yo sé a quién
de amores le fue muy bien,
yo sé a cual
de amores le fue muy mal.

O este par de endecasílabos (IX. Juegos de amor, núm. 1741):

Seis reales dan por el tordo de Juana:
seis por el pico y seis por la lana...

O esta hermosa cuarteta (VI. Fiestas, núm. 1389B):

Mira que te mira Dios,
mira que te está mirando,
mira que te has de morir,
mira que no saves cuándo.

El aparato crítico es pasmoso. Cada una de estas pequeñas joyas descansa

sobre la página como sobre un terciopelo de referencias, anotaciones, guarismos y variantes que, supongo, serán la delicia de especialistas y profesores. Yo me limité a seguir, dentro de ese aparato, el empeño que tuvo la doctora Frenk en detectar la manera en la que estos breves poemas (aunque no todos lo son) se incorporaron a la poesía culta del siglo de oro, o se desprendieron de ella y, en ocasiones, consiguieron sobrevivir en formas populares posteriores, citando prolijamente en cada caso. El placer, así, se multiplica al seguir la edad de cada poema en la vida prestada de cada poeta que, abrevando de lo popular, se proclamaba culto, o de cada culto que, por serlo de veras, devenía popular.

Pero como todo trabajo bien hecho, el *Corpus* invita a diversas lecturas consiguiendo no sólo que no se estorben

unas a otras sino logrando que se establezca entre ellas una mutua necesidad: así, el lector aficionado, como yo, deviene, sin saberlo, erudito, mientras que el erudito, supongo, atizará su original afición. Doble logro que unos y otros, conciliados por la habilidad de Frenk, han de festejar sobre la lectura del *Corpus*, de su aparato erudito y hasta de sus riquísimos índices.

María Zambrano dice que "el arte parece ser el empeño por descifrar o perseguir la huella dejada por una forma perdida de existencia." La tiranía del tiempo escinde el tiempo en que vivimos de otros distintos y, quizá, mejores. Un libro como el *Corpus* no puede dejar de incitar en el lector la nostalgia de ese tiempo perdido pues, como agrega Zambrano, sólo la poesía "parece procurar su posible resurrección, dentro de este tiempo en decadencia."

La lírica popular hispánica (en castellano, gallego, catalán y portugués) que la doctora Frenk ha perseguido con impresionante dedicación (aquella que es peculiar de toda empresa amorosa) alcanza con naturalidad aligerada esa resurrección para nosotros y en nosotros. Su lectura nos descubre más cercanos a ese tiempo de lo que sospechábamos y nos revela, una vez más, ese rostro que, alterado por el tiempo y trasapelado en las cansadas bibliotecas, se ajusta con inaudita libertad, de nuevo, sobre el nuestro, haciendo su barro más verdadero y único. De ahí que tengamos la obligación de nadar sus páginas nutridas y de agradecer a su autora el que haya hecho posible para nosotros tanto la responsabilidad de asumir nuevamente este rostro como el feliz instrumento para cumplirla.

LAS MANCHAS DEL SOL (POESÍA 1956-1987)

DE JAIME GARCÍA TERRÉS

POR JOSÉ MARÍA ESPINASA

• Alianza Tres, Madrid, 1988, 309 pp.

CUANDO A PRINCIPIOS de este año se publicó *Ambo* (que, en una hermosa edición del Taller Martín Pescador, incluye los poemas "Hacer y acontecer" y "Hebdomada", de la última sección, "Parte de vida", de *Las manchas del sol*, la poesía reunida de Jaime García Terrés) su lectura sugería algunas reflexiones en torno a la obra de un autor que a lo largo de dos décadas ha desarrollado una tarea muy diversa sin perder la coherencia. Una obra, además, cuya importancia cualitativa es difícil señalar sin la perspectiva temporal. Desde ese enigmático y para mí muy inspirado título: *Ambo*, se hacía muy difícil precisar el sentido de esta poesía. Ese sentido estaba allí, se presentaba como evidente en los libros anteriores: y sin embargo, ¿cómo asirlo? Tiene algo de escurridizo y ciertas máscaras culturales provocaban

desconfianza. Ahora, ante *Las manchas del sol*, el crítico no tiene excusa, allí está el corpus poético en su evidencia primera, ya sin las connotaciones de un incierto "porvenir".

Ambo sugiere dos vertientes: la cualidad narrativa de esta poesía (que puede comprobarse en cada texto de toda la obra) y su filiación anómala con César Vallejo. Unos textos que se articulan, más que en la lengua, en la garganta y que, en su condición gutural, quiebran precisamente la condición narrativa anterior, buscan provocar la discontinuidad en busca de un género: el antiepitafio.

En un poema que lleva ese título, "Antiepitafio", especie de arte poética escéptica y desencarnada, se habla de "todo César Vallejo y todo Gorostiza..." Lo evidente de estas dos figuras tutelares no excusa lo necesario de la men-

ción; la poesía aspira a un decir distinto, y por tanto a un "pensar" distinto. Existe un mundo propio en el que los poemas hablan (entre ellos) un mismo idioma, y después —pero sólo después— se entienden con otros "decires". Por eso *Ambo* le habla al lector desde la ausencia (la de una "ese"), habla en otro lenguaje, habla en Vallejo, como a veces habla en Gorostiza. García Terrés admira esa radicalidad en que el lenguaje se quiebra, y las grietas en que se oye hablar aquello que hasta entonces permanece como innominado. García Terrés no puede ignorar las honduras en que se mete. Esas grietas se llenan de tiempo, y en ellas aparece la muerte. Pensar en verso es a la vez estar en el tiempo y fuera de él, y este autor, en la línea de los grandes poetas reflexivos mexicanos, de Sor Juana a Octavio Paz, asume su ser (otro)

pensamiento. Pero para él lo más importante es la referencia, su pensar se da como narrativo. Su pasión por la historia es evidente tanto en su poesía como en los libros ensayísticos, y no puede decantarse ni al lirismo puramente personal ni a la abstracción de las ideas. Todo tiene que encarnar (devenir) historia, la persona y la idea. En *Todo lo más por decir* (tal vez el mejor libro del autor) se puede ver muy bien cómo el poema se afirma como duración, una duración que tiene que ver con el tiempo en que se dice (ayuda al poema el leerlo en voz alta, lo vuelve permeable a la voz).

No es (no debe ser) un poeta oscuro, y si a veces es difícil se debe a su uso de la cultura como una fuente de datos. Esta "información" no se plantea desde luego como erudición, pero sí como saber común con el lector (lo cual no siempre es cierto). Al contrario, se trata de un poeta transparente, fluido, y como tal hay que leerlo: entrar pues en su tiempo. Desde *Las provincias del aire* sus poemas piden un interlocutor, tienen algo de envío personal, de comentario al margen de la experiencia vivida. Sí: al margen. Pero en esos márgenes que permiten vivir (para los otros) el río de la existencia. Si se mira sin hipocresía, el acto poético tiene siempre algo de apostilla, de pie de página, anotación —pues— al margen. También, y esto es más difícil de aceptar, de orgulloso egoísmo. Es frecuente, por ejemplo, en García Terrés el retrato de un escritor o la referencia estético-cultural, y cuando se habla de una experiencia personal individualizada se hace siempre en función de la pertenencia a la tribu, se le contagia del tono del retrato (y sólo a veces se plantea alguna duda). Está claro que también hay dos márgenes (dos orillas) y que los desgarramientos viscerales y el drama sentimental quedan siempre del otro lado, lo cual permite además vivirlos contemplativamente para así alcanzar su sentido más puro.

