

LOS

LIBROS

GENERACIONES Y SEMBLANZAS

De OCTAVIO PAZ

Por JASON WILSON

• Edición de Octavio Paz y Luis Mario Schneider, *México en la obra de Octavio Paz*, tomo II, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, 693 pp.

S ABEMOS QUE OCTAVIO Paz ha sostenido una lucha contra el espíritu nacionalista desde que creció como joven poeta bajo el lema cosmopolita de los poetas de la revista *Contemporáneos*, y que absorbió lo mejor de la poesía mundial del siglo veinte, sobre todo el surrealismo del Breton de la posguerra. Ahora, con la ayuda de Luis Mario Schneider, ha coleccionado casi toda su crítica sobre literatura mexicana. Pero no hay más que una contradicción aparente entre sus continuos ataques contra la mentalidad nacionalista y este tomo que recoge su crítica nacional. Lo que cuenta en este segundo tomo de su obra mexicana es que Paz ha escrito —sigue escribiendo— una larga, ininterrumpida defensa de la poesía.

Dentro del contexto nacional literario Paz ha rescatado una vital y estimulante tradición poética que empieza con Sor Juana y llega a Eduardo Lizalde; el libro incluye desde ensayos escritos en 1941 hasta unas notas de 1987. Es una tradición que no imita ni respeta los conformismos de las ideologías nacionalistas; es una tradición que se mide con los grandes poetas disidentes del siglo veinte. Contra las versiones de una poesía mexicana crepuscular, tímida, decorosa, de buen gusto, Paz descubrió otra tradición radical y moderna —pero tan mexicana como la oficial—, bien expuesta en la antología colectiva *Poesía en movimiento* —cuyo prólogo está incluido en este tomo. Gracias a la lectura crítica de Paz, Ramón López Velarde es más novedoso y más fresco que el

autor de *La suave patria*; gracias a esta lectura crítica Tablada es más que un aficionado, y su obra por lo menos es accesible y no ignorada. Este rescate de una tradición valiosa ha sido el fruto de un esfuerzo solitario. Aparte de la crítica de Xavier Villaurrutia y quizá de Jorge Cuesta ¿qué otros poetas mexicanos han ayudado a Paz a resaltar lo que cuenta dentro de la tradición nacional? Quizá el mejor ejemplo venga de André Breton, poeta de perfecto gusto poético, como afirmó Paz en la BBC de Londres hace poco.

La energía moral de Breton, su obstinado discriminar entre lo malo y lo bueno en poesía en términos de una tradición surrealista fue mejor ejemplo para Paz que el de cualquier crítico mexicano. No es coincidencia que Paz abra este tomo con un ensayo fechado en 1950, en París. Desde afuera y desde unos valores que ponían a la poesía en el centro de la vida, Paz supo cómo luchar contra el retrógrado nacionalismo de su país y el desdén en que mantenía a la poesía. Primero, entonces, celebremos al crítico Octavio Paz como a un lector agudo que no dio la espalda a su propia tradición, como un T.S. Eliot.

En un aviso al lector al principio de este tomo, Paz se distancia de la crítica formalista o académica. Sus ensayos son lecturas apasionadas, entusiastas; se nota su simpatía contagiosa hasta en la sintaxis. Humildemente califica su crítica como "rápidos apuntes al margen de la actualidad". Y es cierto en el sentido de que muchos de sus ensayos dependen

de provocaciones específicas. Paz respondió polémicamente a calumnias y estímulos como, por ejemplo, unas referencias personales en la antología de Antonio Castro Leal, quien lo acusó de haber renunciado a la redención del hombre. En el suplemento *México en la cultura* de mayo de 1954 Paz se defiende y llama a esta crítica "pérfida", al autor "grotesco", de una "increíble ignorancia" y de una "lamentable frivolidad intelectual y moral". Cuando recopiló este ensayo en *Las peras del olmo* (1957) agregó una nota donde confiesa haber eliminado frases "demasiado ásperas". Al llegar a *Generaciones y semblanzas* desaparece hasta la nota. Es decir, desapareció toda noción de una actualidad en la que Paz se había metido. Lo que leemos hoy ya no depende de su estímulo original, de su "historia". Nos interesan ahora las opiniones del poeta Octavio Paz. Su crítica se ha vuelto una especie de autobiografía intelectual. Paz ha creado su propia actualidad: todo lo autobiográfico que surge de sus ensayos nos fascina. Medimos la literatura mexicana a través de su obra y de sus juicios. Paz nos brinda una lectura de sí mismo. En un post-scriptum dice sentir rubor y mareo a veces al confrontarse con sus juicios de antes, pero apenas ha limpiado sus errores. En un ensayo desaparecen los ejemplos de Torres Bodet, de Juan Larrea, de Prados y de Altalaguirre; hay algunas notas, una que otra frase borrada, pero Paz no se censura porque la historia le ha dado la razón. Los ensayos más emocionantes

son sus testimonios sobre *Taller*, sobre la antología *Laurel*, sobre Cuesta, sobre Villaurrutia. Ahora compartimos la inteligencia creativa de un poeta — crítico que parece no diferenciar entre crítica y poesía, porque al final de este tomo incluye poemas como tributo a sus amistades y lecturas.

Con el tiempo Paz ha desarrollado una poética del siglo veinte. Su formulación reduccionista afirmaría, más o menos, lo siguiente: en este siglo atroz, de cambios y de inseguridades, la historia ha vaciado de su trascendencia toda acción y pensamiento. Le toca al poeta revitalizar los valores ignorados por el poder: la imaginación, el erotismo, el juego, la crítica... El poeta vive en la historia actual y sobrevive porque ve toda historia como un poder invasor que impersonalmente elimina al arte, al éxtasis. Pero Paz no defiende el individualismo romántico, sino un estado de fraternidad anónima donde poetas y lectores se encuentran y, como amantes clandestinos, pierden sus egos en el acto de amar. En la búsqueda verbal de este estado de tregua momentánea es notable cómo Paz va desde experiencias específicas hasta afirmaciones más universales. He visto una versión de "Ustica" (de *Salamandra*) donde se citan nombres después eliminados. Hay reticencia en la poesía de Paz acerca de las particularidades de su propia vida, reticencia que él atribuye al mexicano en *El laberinto de la soledad* (obviamente una autobiografía velada). Este movimiento de lo particular hacia lo universal se repite en su prosa. En parte se debe a un afán de

trascender la historia mexicana; en parte es un intento deliberado, tanto en su poesía como en su prosa, de superar los contextos específicos y la vida privada del individuo para llegar a un espacio donde cualquiera pueda leerse a sí mismo; y en parte cumple la responsabilidad casi cívica y moral de incluir a sus lectores en sus preocupaciones. Para este lector anglosajón este fondo moral es la causa de que su prosa a veces pague de universalizaciones y generalizaciones; pero es el precio que hay que pagar, porque lo moral trasciende lo arbitrario y particular de la historia.