Mejor tal vez que plantear la situación en los márgenes (pero sin olvidar tal condición) la poesía de García Terrés sugiere un movimiento circular con dos fuerzas encontradas y complementarias. En *Las provincias del aire* la lucha se inclina hacia la fuerza centrífuga: la inspiración viene del interior del texto mismo, forma parte de una experiencia originaria, y conserva (o busca conservar) la calidez original.

No se trata declaradamente de una poesía existencial. Pero alguna sombra se mueve en el fondo. Tiene presente —es verdad— una voluntad de forma, que si en este libro suena a impuesta, en los siguientes ganará "naturalidad", hasta prácticamente acaparar la voz del texto. Este combate (que libra cualquiera que haya intentado escribir un poema, desde el adolescente hasta el profesor) se resuelve en García Terrés muy rápidamente, y la voz que se hace oír depende de una fuerza centrípeta, exterior. Las figuras que acuden al poema acuden por fuerza. Hay que darse cuenta del equívoco que hay en este planteamiento: aparenta venir de fuera, ser exterior, cuando en realidad viene del límite, de la frontera entre lo exterior y lo interior. (En el caso de la fuerza centrífuga sucede lo mismo, pero es más fácil creer que existe un centro: no podríamos vivir sin esa creencia. En cambio los bordes son cambiantes, temperamentales, no necesitamos creer en ellos para habitarlos.)

Esa fuerza se presenta como exterior gracias a que adquiere distancia, una distancia que también acaba por ser aparente. García Terrés ha hecho un muy importante trabajo de traducción (incluye varias muestras en *Las manchas del sol*) y en ese trabajo ha aprendido que todo proceso de interiorización (la lectura) tiende a la exteriorización (la traducción). Si imagináramos a un poeta que nos dijera: yo no puedo hablar desde mi experiencia sino (sólo) desde la experiencia de los otros, nos sonrojaríamos a la vez por la pretensión y por la humildad. Las dos cosas se nos aparecen como ridículas, pero llamarlas ridículas es tal vez una manera de evitar llamarlas por su nombre: imposibles. Si ese mismo poeta nos dijera: hablo de mí pero yo soy otro (¿les suena?) admiraríamos su gesto, pero ¿no nos está diciendo lo mismo que el anterior? Antes se mencionó la necesidad de leer la poesía de García Terrés en función de su temporalidad (ojo: no hay que confundir temporalidad con historicidad). Esta anotación sirve también para entender el dilema planteado. Si el poeta toma (o da, depende donde se ponga uno) su voz a los griegos o a Malcolm Lowry (su *Bajo el volcán* lo vuelve para nosotros "griego") es porque entre uno y otro hay un tiempo creado precisamente por la obra. Igual sucede si imaginamos una civilización en el futuro. Hay siempre un

desfase, y esa poesía no se da (no puede) en presente. Al autodescribirse en los otros el poeta acierta. Que no coincida el presente consigo mismo no significa que no exista sino que hay dos presentes, el que se vive y el que se relata (un ejemplo perfecto, el ya mencionado *Bajo el volcán*). Si el poeta elige uno de los presentes se está ya ante el sentido contemplativo de toda escritura (de todo arte, mal que les pese a los sociólogos). Se puede elegir, y es una elección arriesgada, no estar en ninguno de los dos presentes, pero lo que no se puede es elegir estar en los dos, porque, al contrario de lo que ocurre en álgebra tradicional, aquí la suma siempre da negativo. La elección es por lo tanto por un tiempo ajeno, todavía no otro. Esa elección permite a cambio tener un lugar desde dónde hablar. Decir que ese lugar (donde nace el impulso centrípeta) somos todos no es retórica. Sólo hay que agregar que es hablando por todos como me dirijo a mí mismo y ya se está en el infierno de la poesía. Por eso la voluntad de interlocutor que se percibe en el libro entero: se habla con alguien. No se escribe tal o cual poema sino ante un destinatario. Es probable que sea éste el sentido civil que se ha señalado en su poesía. Tiene también otro sentido: si se habla con alguien en un tiempo sin presente el tono será siempre celebratorio. Uno extraña a veces el tono dubitativo, pero es que esta poesía simplemente no lo puede tener: *la duda se da siempre en presente*.

Hay en esta poesía una unidad de principio a fin, sin que esto implique una obra estática, ya que hay muchas variaciones. El que cada poema se nos aparezca como un gesto repetido una u otra vez resulta engañoso, y (otra vez) un gesto sin presente tiene que reconquistarse a cada momento. Esta cualidad la comparte con otros poetas de su generación, incluso cuando sus búsquedas son muy distintas, como en el caso de Chumacero o Segovia. Curiosos paradoja: cada poema está al borde de lo enunciativo, el conjunto no lo es: se ofrece como receptividad al lector. A pesar de ser una sola pieza hay muchas puertas para entrar. Y es que aquí la enunciación escapa al absolutismo de lo dicho a través de la literalidad. Como ejemplo de ello están los títulos de sus libros (por cierto es una lástima que García Terrés no eligiera como título de su poesía reunida el de su primer

libro: *Las provincias del aire*, o bien el del más reciente, *Parte de vida*; este último habría sido perfecto en su doble sentido de parte como fragmento y parte como informe). Tanto *Todo lo más por decir* como *Corre la voz* se abren a una ausencia (como *Ambo*). El círculo se cierra: la literalidad de la obra se corresponde con esta especie de "plusvalía" del sentido, que a su vez lo hace con la necesidad (y la Pasión) por la historia. De García Terrés se puede decir lo que su pluma pone en boca de

Cavafis: "hubiera preferido ser un historiador". También como Cavafis, lo es a su manera, la del poeta. Como historiador "anota" el tiempo, lo comenta. El poeta entendido así *anota* la experiencia. Anotar lleva implícito el notar, el darse cuenta de... y ese darse cuenta se narra a sí mismo, se refiere, se dice para ser escuchado.

Como a todo historiador, lo que le falta es tiempo. No le basta todo el posible para referir lo que en él sucede. A los cartógrafos de Borges, que super-

ponían un mapa a la realidad (un modelo de tamaño natural) les faltó dar un paso, hay aún un caso más extremo: la lupa del historiador (como poeta). *Las manchas del sol*, últimas palabras (y primeras) del libro, son las huellas del hombre por la tierra, o las huellas de Dios en la creación (a través del hombre), que las lee. O las del lenguaje que se dice por el hombre que lo escribe. Es inevitable, todo tiempo pertenece a quien lo vive, a quien lo lee.

Y ASÍ SUCESIVAMENTE CORNELIA FRENTE AL ESPEJO

DE SILVINA OCAMPO

POR ADOLFO CASTAÑÓN

- *Y así sucesivamente*. Tusquets Editores. Barcelona, 1987.
- *Cornelia frente al espejo*. Tusquets Editores. Barcelona, 1988.

ES UNA NIÑA que escribe cuentos de terror que ningún adulto se atrevería a imaginar. Observadora despiadada, paciente y astuta, tiene el valor, el coraje preciso para ser leal a la forma. Guía su audacia una armonía instintiva. En ocasiones, su lealtad a la forma puede ser confundida con la crueldad de una arquitectura cretense. La vemos guardar silencio cuando los otros ríen; reír cuando la solemnidad embarga a los demás. Baila y canta, siempre en prosa, con invariable sigilo. Los paraísos prohibidos, los infiernos de la infancia, los purgatorios de la adolescencia, los evasivos limbos del amor los restituye en paisajes o en cajas de música, en complicados juguetes poblados de autómatas. Silvina es una niña que recuerda con la voz de la experiencia la vida que se le fue en sueños.

(Edad: precoz; oficio: soñar conscientemente; grado alcanzado: sencillez; peso: ingravido; color de ojos: cristal; rasgos peculiares: suavidad, fervor, instinto para descubrir ocultas simpatías. Preferencias: la música, la velocidad, la observación. Forma preferida de transporte: la voz. Otros intereses: las medicinas del alma y del corazón, la

relación infeciosa de las palabras y el cuerpo.)

Silvina Ocampo, autora para ser leída, escribe sin nostalgia pero con la seguridad infalible del que conserva en sueños su vigilia y no se despierta. Su tránsito insensible de la conciencia al sueño, de la realidad común a la imaginación se canaliza por una dúctil sintaxis firme; soluciona la poesía en la prosa, rompe el monólogo con otras voces sin perder la exactitud de la melodía. La fidelidad a su lucidez, la lealtad a una vocación que entreteje el sueño y el juego, le han permitido alimentar su obra narrativa con los resultados de una investigación no del todo involuntaria en los volátiles laboratorios de la percepción y del recuerdo, del instinto y del cálculo. Todo en voces fluidas, a veces arrebataadas, misteriosamente contenidas, invariablemente entonadas en el timbre de cada personaje.

Silvina restituye esa otra historia contemporánea de América, la que no pasa por los diarios ni los ministerios, la que se aparta del tumulto de los ejércitos, la que desea, la que se vive recogida y pensativa, ensimismada, personal y tensa en los claustros solitarios de nuestra sigilosa y bastarda

España. La historia de las discordias interiores, los perdones inútiles, las gratitudes errantes, los juegos y las crueldades, los heroísmos secretos, el amor y la furia intacta de estar vivo. Furiosos, los cuentos de Silvina como helada y ardiente su sintaxis. En cada cuento desafía a la muerte, en cada página se despoja hasta desollarse con la elegancia impávida del que tiene por costumbre morir más de lo que vive, soñar más de lo que duerme, callar más de lo que dice y publicar menos de lo que escribe. Y ha callado tanto su muerte, la ha escrito tanto, que nadie la ve ni la nombra, tal vez porque preferimos silenciar su vasto presentimiento innumerable. En esa avidez con que sus páginas —estrellas canibales— devoran las migajas del sueño de la vida, en esa sed con que bebe la lluvia, el agua, el veneno, las lágrimas, en esa amorosa impaciencia con que echa a volar en la imaginación minucias desafortunadas, la prosa felina de Silvina Ocampo se encuentra en su elemento: la tormenta eléctrica de la improvisación acochada, el cielo de la página iluminado por una música insumisa, los relámpagos de una lengua que ella escribe para saberse viva.

Se leen los de Silvina como han de leerse los libros de cuentos —a sorbos, con parsimonia, sin prisa, pero no sin constancia, con avidez periódica. Para estimar su velocidad interna es preciso decantarlos, oír cómo caen amortecida, pausadamente del lado involuntario del recuerdo, advertir cómo se dispara en nosotros el alfiler de su palabra. Cuando toca —y lo hace con frecuencia— alcanza hasta el hueso. Y al igual

que a otros escritores, le agradecemos que escriba también esos cuentos no del todo perfectos, que de vez en cuando —sólo de vez en cuando— tenga el valor de asumir esa cobardía que es la imperfección. ¿Quién no se lo permitiría después de constatar la autenticidad y la plenitud con que ha vivido en sí y para sí los más dolorosos mitos para restituirnos, intacta y actual, perfecta, su verdad interior? A los lectores

de Silvina Ocampo suele sucedernos que no nos percatamos de que hemos comido el vidrio molido del mito en la materia de su narración hasta que, pasado el tiempo, iniciada la digestión espiritual, empezamos a llorar lágrimas de sangre sin saber por qué. En esos casos, el único remedio es releerla. Y así, entre el sueño cristalino y el cristal soñador, se multiplica Silvina Ocampo en nosotros.

CRÓNICA DE NARRATIVA

TRES PILARES DEL SUR

POR FABIENNE BRADU

- Adolfo Bioy Casares, *La invención y la trama, una antología, selección, introducción y notas de Marcelo Pichon Rivière*, 1968, México, Fondo de Cultura Económica, 606 pp.
- Silvina Ocampo, *Cornelia frente al espejo*, 1968, Barcelona, Ed. Tusquets, "La flauta mágica", 227 pp.
- José Bianco, *Ficción y reflexión, una antología de sus textos*, 1968, México, Fondo de Cultura Económica, 423 pp.

NO ES EXAGERADO decir que rara vez la actualidad editorial le ofrece al crítico la posibilidad de reunir tres obras como éstas y de presentar, si todavía fuera necesario, a tres autores tan colosales de la literatura hispanoamericana como lo son Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y José Bianco. Es una situación excepcional y es una lástima porque la brevedad a la que obliga el comentario no permite tratarlos con el detenimiento que merecerían. Para reconstruir los cimientos de una casa como la de la editorial *Sur*, que albergó a los escritores más importantes de este siglo, faltaría nombrar a muchos otros pilares de la cultura hispanoamericana. Con Borges y Victoria Ocampo —los que, con más urgencia, deberían acompañar a estos tres— no se llegaría a los siete, pero si se hiciera una lista selectiva exhaustiva, la sabiduría parecería asombrosamente numerosa y democrática, cosa que no es de ningún modo. Por fortuna, la familia de escritores que congregó *Sur* puede sostenerse momentáneamente con estos tres pilares que, por lo demás, muchos otros edificios culturales hubieran querido tener por separado para afianzar su poca o mucha sabiduría.

Como toda antología, *La invención y la trama* es, a un tiempo, una invitación y una sentencia. Para los que no se cuentan aún entre los adictos a Bioy, es una invitación a entrar en sus mundos y a perseverar en ellos gracias a la posible lectura de su obra completa. Una sentencia, porque Bioy y esta especie de *factotum* suyo que es Marcelo Pichon Rivière deciden fijar una imagen selectiva de la obra, retrasando su itinerario a lo largo de casi medio siglo. Creo que la *Antología* que nos propone Marcelo Pichon Rivière puede satisfacer a ambas clases de lectores por la claridad y la inteligencia con las que está hecha.

Las grandes etapas en la obra de Bioy que distingue Marcelo Pichon Rivière serían las siguientes: el Bioy inventor que triunfa con *La invención de Morel* (1940), esa novela calificada por Borges de perfecta, el Bioy narrador con el triunfo de la trama en *El sueño de los héroes* (1954) y, aunque un poco deadibujada porque no deja de ser otro triunfo del Bioy narrador, el escritor sentimental —irónico a partir de *Guirnalda con amores* (1959). Este último giro en su obra, Bioy lo recuerda así: "...llegué a la conclusión que yo había

escrito bastante sobre lo que no entendía y nadie entendía y que era hora de escribir sobre lo que entendía un poco. Quise pasar del género fantástico a hechos de la vida, sobre todo a historias sentimentales. Es claro que yo había leído en el *Ulises* que el sentimental es el que habla de lo que no profesa. Y sentía que esa definición del sentimental me correspondía perfectamente." Por supuesto, no es cierto que Bioy abandonara el género fantástico porque muchas de sus historias prodigiosas o desafortunadas siguen observando el amor y los celos desde esta particular óptica. Pero también es cierto que ya no persigue tanto el predominio de la trama pura.