Otro aspecto polémico de la crítica de Paz tiene que ver con una función de la crítica que hemos olvidado. ¿Quién no ha asistido a mesas redondas sobre el estado actual de la poesía? Todos nos quejamos de que nadie más lea poesía, ni aun los poetas. Paz ha luchado contra la trivialización de la poesía; la intensidad moral de su crítica nace de sus ganas de asegurar que la poesía cuenta; su manera de hacer eso es "comunicar sus entusiasmos". Los ensayos sobre Pellicer, sobre Gorostiza, sobre Sor Juana quieren persuadir al lector anestesiado de que leer importa. Paz no esgrime teorías, ni explicaciones; no hay olor a aula —no es la suya una crítica que nos abruma con citas y notas— sino la certeza de que leer a tal poeta nos puede enriquecer. La crítica de Paz nos permite entrar en la fraternidad de la poesía. Osip Mandelstam vio en el tono de Darwin el de un "gentleman". El de Paz es el de un poeta que nos contagia sus entusiasmos: al leer su crítica nos sentimos un

poco más poetas; por fin hay un poeta sin miedo al ridículo, sin defensas cultas e irónicas y que no excluye.

Este tomo es más que un monumento a Paz; es un antídoto contra toda academia, contra toda dependencia teórica. Paz no propone una versión definitiva de la poesía mexicana; se abre a la polémica. Pero como no hubo quien le ayudara en su tarea de releer la tradición mexicana, tampoco veo quién pueda ser lo bastante atrevido para desmontar esta nueva historia de la poesía mexicana. La victoria de Paz consiste en asegurar que la verdadera poesía —y crítica— siempre es clandestina, ajena al poder —que incluye el dominio de las universidades— porque exige un esfuerzo creativo y moral.

No cabe duda de que ésta es la crítica de un poeta —hay toda una tradición de poetas— críticos que abarca a T.S. Eliot, Luis Cernuda, Xavier Villaurrutia y André Breton— donde la conciencia de una práctica y la realización de una función —ser poeta en el siglo XX— nos enseña más que secretos sobre el oficio —cómo escribir un poema—, porque la posición de Paz es "moralista". Como poeta, Paz se siente en libertad de incursionar en otros campos. Ser poeta mexicano le da cierta ventaja: surge de una comunidad que respeta al "poeta" o al "artista" como gurú o vocero (aunque no lea su poesía), y le impone más responsabilidades públicas y cívicas. En Paz la poesía sobrepasa el puro hedonismo para intentar regenerar un diálogo con el mundo, pero desde sus raíces idiosincrásicamente mexicanas.

LOS PRIVILEGIOS DE LA VISTA

De OCTAVIO PAZ

Por JOSÉ MARÍA ESPINASA

• México en la obra de Octavio Paz, tomo III, Fondo de Cultura Económica, México, 1987

A PESAR DE que hay muchas evidencias del lugar preponderante que ocupa en la obra de Octavio Paz la crítica de artes plásticas, no se tiene una vi-

sión clara de ese lugar. Se diría que lo cubre una bruma historicista que impide apreciar las calidades del paisaje. Al no tener claro el funcionamiento den-

tro del "contexto" de la obra, tampoco se tiene claro qué significa cada ensayo por separado ni cómo crea nuevos sentidos en el conjunto del arte mexicano.

El ensayo en Paz, y en especial el de artes plásticas, es ante todo una *disposición del pensamiento*, disposición que nos sorprende y desconcierta, que escapa al afán reduccionista de las definiciones y a la camisa de fuerza de los métodos, y permanece ante todo como actitud vital de la escritura misma. Los apuntes siguientes parten de la función magnética de una palabra que en su "comentario" pluraliza la experiencia del mirar.

Novalis señaló que "toda luz es acción". Octavio Paz tal vez habría agregado que se trata de una acción contemplativa, virtuosismo de la acción a la vez que grado sumo de la contemplación. Sin pedir auxilio a la mística el hombre moderno acepta esta paradoja fascinante con cierta incomodidad: por un lado no hay pintura sin acción (entendiendo esto de la manera más pueril, la pincelada en tanto ejercicio de la mano) pero por otro apunta hacia un horizonte puramente contemplativo. Quiere instaurar un sentido de pureza desde y para lo contemplativo. El *action painting* fue una respuesta un tanto ingenua al abismo ontológico al que nos abre esta paradoja.

El verdadero arquetipo de ese abismo, el que lo nombra (mejor dicho, el que lo pinta) es Marcel Duchamp. Por eso no es raro que uno de los libros capitales de un autor que nombra las cosas esté dedicado a Duchamp. Entre el nombre y la visión (la aparición) hay un mundo (el que habitamos). El poeta, incluso cuando habla de pintura, es un iconoclasta. Erige el signo ante la imagen. Pero es en el poeta donde los hermanos enemigos se reconcilian. *Marcel Duchamp o la apariencia desnuda* coincide con la publicación de los libros de Paz más radicales en su relación con la imagen y también los marcados por una voluntad de modernidad (como un triple movimiento, creación, crítica, y crítica de la crítica). En los *Topoemas*, pero sobre todo en *Blanco y El mono gramático* se nos aparece una poética que no remite necesariamente al signo (aunque lo lleve a un uso esencializado) sino a la imagen. Los conjuros mágicos hechos de signos invocan a un mundo otro a que "aparezca". Es evidente que tal aparición sólo lo es en virtud de un ocultamiento (una desaparición) a la cual da cuerpo. La imagen es para Paz la carne del poema ("El amor es una metáfo-

ra del cuerpo") y en un uso etimológico un tanto abusivo se sabe que la imagen es ante todo una función de la imaginación, aquella que establece el puente con la realidad. Todo enunciado admite ser leído en sentido contrario: la imagen es imagen de la imagen. Esta cadena no es infinita, se detiene en la obra, regresa a ella, nunca sale de ella. Es lenguaje puesto en acto, creador de sentidos desde su existencia misma como sentido, fundado (ese acto) en un ser que sólo es en tanto hacer. Es por eso que Paz señala en *Apariencia desnuda* que no hay un arte negativo absoluto, porque éste, apenas enunciada su negación, afirma ya lo otro (para usar una expresión de Paz: "la otra orilla").

Es para afirmar una(s) manera(s) de mirar para lo que Paz escribe sobre arte. El plural no es un simple añadido, porque ante todo se trata de afirmar la posibilidad de mirar, antes que tal o cual mirada. Eso es lo que se revela como más inmediato al leer *Los privilegios de la vista* (tercer tomo de *México en la obra de Octavio Paz*). Su circunscripción geográfica y temática permite cierta comodidad a la lectura. Al no ser un libro orgánico sino en un segundo nivel, permite destacar la coherencia y los distintos matices que hay en esos casi 50 años de crítica; y a la vez plantea un tiempo imaginario en el que leemos/vemos la historia de México como nación.