Las *Notas* que acompañan la selección equilibran razonable y económicamente las interpretaciones del antólogo, algunas opiniones fundamentales sobre la obra de Bioy (por ejemplo, Borges, Pezzoni) y los juicios del propio Bioy sobre su obra, sus intenciones y sus radicales renunciaciones. En 1965 —nos explica Pichon Rivière—, todos los sábados en la mañana, trabajó con Bioy en unas memorias que nunca llegaron a formar el libro proyectado. Pichon Rivière utiliza fragmentos de estas

grabaciones, tanto para ofrecer en sus *Notas* el punto de vista del autor como para dar un poco de cuerpo al descarnado esqueleto de los "escritos autobiográficos". Bioy aclara irónicamente su duda con respecto a la pertinencia de lo autobiográfico en el cuento "Trío" (*Historias desafortunadas*): "Tal vez porque me gustan los libros de memorias, quiero escribir uno, pero en cuanto me ponga a recordar, me pregunto ¿a quién voy a divertir con esto? No fui a una guerra, no me dediqué al espionaje, no cometí asesinatos, ni siquiera intervine en política. Parece inevitable que mi libro consista en descripciones de ánimo, como los cuentos que me traen escritores primerizos y vanidosos." Bioy es, claro está, de los escritores que se retratan en la obra y no fuera de ella.

Sin embargo y a pesar de esta firme convicción, Bioy "habla" mucho en esta antología, o mejor dicho, Pichon Rivière lo hace "hablar" más de la cuenta habitual. Pero, y ahí está la inteligencia y la astucia del antólogo, lo hace hablar de una manera muy adecuada a sus convicciones literarias y con fidelidad a su personaje. En 1940, cuando, a los veintiséis años, Bioy publica *La invención de Morel*, decide que ya dejará atrás al mal escritor, "al escritor erróneo e incómodamente fecundo" que había sido hasta entonces, es decir, a lo largo de la década de los treinta. (El encuentro con Borges, en 1937, es, en este sentido, decisivo para cambiar el rumbo y el estilo.) De este escritor execrable, "despachador de libros irremediables", de cuentos "procaces, más desagradables que escandalosos", sólo tenemos noticias y conocimiento a través de los recuerdos autobiográficos de Bioy. Por ejemplo: "(En 1934) escribí la novela incomprensible, tediosa, deliberadamente literaria (en el sentido pedante y estéril del término) *La nueva tormenta o la vida múltiple de Juan Ruteno* que publiqué en 1935", o bien, el comentario de Enrique Larreta después de la publicación de los cuentos de *Caos* (1934): "A todas luces el autor se halla en pleno aquelarre glandular", o bien todavía: "Si publicaba un nuevo libro, no necesitaba mirar la apenada cara de los amigos para saber que lo había malogrado; ingratas relecturas me lo demostraban de sobra." Se dibuja así y únicamente a través de los fragmentos autobiográficos, el retrato de un desconcertante pasado de pésima

literatura que Bioy ha procurado borrar desapareciendo las obras pero no la responsabilidad de las mismas. Bioy crea así, con la complicidad de Pichon Rivière, una especie de ficción de su obra anterior a *La invención de Morel*, que sólo conocemos a través de sus descripciones y sus lamentaciones, y también una especie de doble suyo que contradice, casi punto por punto, la excelencia posterior a 1940. Un recurso inteligente, honesto, astuto, muy a imagen y semejanza del Bioy narrador e inventor de dobles, mundos paralelos y ficciones fantásticas. Tal vez nunca lleguemos a conocer los errores cometidos por Bioy antes de *La invención de Morel*, aunque sepamos de su existencia y aunque asuma el escritor su total responsabilidad en forma abierta y pública. Pero lo importante es creer con Bioy que no vale la pena negar la existencia de los errores del aprendizaje, pero sí evitar su inútil reproducción. Por lo demás, así le decía Borges a modo de consoladora verdad: "Cuanto antes cometa uno sus errores, mejor. Yo pasé por períodos de escribir con arcaísmos españoles y con palabras del lunfardo, y después por el ultraísmo. De vez en cuando encuentro a gente que padece errores parecidos, y pienso: 'Yo estoy libre, porque ya lo cometí.'"

Cornelia frente al espejo termina con esta frase: "Quisiera escribir un libro sobre nada." Una frase evidentemente flaubertiana pero que, en boca de Silvina Ocampo, despierta la sospecha de que no coincida del todo con los propósitos de Flaubert en *Bouvard et Pécuchet* o *Un coeur simple*. Los cuentos de *Cornelia frente al espejo* no son cuentos tradicionales, como casi nunca lo fueron, por lo demás, los escritos de Silvina Ocampo. Se sitúan en una intersección singular entre las visiones propias de la prosa poética, los recuerdos de lo que hubiera podido ser la escritora y los sueños permitidos por la casi irrestricta libertad de su imaginación. Poco cuenta en ellos el desarrollo de una trama, que se desdibuja cada vez más en los últimos libros de Silvina Ocampo. Maestra en divagaciones, digresiones y constantes bifurcaciones de todo tipo, sus cuentos transmiten al lector un prodigioso sentimiento de libertad; son el ejercicio y el espectáculo de una imaginación sin freno, que no se detiene ante ningún imperativo

de estructura tradicional del cuento. Aparentemente, Silvina Ocampo se da a sí misma el derecho de escribir todo lo que le viene a la mente, porque el mundo y su vida interior la solicitan a cada rato y ella se muestra holgadamente receptiva a los flujos y saltos de su imaginación. Esto da a su prosa un vigor inusitado, prácticamente sin caídas, como si el escribir fuera un constante aleteo que nunca se cansa de retomar el vuelo, a cada instante, a cada párrafo, porque la atracción de otro rincón del cielo por explorar así lo requiere. Pero, a un tiempo, conserva la agilidad y la levedad de volar donde se le da la gana. Vigor y vuelo, tenacidad y libertad, serían un poco los polos que concilia la prosa de Silvina Ocampo y la hace aparentar una escritura sobre nada.

No corre en pos de ninguna trama; salta de una idea a otra, de una visión a otra, de una persona a otra en la conducción del relato, de la prosa al verso, y siempre se adelanta a su lector por unos segundos, obligándole a torcer el camino "sur les chapeaux de roue". Uno de sus personajes, la mujer que queda atrapada en un elevador con un hombre desconocido en "El encuentro", expresa en una frase la posibilidad y la naturaleza de la bifurcación inesperada, cuando le dice a su compañero de cautiverio temporal: "Todo es posible. Yo siempre lo he pensado, depende de un hilito para que algo cambie o sea lo mismo." Después de esta frase y sin transición o explicación alguna, el malestar y el fastidio que la situación provocaba en ellos se torna convivencia grata y amable. ¿Qué sucedió? El hilito se rompió y todo giró hacia un sentido diametralmente opuesto. Las bifurcaciones que toman repetidamente los relatos de Silvina Ocampo son ángulos rectos y no hay anuncios previos para el lector en esta accidentada carretera.

Cornelia frente al espejo sale un año después de su última colección de cuentos: *Y así sucesivamente*, también publicado en la editorial Tusquets. Por más que Silvina Ocampo tenga los cajones de su escritorio llenos de cuentos inéditos, es sorprendente que publique dos libros en tan poco tiempo, que un tercero esté por aparecer y que haya entregado además la traducción de unos quinientos poemas de Emily Dickinson. Silvina Ocampo es prolífica en su creación pero nunca su ritmo de publicación había sido tan precipitado.

Tal vez esta inusual sucesión de libros colabore al sentimiento de su inabordable fuerza narrativa. De manera predominante, los cuentos de *Cornelia frente al espejo* rememoran y reinventan la infancia, que se da a leer como los relatos de *Las mil y una noches*. Está el placer de narrar, cada vez más libre de la anécdota en el sentido de una laboriosa urdimbre, y está lo fantástico, mucho más del lado de la magia que de la inteligencia perfeccionista y minuciosa de la invención y de la trama. En un cuento de este libro Silvana Ocampo se pregunta si la libertad será un animal salvaje, y en esta metáfora resume la magia teñida de cierto riesgo que supone la aventura de la imaginación y de la escritura: lo maravilloso y su reverso: el negro escalofrío que inevitablemente lo acompaña.

"No sé a qué mundo pertenezco. He perdido la noción absoluta de todo lo que respeto en la mortalidad o la moralidad del hombre. Podría ser una criminal, una prostituta, una santa con igual facilidad, con igual fervor. Soy natural como este pescado que está en mis manos, que yo misma saqué del agua y que iba a comer porque tengo hambre; realmente estoy muerta de hambre. Pero al ver tantos pescados idénticos me dije que no valía la pena comer uno. Lo dije en homenaje a todos los otros", escribe Silvana Ocampo en el largo cuento "La nave". Retoma ahí una actitud, un programa y un ejercicio que han sido constantes en toda su obra. Una actitud: una abierta disponibilidad a ser todas las identidades, todas las edades que la imaginación permite vislumbrar dentro de uno y abrazarlas con un igual fervor. Un programa: hacer de la literatura un ensayo de todos los deseos de ser y depositar en la forma literaria una vida personal que resulta así más ancha, más variada y tal vez más aventurada que la vida real. Un ejercicio: la suma de cuentos y poemas que a lo largo de medio siglo Silvana Ocampo ha ido elaborando con la inquebrantable certeza de dejar en su obra la parte más inospechada y real de sí misma. Silvana Ocampo necesita cada vez menos muletas para caminar en esta cuerda floja entre la vida y la literatura, se va depurando cada vez más de estos apoyos narrativos que son las tramas y los personajes, el tiempo y los paisajes, la psicología y las anécdotas, para revelar así el puro vuelo de la pluma.

José Bianco sostiene que hay hombres superiores a su obra y otros, inferiores a ella, pero que él no se siente diferente de la suya, que su obra da una idea bastante exacta de su carácter. ¿Qué rasgos de carácter encontraríamos entonces en esta suma antologada de sus ficciones y reflexiones?

Su obra entera aparenta ser una larga conversación esmeradamente depurada de las asperezas de lo escrito. A Bianco le interesa sobre todo conquistar la amistad de sus lectores, persuadirlos sin que se den cuenta y, para lograrlo, despierta su confianza y supone de antemano que existe con ellos una relación de complicidad, fundada en una discreta red de sobrentendidos y de afinidades. Bianco escribe, a la manera de Stendhal, para unos *happy few*, sus amigos anónimos. Porque Bianco considera a esos *happy few* con una inteligencia equiparable a la suya, sus lectores se vuelven inteligentes por arte de magia o por contagio, o bien, se me ocurre, porque el trato amistoso es una forma de ennoblecer a sus prójimos. Este tono o este trato pasa mucho por el estilo espléndido y terso de Bianco. "Nadie ignora que..." o alguna fórmula equivalente es una muleta frecuente en los textos de Bianco, que revela más que nada la opinión que tiene de su posible interlocutor. Bianco escribe "a libro cerrado", es decir, que pocas veces cita a los autores que comenta con dobles puntos y comillas. Prefiere recordar, recoger las ideas en vez de las palabras textuales, arriesgando así la posibilidad de un error (cosa que no ocurre porque conoce demasiado bien a sus autores), sacrificando la exactitud de los maestros para hacer prevalecer la cordialidad de los pensadores genuinos. "No tengo el libro de Orwell a mano, pero entiendo que dice..." es, por ejemplo, su manera de introducir a un autor en su reflexión sin perder el hilo de su propia voz.

La discreción es otra sombra tutelar de la obra de Bianco. Si busca convencer, lo hace sugiriendo, porque para él los buenos escritores son los que saben medir sus virtudes y alternar sus recursos, los que han aprendido a no insistir, a detenerse en el momento oportuno. La discreción también se refiere a su persona y a su vida privada, que se insinúan en sus textos como un enigma y una cifra. Si Portofino Mare representa, tanto en su novela *La pér-*

dida del reino como en el ensayo que lleva su nombre, un lugar privilegiado, una especie de paraíso transitorio, sólo nos revela la experiencia personal que da origen al motivo literario a través de un repentino "nosotros" que introduce en la narración, sin precisarlos pero dándonos a entender que encierra un intenso recuerdo de felicidad. Recordando a su amiga española Mika, dice de ella que su discreción era contagiosa y que los llevaba a todos los que la conocían a ser discretos también. A esta misma actitud induce siempre Bianco con respecto a su propia persona. Como en el cuento del huevo y de la gallina, no se sabe bien si la discreción de Bianco es la que suscita en él una excesiva modestia o si, al contrario, su legendaria modestia lo lleva a opacar u oscurecer con empecinamiento el brillo de sus escritos y de su persona. Hablar de sí es una cosa que le repugna a Bianco; pretende ser como la mujer de Gide, a quien el escritor francés nunca le escuchó decir "yo" en toda su vida. La opinión que tiene Bianco de sí mismo cabría más o menos en una frase así: "Yo era entonces lo que en cierta forma continúo siendo ahora: un escritor sudamericano que algunas personas conocen en su propio país." Esto es, tal vez, desgraciada e inmerecidamente cierto. Pero, por otro lado, Bianco dejaría de ser Bianco si no fuera el escritor de unos *happy few*. La discreción, según él, atrae premios y recompensas: la amistad y la confianza de otros escritores; por ejemplo, la de Gide, que le presta por unos días su diario inédito para que lo lea, o la de A. Camus, que lo llama por teléfono y busca su compañía, a pesar de las múltiples ocupaciones que ocasionan *Combat* y la celebridad mundial.