Paz piensa la imagen no como un lugar desde el cual ejercer una hermenéutica, sino como lugar privilegiado del sentido, acto genitor por excelencia. Es decir, no se sitúa después de la obra (en una crítica sociológica) ni antes de ella (como propuesta o documento), sino en ella, y sin por eso renunciar a los instrumentos que están a su alcance (incluidos necesariamente los de un antes y un después). Ejemplo extraordinario de esto es el ensayo "Yo, pintor, indio de este pueblo" dedicado a Hermenegildo Bustos, el gran retratista mexicano del siglo XIX. Es —creo— en el retrato donde se encuentra el secreto de la atracción que ejerce la pintura sobre la escritura. La imagen de las imágenes es nuestro rostro, porque implica un eje para lo visible. Quien mejor comprende esto es Narciso. Uno comprende a los otros a través de su rostro, se comprende a uno mismo siendo otro en el autorretrato. En otra dirección: las máscaras, que sugieren muchos rostros para un solo hom-

bre, o *mi* rostro para muchos hombres. Bustos es en este sentido una piedra de toque. Nada nos es tan ajeno, históricamente hablando, ni tan necesario vitalmente como esa manera de ver los rostros. Cuando se oye el ingenioso comentario sobre el detalle realista —"hasta las arrugas les pintó"— se da una cuenta de la pertinencia de la frase. No es cuestión de realismo, tampoco de virtud del oficio, sino de tiempo. La pintura, arte sin transcurso, es ante todo un retrato del tiempo, está hecho precisamente de arrugas, pliegues sobre la realidad. (Al hablar de Wolfgang Paalen, Paz cita el título de un cuadro: "Fuente de huesos", impresionante en su posibilidad expresiva, porque los huesos, que son una imagen del tiempo —y muy humana— no se arrugan, no se pliegan, no envejecen.)

Si un libro como *Los privilegios de la vista* resulta ejemplar se debe a que también en él pone Paz en juego el tiempo en la escritura. Por un lado la voluntad del texto responde únicamente al gusto, y no pretende una revisión exhaustiva de las artes en México. Apunta, es cierto, ideas muy fértiles en ese campo, sobre autores o periodos insuficientemente vistos. Pero esas ideas encarnan en la propuesta expresiva que llamamos texto. La verbalización de la obra como experiencia de un sujeto (inevitable y preciso como todo sujeto) es desde luego un desdoblamiento natural de aquello que es irreducible en el arte, un eco del misterio que conmueve a ese sujeto. También es verdad que en todo texto que habla del arte hay una antinaturalidad. El comentario se erige en obra con valor propio (como sucede con este libro) gracias a una esquizofrenia (que es la experiencia de todo lector). El valor de un libro como éste o como el escrito sobre Duchamp no reside en su valor comprobable; y si se pone en confrontación con la obra es precisamente para sustituir el juicio con la creación. No se trata de negar (o de huir) de la enunciación (el juicio) sino de elevarlo a un orden distinto, donde se sostenga ante todo como disponibilidad. Duchamp, tal como Paz lo formula, es el pintor de lo invisible, de esa disponibilidad pura —es decir como potencia infinita— de lo visible. La verdadera crítica pertenece al terreno de lo imaginario. Cuando se le pide que ponga los pies en la tierra (es decir en los datos)

lo que se le pide es que deje de mirar el cuadro (y mire precisamente todo lo que no es creación). El mismo Paz, por su insistencia en no descuidar ni siquiera esa tierra, da pie a ciertos equívocos, y si se insiste en el aspecto más evidentemente literario de estos ensayos es para subrayar la importancia de esas cualidades. De nada sirve, si no, señalar que el ensayo sobre Bustos o alguno de los dedicados a Rivera son un ejemplo de creación y a la vez de investigación.

Los ensayos sobre los muralistas están sin embargo mucho más fechados y dependen en mucho de una actitud, o mejor dicho de dos actitudes. La del escritor valiente, fundamental para desmitificar esa pintura y su retórica; y la del lector, a veces mucho menos matizada. Se sabe que no se puede escapar a la historia, pero no es lo mismo caer en el tiempo (véase Cioran) que arrojarlo en él. La retórica muralista no cae, se arroja. Y en Octavio Paz la historia ha sido siempre una tentación (cuyo mejor fruto es su libro sobre Sor Juana, desde el particular punto de vista de esta nota un libro fracasado, al no admitir la posibilidad —diría incluso la necesidad— de una voz no en contra sino fuera de la historia).

En ese proceso de empatía que se establece entre el poeta y pintores como Tamayo o Soriano el lector se entrega sin armas. Con los textos sobre los muralistas esta empatía funciona contra el

ensayo. Es difícil leer esos textos desde la "creencia" (y acepto que se trata de —mala— fe) en que Rivera es un mediocre pintor de alcatrazes y Siqueiros el recuerdo de una imagen en una película sobre la Guerra Civil Española. Si se piensa que es una provocación torpe se pierde de vista lo importante: la historia es tiempo y al pintar tanto Rivera como Siqueiros querían hacer historia antes que pintura. Ya no el paso del ser al hacer, sino la pérdida del ser en el devenir. Orozco, tiene razón Paz, es otra cosa. Al señalar esto, más que retomar una polémica ya muy gastada, se pretende mostrar la otra cara de la moneda, la del escritor, cuyo material de trabajo son las palabras, es decir aquello que se arroja en el tiempo, y que se encuentra en el camino con la necesidad de negar ese devenir y eso le horroriza. Cae, sabe que no debe caer, sabe que no puede dejar de caer. Frente a frente, Levi - Strauss y Duchamp, la doble cara del tiempo mirándose a los ojos.

El interés de Paz por la historia (esa complicada red de afinidades, causalidades, azar, influencia, malentendidos, etcétera) da sin embargo forma a prácticamente todos sus libros de ensayos (y no a los de poesía, cosa curiosa). La cronología organiza al mundo, pero la cronología no debe verse aquí (aunque tal vez en el fondo lo sea) como una necesidad sino como un azar. Por lo menos así piensa la obra de arte al mirar el

mundo, e incorporarse a la historia subjetivizándola. A la manera de Poe, el tiempo pasa para el cuadro, no para mí que lo miro. En *Las trampas de la fe* hay un soberbio pasaje en que Paz lee la iconografía de Sor Juana, y toma para leerla (en el sentido más literal del término) los libros que hay en el librero del fondo. Ella parece indicarle esa información con una mirada cómplice. Pero aquí ¿cuál es la diferencia entre información e inspiración? La respuesta la da el uso del lenguaje, la frase hecha *una mirada cómplice* se nos muestra como arquetipo: toda mirada (por el sólo hecho de mirar) es cómplice.