Otra idea central en la obra de Bianco, y esencial para entender su posición en la literatura y frente a ella, está contenida en una palabra que usa con frecuencia y predilección: "vicaria". El deseo, dice Bianco, es una suerte de fascinación vicaria. Sus personajes, continúa explicando, se ponen en contacto con el ser que más les importa a través de lo que los ingleses llaman a *go-between*, un intermediario, y el deseo se manifiesta siempre de una manera oblicua. A nada llega Bianco directamente. En sus ficciones, a través de anécdotas y continuas digresiones, está hablando siempre de su amor por la literatura. Sus personajes se

enamoran de terceros compartidos con el verdadero ser amado, o se enamoran de máscaras que son la identidad vicaria —o fantástica, da lo mismo— por la que se sienten atraídos. Comentar a sus autores preferidos es, entonces, una forma de hablar de sí, de reafirmar sus propias convicciones a través de las de los demás. Como Bianco es incapaz de sostener soliloquios por su agudo sentido de la modestia y de la discreción, sólo se permite hablar de sus ideas, o, mejor dicho, de sus "verdades sensibles al corazón", descifrando con excepcional talento las que comparte con otros autores. Más que ningún otro, Bianco es un crítico por igual y constantemente

te ausente y presente en sus textos. Muy escasas veces comenta a autores que no le interesan o que lo indignan, y muy pocas veces la crítica deja de ser en él una complicidad apasionada y secreta.

Si en efecto está hablando vicariamente de sí en todos sus textos, no es extraño que exista tan poca *parafernalia* alrededor de su obra. Esta *parafernalia*, constituida por los diarios, memorias, correspondencia, es sin embargo uno de sus géneros favoritos. En varias ocasiones se lamenta de la escasez de tales documentos en Hispanoamérica y dedica varios ensayos al comentario de algunos. Esta suma de

escritos que le son tan gratos son, en su concepción, un camino para alcanzar *vicariamente* la amistad del escritor. Las entrevistas que cierran el volumen de *Ficción y reflexión* a modo de *parafernalia*, muestran que José Bianco es un hombre de pocos temas y de pocas palabras públicas. Sus respuestas se repiten casi textualmente de una entrevista a otra y es persistente su renuencia a hablar de sí sin tomar el camino vicario de la crítica o de la creación. Hasta el punto en que es capaz de contestarle a un periodista que le pregunta de qué le gustaría hablar: "De nada." Y qué importa, si tenemos toda su obra para escucharlo y conocerlo.

CRÓNICA DE POESÍA

LA PRECISIÓN, EL DESENCANTO

POR EDUARDO MILÁN

- Miguel Ángel Zapata: *Imágenes los juegos*; Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1987.
- Javier Barreiro Cavestany: *Técnicas de sobrevivencia*; Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1987.

LA PRECISIÓN DEL CORTE

CUANDO SE HABLA de poesía peruana es imposible no detenerse en un nombre: César Vallejo. Y ello no porque Vallejo sea la poesía peruana. La poesía de Perú cuenta con nombres de real importancia en lo que va del siglo: Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen, o poetas más jóvenes como Rodolfo Hinojosa o Antonio Cisneros, y también Mirko Lauer, Enrique Verástegui y Mario Montalbeti, son algunos poetas claves. Pero a Vallejo le tocó la instancia de ser uno de los representantes más radicales de la poesía de ese país. Y eso no es poca cosa, sobre todo para los poetas que deben, noción de patria mediante, insertarse en una tradición que puede representar el don de borrar del mapa literario cualquier titubeo. Frente a poetas que son faros que son monstruos sólo queda el gesto, casi un oxímoron, de reverenciar y matar. El parricidio, nadie lo duda, es un gesto de reverencia. Y en esa reverencia hay un *rever*, un ver de nuevo, una obligación de

revisar. También existe la posibilidad, siempre al alcance de la mano, de huir de la figura paterna y casi sacra, en dirección, claro está, de otras figuras paternas y sacras, porque todo poeta viene de otro poeta o tal vez de una amalgama de poetas. El origen existe, aunque parezca borrado. Ejemplo claro del deseo de borrar el origen es la poesía nicaragüense de este siglo que, por huir de Darío, salvo algunas excepciones que la sitúan dentro de la excepcionalidad latinoamericana (Carlos Martínez Rivas, Pablo Antonio Cuadra), entregó el oro, el moro y el decoro a la influencia lírica norteamericana. Es decir: todo fundador tiene sus bemoles, sus males y sus mieles. Y no necesariamente tiene que estar al principio de una tradición, caso Darío. También puede estar casi en el medio, como Vallejo. Y supongo que esta última posición debe ser la más difícil de manejar.

Después de una experiencia como la de Vallejo la poesía peruana no podía jugar a la inocencia. La ruptura vallejana, sobre todo referida a su gran libro, *Trilce* (1922), es, fundamental-

mente, un acto crítico, un acto de revisión y cuestionamiento, entre otras cosas, de la poesía misma. Y en todo acto crítico lo que está en juego es la *posibilidad de decir*. El acto crítico en poesía es lo exactamente contrario a la aceptación de la poesía, desde el punto de vista del yo, como un dato de hecho. *Trilce* es ya un modelo, un paradigma de esa zona de aflicción de la poesía latinoamericana. Es un decir a pesar de que a veces es un no decir y otras veces un decir sobresaturado de evidencia. Un levantamiento de los límites de las distintas posibilidades de articulación de la palabra poética en el libro de Vallejo demarcará los márgenes e indicará, a la vez, dónde y cuándo la poesía permanece y dónde y cuándo la poesía está ausente. Este es uno de los riesgos del acto crítico poético: mucha poesía muere. Pero esto parece siempre preferible al derramamiento de un lirismo de traspase que, por querer abarcarlo todo, ya no dice absolutamente nada. Lección de Vallejo pero también lección de la vanguardia latinoamericana: en tierra joven (y todo

poema lo es) matar es necesario. Esa es una lección que los nuevos poetas peruanos se aprendieron de memoria. Sobre todo los más significativos: Hinostrero, Cisneros, Lauer.

Miguel Ángel Zapata (Piura, 1956) recoge la problemática anterior, recoge el asombro frente al misterio material de la poesía y también la responsabilidad frente a la tradición poética peruana. Trabaja en una zona que no presenta evidencias dentro del espectro formal, pero tampoco concede al sentido propiedades que son propias de la forma. *Imágenes los juegos* es, antes que nada, una labor poética dentro del equilibrio difícil de dar cuenta de la experiencia vital de un hablante poético que de antemano se acepta como tal. La experiencia individual (un regreso cada vez más marcado dentro de la nueva poesía latinoamericana) es una sobrecarga que sólo encuentra alivio en la búsqueda de la transparencia del decir. En este sentido su modelo es, quizás, Javier Sologuren. Sólo que, para Sologuren, el juego verbal es casi una condición de sobrevivencia de la poesía. Zapata se aleja de esa actitud crítica en la medida en que, para dar cuenta de su contingencia vital, recurre a la narración. Los poemas aparecen como poemas por una eficacia política de corte de los períodos de la frase, no porque den cuenta de "instantes poéticos". Esto último lo salva del "sobrentendido lírico", cosa fatal para un practicante poético. Conozco únicamente dos maneras de dar cuenta de la cotidianidad: la fragmentación del lenguaje, para fijar un *aquí ocurre el hecho poético*, o bien la narración de una instancia cortada o recortada en los períodos fónicos que más acerquen la operación al habla cotidiana, lo que no significa necesariamente un recurso a lo conversacional o a lo confesional. La primera táctica mantiene siempre un deseo de hacer trascender el acto, porque la fragmentación del lenguaje —casi una extrapolación de la cadena sintáctica— supone una abstracción. El segundo gesto mantiene las cosas dentro de un orden temporal más presente, sin proyección al futuro. La primera posibilidad da cuenta de una aparición y su terreno es sagrado. La segunda testimonia la existencia de una manzana. Zapata se juega por la segunda. El hablante ama, pasea por la ciudad, escribe a sus amigos, se deslumbra frente a su hija con la misma natura-

lidad con que escribe el poema. Sólo que debajo de esa aparente sencillez hay una lúcida asunción del problema formal como condición de la eficacia o del efecto lírico. En la poesía de Zapata la trascendencia no está dada por la acción de una sobrenaturalidad sobre la cotidianidad. Todo puede ser trascendente. Sólo se trata de cortar —el verso, el tiempo— en el instante preciso en que la vida, tanto la teatral como la novelesca, está a punto de dejar de ser poema. Se trata, es obvio, de la precisión.

EL DESENCANTO SALUDABLE

Una poética del desencanto no debería dar cuenta únicamente de la pérdida de fe, por más que esta pérdida se abra en vertientes tan disímiles como la Política, el Poder, la Historia, la Utopía y otras mayúsculas. Debe dar cuenta, sobre todo, de un desencanto de la poesía misma, de un desencanto del canto. El canto estallaría en mil fragmentos que alterarían, de una vez por todas, la conciencia del lector: un canto de astillas favorables. De lo contrario, la poesía seguiría siendo el *rincón íntimo*, el lugar de la huida, precisamente el *canto* donde el poeta se recluye para escapar de un tiempo o de una sociedad que lo abruma. El poeta quedaría relegado al rincón que él mismo se buscó. ¿Cuál debe ser la estrategia del poeta actual, cuál la tarea que le concierne en la sociedad de masas, que se transforma cada vez con mayor insistencia en el pulpo multidimensional que manejan los medios de comunicación? Parece quedar claro que todo intento de inocencia, todo matiz de ingenuidad quedan descartados. El poeta —el artista— es un testigo de su tiempo. Además del abecé que significa ser contemporáneo de sí mismo, debe ser contemporáneo de su momento. La conciencia del poeta deberá verse afectada por la contradicción que significa el producir un lenguaje minado o el producir un lenguaje dominado por el estilo de una civilización. Occidente se empeña en enseñar una imagen cuyo equilibrio radica en un orden carente de centro. La apariencia es el *todo vale*, es el *cualquier tiempo*, es el *todas las historias*. Vivimos, la apariencia lo demuestra, el tiempo del arte, un tiempo cuya capacidad de sincronía con otros tiempos nunca había logrado mayor abertura. Esto supone la vida en un tiempo his-

tórico de linealidad minada. Pero, claro, siempre desde el punto de vista de la apariencia de la imagen. Marcel Duchamp, una de las inteligencias estéticas más altas de este siglo, supo verlo claro. Y después de señalar la profunda inversión existente entre arte y realidad, un juego de espejos que no deja todavía de reflejar su crisis, enmudeció. Nunca como ahora —quizás con la excepción del Siglo de Oro— el arte y la poesía habían tenido la posibilidad de una suerte de mimesis tan alta: la producción de un lenguaje minado que diera cuenta de una similar linealidad histórica. Esto significa una poesía de abertura total, radical, todo lo contrario de una poesía que reproduzca un orden —a excepción de un *orden* propiamente poético—inexistente. Por eso cualquier tipo de ordenamiento más allá del arte mismo resulta, en la práctica artística, una forma barata de chantaje. Chantaje histórico, chantaje emocional: chantaje estético.

La nueva poesía uruguaya se empeña en ocupar ese lugar: el lugar de la verdad. Después de un largo colapso de compromiso social, reflejo de una devastadora dictadura militar, los verdaderos poetas recuperan una práctica de desencanto *saludable*. Algunos nombres: Roberto Echavarrén, Cristina Carneiro, Enrique Fierro, Eduardo Espina, Roberto Apratto, Javier Barreiro. Quizás este último, nacido en 1959, sea el más representativo de una poética sin excusas, de una puesta en práctica de un ejercicio lírico que no concede ni a la coyuntura histórica ni a una "sagrada intimidad" producto de la intimidación del tiempo que le tocó vivir. Poesía urbana, poesía de un nómada en la sociedad de consumo: una poesía de neo-neón.

Técnicas de sobrevivencia es la asunción de la poesía por una conciencia en quiebra, por una mente prismática que refleja, en haces que se apoyan o bien se contradicen, el mundo que la rodea. Los poemas de Barreiro deben mucho al rock. Pero no sólo a la música de rock: deben mucho a la *actitud rock*, ese estar ahí con un alto grado de fragmentariedad histórica, de fragmentariedad temporal y emotiva. Sus poemas figuran extrapolaciones temporales, como hoyos que quedan señalando el vacío de ladrillos en una fachada perfecta. Esa fachada es la poesía. Pero esa fachada es, sobre todo, la vida. Barreiro descubrió que ser contemporáneo del

instante no significa ni construirlo ni fijarlo: significa indicar el vacío que produce el instante como figura de extrapolación de la cadena temporal. En términos técnicos, su estrategia parece ser un collage al revés, un collage por ausencia. De ahí el acoplamiento que resultan sus versos, captaciones de la cotidianidad sin más nexo que la referencia a un centro ausente. Apoyado

en la parodia del habla cotidiana pero también en la parodia del habla "poética", su recurso al humor desacraliza las situaciones más terribles. En esto reside la radicalidad de Barreiro: su poesía descrea de todo. El amor, la pertinencia de la vida por el hecho de haber nacido, el sexo, la Historia, la poesía misma, el poeta como titular de un mensaje sacralizado, todo entra en

corrupción en un baile de máscaras sin rostro. La poesía se vuelve imagen en un sentido verdadero: no imagen icónica (simulacro verbal de un objeto concreto), se vuelve representación de la apariencia. Exposición y coctel del mundo en que realmente vivimos, más allá de cualquier forma de chantaje.

EL PABELLÓN DE LA LÍMPIDA SOLEDAD

DE ADOLFO CASTAÑÓN

POR ALFONSO D'AQUINO

• Ediciones del equilibrista, México, 1988; 89 pp.

—DESDE NIÑOS aprendimos a desgajar las palabras de las cosas y muy pronto nos quedamos sólo con las palabras —por todos lados niños con su palabra y un palito...—, de modo que empezamos a olvidarnos de las cosas. Así llegamos a la fórmula: "El ratón (*mus*) es una sílaba. Pero el ratón roe el queso; luego la sílaba roe el queso." Las palabras fueron robusteciéndose, poco a poco agrandándose, y no es extraño que yendo por la calle el distraído transeúnte se encuentre de pronto derribado por cualquiera de ellas.

—Pronto nosotros mismo fuimos cada cual tan sólo un nombre, o un apodo, o un diminutivo. ¿Quién en tal circunstancia se fiaría más de "la naturaleza" o de "la verdad" que de sus propias opiniones? De allí provienen las complicaciones y las argucias: no es que no digamos las cosas por su nombre, es que sólo decimos el nombre. Y es la manera de decir, también. O de oír. A mí, por ejemplo, las palabras "límpido", "límpida" me hacen pensar en algo relamido, brillante: límpidos son los espejos y los gatos. Pero lo límpido no es precisamente límpido, porque peca de limpieza. —En su superficie no se posaría ni una nube, por ello da la impresión de carecer de densidad...— La límpidez es un afán; el espejo, si refleja el flujo impuro del mundo, ¿no por ello mismo acaba obsesionado por su ilusoria límpidez?