Y por ese camino un poco tortuoso volvemos al retrato, en este caso el de Sor Juana. Ya se dijo que los rostros son muchas historias, otras historias. Soriano, por ejemplo, es un gran retratista y a la vez un artista sincrónicamente conectado con la obra de Paz. Los rostros no pueden ser apócrifos, imponen lo inmediato. Otros ejemplos: el retrato de Olga Tamayo, o los infinitos autorretratos de Cuevas. Tal vez la afasia sería el reinado del signo. Y lo primero que diría es la nostalgia del rostro.

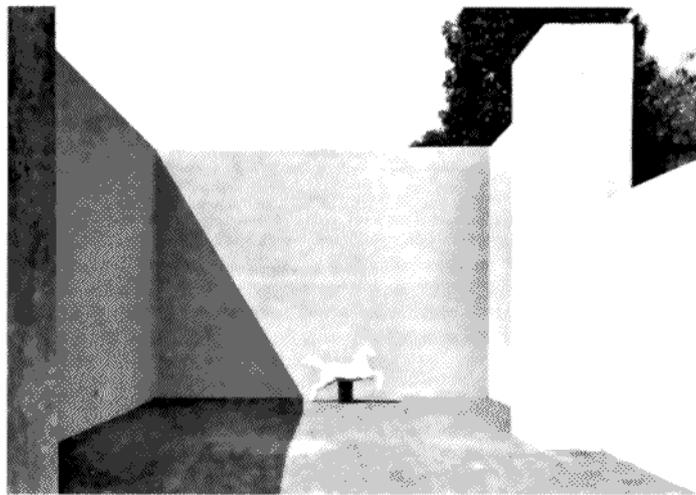
Es también por el rostro (aquí sería más propio hablar de cabeza) como Paz se acerca al arte precolombino; Paz mira la escultura olmeca o la arquitectura maya, o la orfebrería nahua, con una mirada moderna, léase no antropológica. Las cabezas olmecas o la Cuatlicue nos hacen enmudecer no tanto por venir de un tiempo anterior (serían apenas antigallas si se las compara con la escultura griega clásica o con el arte chino antiguo) sino por salirse del tiempo: ya no tienen devenir, tal vez porque no tienen autor, o su "autor" es una cultura. Hay una mirada irreductible ya en esas cabezas, en los retratos de Bustos o de Soriano:

Entre la tarde que se obstina
y la noche que se acumula
hay la mirada de una niña.

Deja el cuaderno y la escritura,
todo su ser dos ojos fijos.
En la pared la luz se anula.

¿Mira su fin o su principio?
Ella dirá que no ve nada.
Es transparente el infinito.

Nunca sabrá que lo miraba.



Armando Salas Portugal

ENSAYOS GENERALES SOBRE EL BARROCO

De SEVERO SARDUY

Por GUSTAVO GUERRERO

• Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme, Buenos Aires, 1987, 323 pp.

HAY QUE COMENZAR con una celebración. En efecto, sólo cabe aplaudir la acertada iniciativa de sacar a la luz esta recopilación de la obra crítica de Severo Sarduy. Gracias a ella, el Fondo de Cultura Económica viene a llenar un vacío manifiesto entre nosotros, pues no es un secreto que, en los últimos años, resultaba prácticamente imposible tratar de hacerse de un ejemplar de *Escrito sobre un cuerpo* (1969), *Barroco* (1974) o *La simulación* (1982). Las ediciones originales, agotadas o mal distribuidas, habían quedado en pocas manos y no circulaban ya. *Ensayos generales sobre el Barroco* vuelve a poner los tres títulos a disposición oportunamente. Además, nos depara una sorpresa: el inédito *Nueva inestabilidad* que completa el panorama de la producción de Sarduy en el género.

Como toda recopilación ulterior, el volumen invita, por esencia, a una lectura global y retrospectiva de los libros reunidos. La trayectoria del autor en el campo del ensayo, enfocada desde esta perspectiva de conjunto, aparece ahora bajo una luz muy distinta que quizá permita despejar algunos equívocos. El primero de ellos —y, sin duda, el más arraigado— es aquel que consiste en tomar a Sarduy por un crítico estructuralista. Su origen se remonta a la publicación de *Escrito sobre un cuerpo* en pleno auge de la tendencia y desde entonces no ha cesado de generalizarse a tal punto que ya constituye un auténtico lugar común en los comentarios sobre la obra del cubano. Lo cierto es que, a más de dos décadas del célebre número ocho de *Communications*, difícilmente podemos seguirle aplicando semejante etiqueta. Un deslinde se impone: es innegable que Sarduy participa de la *mouvance* del estructuralismo francés a fines de los años sesenta y que muchos de sus ensayos llevan infusa la huella de las enseñanzas de Roland

Barthes; no es menos evidente que su pensamiento comparte una serie de tópicos con las tesis de *Tel Quel* y, en líneas generales, con lo que fue el espíritu de la época —citemos, entre otros, la fascinación por la experiencia de los límites en Sade y Bataille, el interés por el psicoanálisis lacaniano y la lingüística de Saussure, y la crítica de la historia y de la noción de sujeto como últimos refugios de un humanismo trascendental. Ahora bien, en el fondo, esto no basta para calificar de "estructuralista" al cubano. Y es que, al releer hoy sus ensayos, no encontramos por ninguna parte las notas primordiales que caracterizaron a la corriente en el terreno de la exégesis artística y literaria: a saber, el imperio de los modelos lingüísticos, la construcción afanosa de sistemas interpretativos y la consecuente codificación de los datos. Tampoco hallaremos las derivaciones alternas: aquellos ejercicios solitarios del inmanentismo textual o el terrorismo metodológico de las famosas lecturas exhaustivas. ¿En qué estriba entonces el "estructuralismo" de Sarduy? Al fin y al cabo, en muy poca cosa. Digamos que un puñado de autores y temas comunes, en el empleo esporádico de un vocabulario especializado, en dos o tres esquemas simplificados y, sobre todo, en el principio de interpretar un texto por sí mismo, sin recurrir a la gimnasia grosera de la psicocrítica o al reflejo reduccionista de la sociología literaria.

A decir verdad, si hubiera que asignarle un punto de partida a la reflexión de Sarduy, no habría situarlo dentro del estructuralismo propiamente dicho. Tendríamos que buscarlo más bien en uno de sus límites: la crisis del movimiento que se origina en la crítica del concepto de signo y que desemboca en una especulación mucho más amplia sobre el estatuto de la representación. Así, la atención acordada a la metáfora, a la

plástica de objetos y al fenómeno del travestismo, que se manifiesta desde muy temprano en los ensayos de *Escrito sobre un cuerpo*, obedece justamente al impacto de la ruptura con la relación valorativa y jerárquica implícita en la idea de mimesis y en su doble lingüístico: la articulación de la pareja significante/significado. Huelga decir que los trabajos de Derrida tienen un peso decisivo en la concepción y la difusión del problema. Pero Sarduy, sin caer en la imitación servil de tantos epígonos, sabrá adaptar el pensamiento del filósofo a las obras que analiza. En su caso, Derrida hará surgir la inquietud, no el discurso; despertará la mirada, no el discursar. Ante Góngora, por ejemplo, el cubano se detiene en la composición de la metáfora y subraya cómo la poética barroca abre "(la) falla entre los dos polos del signo" (p. 273); pero, de seguida, acude a Lacan y a la lectura de *Las Meninas* para elaborar una interpretación sumamente original de las *Soledades*. Asimismo, de las figuras de Lezama Lima retiene que "el apoderamiento de la realidad, la voraz captación de la imagen opera por *duplicación*, por *espejeo*. Doble virtual que irá asediando, sitiando al original, mirándolo desde su imitación, desde su parodia, hasta suplantarlo" (p. 277). Sin embargo, la observación es tan sólo el prefaceo de un formidable homenaje al maestro, que se despliega como una fiesta de fragmentos autógenos y halógenos, y en el cual participan, entre otros, textos de Octavio Paz, Michel Butor, Mario Vargas Llosa y Cintio Vitier.

La plástica de objetos y la novelística hispanoamericana del momento dan pie a varios comentarios en los que se deja sentir también la entonación personal que adquiere un motivo de raigambre derridiana. A propósito de *Zona Sagrada* y *El lugar sin límites*, Sarduy articula su inquisición alrededor del tema del

doble y de la fantasía del travestido como emblemas del discurso literario: "El travestismo, tal y como lo practica la novela de Donoso, sería la metáfora mejor de lo que es la escritura: lo que la Manuela nos hace ver no es una mujer bajo la apariencia de la cual se escondería un hombre, una máscara cosmética que, al caer dejara al descubierto una barba, un rostro ajado y duro, sino el *bebo mismo del travestismo*" (262). Por su parte, los cubos de Larry Bell suscitaban, dentro de la misma línea de pensamiento, una breve nota que destaca el ascenso del utensilio corriente o simplemente accesorio al plano principal de la experiencia artística: "Si el arte de Larry Bell nos desorienta al principio es porque de un modo irreversible y por su propia literalidad termina con todos los prejuicios de trascendencia. En él, y a partir de un lugar privilegiado para ello, es decir, un cuerpo, la escultura, se destruye la noción de arte como una referencia a algo que no es su propio físico: es precisamente el soporte, el andamiaje, lo que constituye la obra" (p. 308).

A lo largo de *Escrito sobre un cuerpo*, el envés de esta estética sediciosa, inclinada a los juegos de la ilusión y la alteridad, está constituido por un rechazo global ante cualquier forma de realismo —verdadero signo de los tiempos. Tal *parti-pris* no exige mayor dilucidación. Mágico o socialista, el realismo representa justamente aquello que los ensayos tratan de poner en entredicho: el "mito enraizado en el saber aristotélico, logocéntrico, en el saber del origen de un algo primitivo y verdadero que el autor llevaría al blanco de la página" (p.262). Con insistencia, los ataques se repetirán. Podemos encontrarlos en una inteligente respuesta a los detractores de Lezama Lima (pp.277 - 278) o en un fragmento dedicado a la poética de la transgresión de Bataille (p.238). Pero lo importante, en lo que toca a la evolución posterior de Sarduy, es que esta posición refractaria al realismo, conjugada con una mirada atenta a las fronteras de la mimesis, pone ya la sensibilidad y el pensamiento del ensayista en el camino del Barroco.

En efecto, digamos que el encuentro era casi inevitable. Más allá de la influencia de Góngora y de Lezama Lima, lo propicia una perspectiva idónea y el hecho indiscutible de que ningún otro período se ha entregado con tanta ve-

hemencia al examen de la ficción y al espectáculo del diálogo entre lo real y lo representado. En *Barroco*, Sarduy da con un espejo perfecto para proyectar en el tiempo sus propias preocupaciones e interpretar, por reflexión, el presente. El libro marca, además, la aparición de una coordenada que desde entonces acompaña sus especulaciones teóricas: la ciencia. Así, los conocimientos de las cosmologías antiguas y de la astronomía moderna se suceden en el análisis de lo que el cubano llama las "retombées" de los modelos científicos en la producción simbólica y que corresponde, *grosso modo*, a la interacción entre las formas de lo imaginario propia a la *episteme* de una época. En realidad, el objetivo que se persigue a través de la noción es neutralizar, de entrada, cualquier idea de fuente o influencia, de causa o factor, pues las correlaciones que se establecen en *Barroco* deben ser entendidas al margen de toda pauta determinista. Entre el círculo de Galileo y la organización circular de la composición en Rafael se esboza, a lo sumo, un juego de espejos en torno a una geometría simbólica; entre la elipse de Kepler y las elipses gongorinas apenas queda sugerida la comunidad de un doble centro imaginario en el espacio astronómico y discursivo. De ahí que resulte absurdo acusar a Sarduy de una interpretación delirante que supondría que Ucello aplicó las tesis de Copérnico o que Caravaggio inspiró los descubrimientos de Kepler. Este otro equívoco, que pesa sobre el ensayo desde hace ya mucho tiempo, no hace justicia a la lectura mucho más sutil que nos propone *Barroco*. En ella, el paralelismo entre los modelos científicos y los diseños artísticos apunta a una concordancia esencial de ambos modos de representación dentro de la cámara de ecos que forja la *episteme* en un momento dado.

Siguiendo esta intuición fundamental, la segunda parte del libro está consagrada a un intento por definir la existencia de un arte barroco contemporáneo a partir de las *retombées* eventuales de la teoría de la relatividad, del Big - Bang o del Steady - State. Para Sarduy, cada una de ellas engendra una descripción diferente del universo que quizá se refleje en la dispersión del punto de vista dentro de la novela o la plástica, o que tal vez imite en secreto la estructura formal de ciertas obras recientes, pues la ima-

ginación y la investigación científica marchan al unísono en la conjetura sobre un barroco actual. La conclusión extenderá el problema más allá del terreno de la estética: "¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco? ¿Cuál es su sentido profundo? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación" (p.209).