—En el supuesto erróneo de que exista un espejo, de que no sea sino una palabra más. Porque de lo contrario, un libro como *El pabellón de la límpida soledad* carecería también de verdadera profundidad al encontrarse siempre en el límite de su pulida superficie. Claro, su profundidad es su lejanía hacia atrás: el conglomerado de palabras que se refleja como un bloque en el espejo de la página. Pero se trata de un título engañoso tras el que uno espera encontrar si no la transparencia al menos cierta claridad, cierta impresión de irrealidad propia o sugerente de la despersonificación insoslayable que esas palabras presuponen; con sonoridad, claro, y límpidez de lenguaje; pero transparencias, no reflejos ni prejuicios...

—O visiones; porque no negarás que se trata de un libro interiormente visual que en sus mejores momentos, distraído del tráfago, cristaliza en paisajes de íntima resonancia, paisajes afectivos bellamente descritos con morosa precisión y cierta calidez que los torna habitables, a la manera de un breve y ágil Azorín, al que de pronto parece aproximarse...

—Pero un poco inflados ¿no?, aunque siempre correctos; sin duda alguna es un libro que pasaría al aire.

—¿Qué tan límpida es una soledad que no puede prescindir del lenguaje para ser? ¿Cómo comunicar mi soledad

en su pureza si por el hecho de decir la comparto, tornándola no sólo impura sino falsa? O dicho de otra forma: si el libro mismo es el pabellón de la límpida soledad, ¿podría el lector encontrarse allí desnudo, límpido, exento de apariencias? ¿Lo está el autor? Pues bien, contra los que crean que en estos textos de Castañón no hay verdadero juego narrativo, considérese lo siguiente: si por la palabra inserto mi soledad en la conciencia común, privándola por tanto de su originalidad límpidez, será también por la palabra reintegrada en su pureza perdida.

—De lo que se desprende que el silencio puede ser tan sólo otra palabra. ¿Es entonces por eso que se pretende tan literario, si bien la retórica que ostenta un título no garantiza nunca el contenido del libro? Mira, con lo que acabas de decir me haces pensar en el baño, sí, el baño —y esto me recuerda algo que dice Tanizaki acerca de los retretes japoneses tradicionales, que gracias a la armoniosa compensación de su diseño y sus elementos con la naturaleza que los rodea, fueron sin duda el sitio de inspiración de una gran cantidad de clásicos haikus—, un lugar tan "ambiguo" como los términos que usamos para referirnos a él; tan ambiguo, por otra parte, como la prosa de estos cuentos y apólogos, con su afán de límpidez que es en realidad una pura pretensión de ubicarse en un solo sector,

el del aseó —la ambientación es interior...—, y su tibieza más que calidez... Pero no es un libro limpio porque no surge de una mirada clara, hay un temor atrás que no podría dejar de enturbiar y de modificar sus páginas: si en sus últimos extremos la literatura se torna en espejismo, Adolfo Castañón parece preferir que su obra antes de perderse y perderlo en la pura ilusión se mantenga a flote, sujeta de conceptos ilusorios (de otro signo), fingiendo sugerir, pero en verdad encubriendo alguna "fragmentación analítica", una crítica oblicua, o un curioso reflejo. Algo semejante a los muñecos "escondidos" en las gelatinas. *Mentira*, pues, pero no la del arte. Lo que no impide, sin embargo, aprovechar la "oportunidad espiritual" que significa editar y reeditar.

—Pero es un libro bien hecho, exactamente construido — a medida de sus propios términos—, escrito con perspicacia y concentración. Y cuando el motivo interno de los textos es la visión, gracias a esas imágenes abstraídas del mundo, logra Castañón sus mejores páginas. Que es ambiguamente paradójico, de acuerdo, pero ¿no es precisamente eso lo que en otros autores celebramos como "visión penetrante", como agudeza? En cuanto a las palabras como *pathos* del libro, ¿qué inconveniente hay en considerarlas como cosas? ¿Se trata o no de un juego literario? Es un libro en el que todo se busca, se ilumina, quiere decirse...

—Y por tanto, sin extrañeza ni misterio; un libro ahito de palabras, no obstante su brevedad y su carácter único; y con más de alguna sorpresa lamentable en sus soluciones narrativas (cf., o mejor no, "Lector leído" o "Cada quien se llama como se llama"). No cabe duda que la dolorosa astucia del ratón que juega con su propia trampa es entretenida, pero a la larga resulta patética. Deja que el título del libro esté mal elegido, acaso se deba simplemente a una mala costumbre laboral; deja que la predestinación de los nombres engendre textos tan horribles como *Fuera del aire*; deja que sean las estrellas las que determinan el estilo, aunque no influyan para nada en el cuajado de los textos; pero ¿crees que realmente hay alguna "verdad" detrás de todas sus palabras? ¿Sí hay algún pez en la pecera? ¿O la única verdad es la de no haber ninguna? O en el caso contrario, al desgajar las opiniones de las



Máscara

verdades, ¿subsiste algo de éstas en aquéllas? Porque si no, esa escritura no pasaría de ser algo así como el registro oecilográfico de una inconstancia, espejo de una ambigüedad que oculta sólo un vacío saturado de palabras (lo que puede verse perfectamente ejemplificado en la *Fábula del gato en el ratón*). Es el desierto de la sed de hablar.

—Querido maestro, ten a bien referirme nuevamente la parábola del monólogo inútil, el clamor en el desierto que crece...

—Habla bien, hijo mío, no hagas como aquel que queriendo decir y teniendo las palabras para hacerlo, se lo impide, sin embargo, por ellas mismas, de modo que su deseo se resuelve en una breve imagen a un mismo tiempo inconsistente y precisa. Es el peligro de las parábolas: sin casi decir nada querer decirlo todo. Es el caso de aquel que en el desierto no tuvo espejismos pero encontró un paseo.

—Así lo entiendo también yo, oh padre, una superficie brillante no produce reflejos profundos.

—Yo que paso los días con la vista clavada en el papel en blanco, con el eterno dulcecito debajo de mi lengua, he visto pasar frente a mí, cual si de un febril tren se tratara, "en esta ciudad famosa por sus trenes", el carrusel

eterno de las calles, las hileras de casas desplazándose, los parques que corren tras las casas; y he aquí que he visto a los hombres y las mujeres correr en desorden y gritar atropelladamente señalando en todas direcciones: "¡Ya viene! ¡Allá viene el repartidor de estrellas! ¡Allá!" Un enjambre de moscas de colores. Yo, con la vista perdida en el vacío y el rostro reflejando el devenir, ¿no he de saltar también al varriopinto estribo?

—Ya hemos visto a la sombra de algunas líneas de Klossowski lo que pasa con la "soledad" referida en el título del libro —nuevamente uno que diciendo cosas pretendidamente puras quiere encontrar en sí un silencio puro sin granjearse—, ahora quiero decir de manera más simple que si la soledad es en este caso imposible es tan sólo porque en el libro *hay muchos* —no habiendo ninguno—: innumerables seres que no son sino "personajes", caras, contingencias (o contingentes) o larvas —lo que se puede ver en un reflejo. Pero no siendo reales ni la cosa ni su nombre, y si tras el espejo no hay tampoco nada, ¿qué sucede con esas palabras que no quieren dejar de verse en la página? Ilusionismo puro * Malabaris-mos retóricos * Globos *

—Please, cut the crap!