Ocho años más tarde, *La simulación* reanuda la discusión en torno al arte neobarroco con un capítulo brillante que Sarduy concibe a manera de un intercambio silencioso entre Rubens y Boto. Sin embargo, el nuevo ensayo está dedicado, básicamente, a un esfuerzo por llevar hasta sus últimas consecuencias la reflexión sobre los mecanismos de la representación iniciada, de la mano de Derrida, en *Escrito sobre un cuerpo*. Un conjunto de fenómenos heterogéneos —el travestismo, el *trompe-l'oeil*, la anamorfosis, el tatuaje, etc.— sirven de soporte a una tematización ágil y penetrante que trata de poner al descubierto la falla dentro del sistema y busca demostrar la ausencia de un vínculo efectivo de prioridad y subordinación entre el modelo y la copia, el original y la reproducción, la idea y la apariencia. Claramente, Sarduy vuelve a la fuente platónica de la mimesis y desarrolla el ensayo como una subversión gradual del principio dualista. La relación es atacada desde distintos ángulos y con armas diversas: el lenguaje del mimetismo animal, interpretado a través de la "ley de disfrazamiento puro" que formula el biólogo H.B. Cott, es aplicado ingeniosamente al gesto del travestido, con resultados tan divertidos como inquietantes; la anamorfosis, enfocada desde el punto de vista de su recepción, pone de relieve, en su ambigüedad consubstancial, la existencia de un juego con la perspectiva del espectador que desvirtúa la transparencia representativa al impedir una lectura unívoca del cuadro y del modelo. Pero es incontestablemente alrededor del *trompe-l'oeil* como se elabora el razonamiento más atrevido y estimulante. Por una parte, la práctica

ilustra a la perfección el principio mismo de la simulación: "mientras más anónimo en su ejecución, mientras menos exhiba o denuncie el trazo, la factura —el trabajo— más eficaz es el *trompe-l'oeil*" (p.75); por otra, la disección del artificio óptico facilita el salto decisivo que, por medio del hiperrealismo, subvierte el sistema: "La definición del *trompe-l'oeil* como pura simulación circense de la realidad, como doblaje falaz pero verosímil de lo visible, encuentra en los escultores del hiperrealismo americano tal destreza que a veces el modelo puede pasar por una reconstrucción ineficaz aunque minuciosa de ese 'original' que es la copia, la obra" (p.78). Aún más: "combinando el *trompe-l'oeil* con su modelo, o más bien, confrontando en un mismo plano de realidad el objeto y su simulacro, como dos versiones de una misma entidad (el adicto a estas imposturas), puede crear como un *trompe-l'oeil* al cuadrado, un goce mayor en el manejo de las imitaciones, otro disfrute en ese juego sin fin del doble, en que ninguna de las versiones es detentadora de la precedencia o de la substancia, en que no hay jerarquía de lo verosímil, es decir, prioridad ontológica" (p.79).

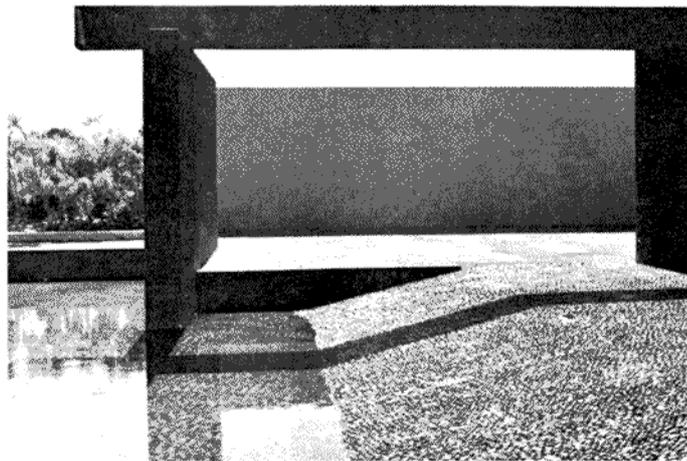
Otros autores y otras obras dan un contenido diferente al vértigo subversivo: Tadeusz Kantor y el *Nuevo tratado de maniqués*, Veruschka y el *Mimikry - Dress - Art*, Brogiola y sus autorretratos. Sarduy explora con ellos las modalidades de un arte que escapa a la conformidad habitual de la analogía y abre una vía distinta a la creación. La indagación alcanza su cenit cuando el ensayista, ante las muñecas de Martha Kuhn - Weber, nos proyecta de lleno dentro de la crisis de la estética contemporánea: "¿Qué justifica que un objeto, un producto manual pueda en cierto momento reivindicar la categoría de 'objeto de arte' o asumir su impostura y servir así de base a un discurso crítico...?" (p.115). Sin transición, la pregunta conduce directamente a la desintegración de los criterios tradicionales de valoración, fundados de un modo u otro en la estrategia mimética, y a la generalización evidente de la experiencia artística fuera de los espacios reconocidos. Y es que, como tantos otros trabajos de la plástica hoy, las muñecas de Kuhn - Weber plantean abiertamente la paradoja de una práctica que sólo accede a la condi-

ción estética poniendo en tela de juicio su propia definición como arte. Desde la interrogante, Sarduy ve en ellas un caso límite que quizá ejemplifica el paso de una estética institucional de la representación a una estética contingente de la presencia. Pues, como enseña Goodman, ante el objeto que se ofrece a la contemplación no cabe ya preguntarse *¿qué es arte?*, sino tan sólo *¿cuándo es arte?*

Ahora bien, este largo periplo que culmina con el *topos* de la disolución del arte o, al menos, de cierta idea del arte, no se reduce a un recorrido puramente intelectual o estético. La impugnación del sistema representativo por medio de un grupo de obras que revelan su condición de "imitación de nada" es, en el fondo, un modo de sugerir o de dejar entrever, con una metáfora, "la imitación de la Nada" que el budismo y el taoísmo postulan como principio creador. Hay que decir que resulta imposible entender a cabalidad la *démarche* sin tener en cuenta tal dimensión: la ontología oriental sustenta y trasciende los ensayos de Sarduy, esbozando una meditación callada sobre el vacío y la muerte. Es por ello por lo que calificar de "esteta" de "formalista" al cubano constituye algo más que un equívoco: un falseamiento. Ya en *Escrito sobre un cuerpo* y en *Barroco* la neutralidad del *sunyata* aflora tras el proyecto crítico

y en *La simulación*, desde las primeras páginas, se nos habla de esa "vacuidad germinadora cuya metáfora y simulación es la realidad visible" (p.60). Por lo demás, Sarduy lo advierte con toda claridad: "A partir de esta nada y en función de ella, más presente cuanto más intensas son las imitaciones, más logrados los camuflajes, más exactas las analogías y usurpaciones del modelo, deben de leerse los fenómenos que aquí enumeramos, los cuales, a su vez, no son más que la teatralidad y saturación máxima, vistos desde la vacuidad inicial, de todos los otros" (p.61).

Nueva inestabilidad hace aún más explícita esta "otra" magnitud de los ensayos —que es, al fin y al cabo, la "misma". A la luz de los desarrollos más recientes de la teoría del Big - Bang, reaparece el intento de dar una base epistemológica al ejercicio de un barroco contemporáneo y vuelve la intuición de un pacto privilegiado entre arte y ciencia que se expresaría ahora bajo la forma de "una expansión irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es inenunciable" (p.41). Pero lo interesante es que, para llegar a esta nueva versión de la esfera de Pascal, se someten las distintas maquetas del universo que propone la astronomía actual a un examen de sus cualidades retóricas. Buscando más la sorpresa que la certidumbre, el autor las despoja paulatinamente de su preten-



Armando Salas Portugal

sión a la verdad hasta transformarlas en asombrosas construcciones imaginarias, en mitos elementales de nuevas cosmogonías. De ahí que el capítulo final se abra como una constelación de fragmentos donde la observación científica se une a las tradiciones genealógicas tibetanas o preislámicas para repetir en coro la pregunta por un origen icterico.

Así, más allá de la crítica o de la estética, *Ensayos generales sobre el Barroco*

co remite, en última instancia, a "la fluorencia del vacío" que funda la reflexión de Sarduy en el tiempo. Y, como la vacuidad budista, el volumen representa, ante todo, una experiencia de libertad: el itinerario diverso y vivaz de un escritor que ha sabido asociar, con amplitud, algunos de los paradigmas claves del conocimiento contemporáneo a la trama de un pensamiento propio. En

ello radica sin duda uno de los aportes mayores del cubano a una tradición demasiado inclinada a la interpretación dogmática de métodos y doctrinas. Además, su gesto saludable de soberanía —e incluso de desenfado— garantiza hoy la plena vigencia de esta recopilación que viene a darle el lugar que merece entre las voces más singulares del ensayismo hispanoamericano.

EL PABELLÓN DE LA LÍMPIDA SOLEDAD

De ADOLFO CASTAÑÓN

Por JOSÉ BALZA

• Ediciones del Equilibrista, México, 1988

BIEN PODEMOS ALTERAR las palabras con que Adolfo Castañón concluye su texto sobre el vendedor de viejos libros: Nadie ignora que, al morir, los obsesionados por los libros suben al cielo transformados en hombres virtuosos. Nunca ha sido fácil la virtud; pero sin duda quien dedica años y años a escribir libros, a editarlos (ajenos o propios), a leer, a coleccionarlos y a vivir dentro de prolijas bibliotecas, carece de tiempo para las burdas exigencias de lo común, de la política, de la estulticia (otra forma de lo político): y hasta para practicar la perversión o hacer el daño que los libros mismos suscitan y describen.

Adolfo Castañón, con todas las cualidades y defectos cotidianos que acompañan a cualquiera de nosotros hoy, corre el peligro, sin embargo, de subir al cielo como un virtuoso. La causa: su pasión literaria. Esa pasión, paradójicamente, pone en peligro su virtud como salvación: nada hay más oscuro, ambiguo y hasta enneguecedoramente luminoso que el contacto con los libros. Vivir dentro de ellos sirve simultáneamente para descargar en sus páginas (cuando se los escribe) viscosidades, escepticismo, burlas y dolor, sin que falten granos de ternura y esplendor; pero también para absorber los recónditos resortes del ingenio, las permeables

fuerzas de la ironía (cuando se leen obras ajenas).

Adolfo Castañón, nacido en Ciudad de México en 1952, ha sido traductor de Jean-Jacques Rousseau (*Ensayo sobre el origen de las lenguas*), de George Steiner (*Después de babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*), de Luis Panbière (*Itinerario de una disidencia*). Sus libros publicados son *El reyezuelo* (1984), textos poéticos de tono epigramático; *Cheque y carnaval. Glosas sobre el cultivo y la cultura en México* (1984), orquestado con citas y agudas proposiciones acerca de las relaciones entre el hombre de letras y el Estado; texto que si bien está referido a México retrata muy bien el fenómeno en otros países de América Latina y en España; *Alfonso Reyes, caballero de la voz errante* (1988), absorbente, giratoria biografía indirecta sobre la "voz y el aliento" de una figura cardinal en la cultura de nuestro siglo.

La hermosísima colección del "Equilibrista", acaba de poner en circulación el último libro de Castañón, *El pabellón de la límpida soledad*. Absolutamente diferente de su obra precedente, el volumen guarda no obstante las contrasenas más inesperadas hacia aquellos textos. Tras su discreta carátula, estalla un vertiginoso coloquio entre las conver-

gencias y las disidencias. ¿No hay en "El muro de la historia", en "Acción de gracias" y "Contrasenas para un clásico" las urticantes relaciones entre un individuo y las convenciones de la escritura o del acontecer, tal como pueden saltar, magnética y analíticamente expuestas en *Cheque y carnaval*? Por otra parte, páginas como "Entre adiós y adiós", "Fábula del gato y el ratón", "Retrato de un desconocido" —que van desde la expresión neutra hasta la exarcebación del habla inmediata: causando así un efecto cómico o eruptivo— nos remiten involuntariamente a las remotas inquisiciones de *El reyezuelo*. Temas y tonos distintos, pero un mismo prisma tras la percepción.

Haber dicho lo anterior ya nos hace presentir que en *El pabellón de la límpida soledad*, a pesar de ser tan breve, se acumulan o se asoman dos libros paralelos, o tres como veremos en seguida. Lo cual nos inclina a pensar que el talento verbal de Castañón recoge en su espíritu uno o más autores (él mismo) modulado con diversas voces.

La tercera zona alterna y se difumina con el resto del volumen. Es aquella hacia donde se incardinan textos donde predomina la ficción. Un hombre aficionado de manera enfermiza a las ciencias ocultas aparece un día "espantosamente

abierto" a cuchilladas. Un amigo intuye que así como ese hombre descifraba signos, así su cuerpo fue leído con la muerte. Otro hombre espera una carta, un mensaje clave que tal vez no aparezca, porque ya lo recibió sin darse cuenta, en plena juventud. Un autor silenciado, Jorge Amelio, escribe una novela sobre cómo U. renuncia al viaje que ya conocemos en Homero ("el verdadero viaje está en quedarse"). De esta manera justifica "la lectura de las tragedias originales como comedias erráticas". Los títulos de estas narraciones son "Lector leído", "Correo certificado" y "La historia de U.". Extraordinarias por su concisión y por su porosa, sugerente

te tensión, nos conducen a otras ficciones maestras: "El pabellón de la límpida soledad", en que la mente del narrador recorre desde las noches, los alrededores de una casa ideal, de un parque dulce e incitante, siempre "entre las once de la mañana y las cuatro de la tarde". Ese verde cristal parece sustituir la realidad inmediata del narrador (quien sorpresivamente habla de pronto desde un *nosotros*) y es, quizá, una acogedora metáfora de la muerte. Digamos, para concluir, que el otro relato, "Los guías", combina el hechizo de una infancia, del bosque, de unos hombres (¿hombres vegetales?) que cruzan enigmática y bondadosamente el matorral. La tersa y

filosa fascinación de un cuento infantil, nos sumerge de pronto en un mundo de peligros o de desconocimiento.

Seguido de esta manera, *El pabellón de la límpida soledad*, ¿a quién pertenece? ¿Al lector que se apoderará de la insania o la ironía; o al que busca encantamientos y aventuras? Esta pregunta es otra manera de inquirir: ¿cuál de los autores es exactamente Adolfo Castañón? ¿El que se aleja de unos territorios para tocar otros? ¿O el que es vertiginosamente anulado por todos —uno tras otro— los que despierta su escritura? Para darnos así futuras, inesperadas metamorfosis de su prosa o plagios originales de cuanto ya ha escrito.

ROBINSON PERSEGUIDO Y OTROS POEMAS

De FRANCISCO HINOJOSA

Por ALFONSO D'AQUINO

* Cuadernos de la Orquesta, No. 12; CREA, México, 1988; 36 pp.

Al Príncipe,
en el día de mi cumpleaños;
Al "viento con un botón anaranjado"

"SUEÑO CON UNA poesía que sea una sola imagen en la que todos los seres y todas las cosas, todos los fenómenos y todas las situaciones y todos los momentos estuviesen en ella concebidos —sin ninguna clase de secuencia —narrativa o ideológica—, sino, a semejanza de los mitos, en su instantánea multiplicidad; como una ventana con las hojas abiertas al sol; una poesía como un país entero y no obstante interior, como una casa con todas sus cosas, una casa de palabras y de cosas, de las cuales parece levantarse un ligero delirio..."

Y entonces encuentro este nuevo libro de Francisco Hinojosa, un libro lleno de sorpresas, una escritura en la que nunca dejan de suceder cosas, cierta vehemencia, una poesía al mismo tiempo demasiado material e inaferrable, "con frescor de colorido", como dicen los chinos, y una casi palpable elaboración de las palabras para situar, para cercar,

las vivencias. Páginas pobladas, páginas habitadas, perfectas construcciones plásticas —véase el poema *Babel*—, laberínticas y carnales... Un libro completo, como un país entero e interior, como una casa con todas sus cosas...

Y ciertamente es hoy el día de mi cumpleaños y he vuelto a abrir este libro magnífico, y su lectura lenta, laboriosa, es el mejor regalo que hoy he recibido. Y si es verdad eso de que los actos y las palabras quedan grabados en algún lugar de manera imborrable, o aquello otro, y lo mismo, del eterno retorno de cada momento, entonces esta tarde y este anochecer, y este libro magnífico, y este vino, y este lápiz, y esta misma araña que eternamente bajará hasta mi silla, están aquí por siempre para celebrar, no a este insignificante mediador, sino a la poesía.

Qué maravilla leer un libro que donde lo abras te entregue un mar —se desborda en imágenes y situaciones que sorprenden, te rodean, nunca vistas, nunca dichas. Aquí hay algo nuevo, huele a sal, a vino, a frutas que maduran en

su árbol... y hay también un sabor, o más bien, una gama de sabores, del dulce rosa al azul insaciable, del amarillo uva al verde amargo... —Mi mirada va y viene por sus páginas, ensartando con tus mil hilos de colores... persiguiendo, atrapando...

Y después la resaca, para que quede, por siempre, y para encontrarla, "una palabra arenosa y caliente, / abandonada por la marea".

¡Salud!



Armando Salas Portugal

LOS BAJOS FONDOS

De SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

Por ADOLFO CASTAÑÓN

• Cal y Arena, México, 1988

LA IDEA DE hacer una historia de los bajos fondos recuerda al modelo de Walter Benjamin en sus ensayos sobre el París del Segundo Imperio donde se trata explícitamente el tema de la bohemia y de la revolución. Guardando todas las proporciones, el ensayo del joven mexicano también prefigura una reconstrucción imaginativa y conceptual de una sociedad y de sus resortes secretos. Las virtudes y límites del ensayo moderno como género quedan también manifiestos en este libro que funde en una síntesis espontánea el diálogo de los saberes en la cultura moderna. El diálogo de los saberes resuena en la cadena que asocia la conspiración a la taberna y la bohemia al mercado. González Rodríguez nos hace ver que a la bohemia y al café en México les sucede lo que al hombre de letras de Baudelaire visto por Benjamin: piensa que va a los bajos fondos a echar una mirada desinteresada pero en realidad busca comprador. Así la historia de los antros y de los cafés literarios es una historia paralela donde el común denominador es la corrupción —tema de fondo de este ensayo.

En *Los bajos fondos* Sergio González Rodríguez intenta dibujar las regiones menos transparentes de la ciudad subterránea a través de la evocación del "antro, la bohemia y el café", propone como una biografía social del hombre del subsuelo, arma con el rompecabezas de los testimonios orales y periodísticos una trama de correspondencias entre lugares y protagonistas de la voluntad clandestina. Más que una historia propiamente dicha, el libro dibuja y documenta una geografía imaginaria. Da sentido a un cuerpo de datos no registrados o no interpretados, establece con tino vínculos entre la civilización y la cultura, entre la cultura escrita y la cultura vivida en los bajos fondos. Sobre decir que en esta historia nocturna de algunos infiernos mexicanos pueden

leerse en forma paralela algunas de las caras oscuras de la historia general. Historia detrás de la historia, la de *Los bajos fondos* permite leer en la tangente la historia de un individuo dividido entre la calle y la biblioteca, entre la Intemperie del paseante y la glosa ensayística a las iluminaciones de Walter Benjamin. Abrir los libros al sol de la historia, impregnar la noche con la luz de las ideas, he ahí algunas de las exigencias de este ensayo, tan fiel en tantos sentidos a los cánones del género más libre de todos: fluidez digresiva, atracción por la anécdota y el ejemplo, inconstancia en la metodología, intermitencia, audacia. Porque *Los bajos fondos* es sobre todo un ensayo audaz en el sentido etimológico, lleno de avidez y deseo: avidez de paralelos, correspondencias, generalizaciones, y deseo del deseo, devoción hacia las licencias, las libertades, las formaciones libidinosas. Es también un ensayo audaz no porque hable de los cinturones prohibidos sino porque ensaya, a veces con fortuna, capturar esas gaseosas y volátiles pompas de jabón de la cultura que son las mitologías nocturnas. Quiere tener la audacia de ver a la luz familiar de la razón los testimonios vidriosos del subsuelo. Se trata, literariamente hablando, de una propuesta riesgosa —la literatura no siempre está hecha de grandes temas y el ensayo está en desventaja frente a la sociología y a la historia en terrenos aislados entre sí como éstos. Es decir que ha renunciado tanto a la neutralidad positiva como a la aspiración a escribir una historia propiamente dicha pues, aun en la ciudad de los libros y las hemerotecas, ha decidido seguir siendo un paseante. *Los bajos fondos* se permite el lujo del valor múltiple: libro - joker, ensayo comodín, utilizable para apostar en la ruleta de la historia, aprender sin maestro el arte de leer la historia literaria en los residuos gregarios del café, comprender las pros-

tuciones paralelas de la cama y el periodismo, o bien documentar la biografía del pudor en México. Entre tantos valores, interesa destacar el carácter versátil del ensayo, su condición miscelánea, el talante híbrido que le permite pasar sin tropiezo de la reflexión a la estadística, del panorama de la corporación letrada a la historia como escenario de las mentalidades y creencias incidiendo en el anecdotario, la sociología, la crítica literaria y el periodismo. Uno de los elementos perdurables del libro reside en la capacidad para establecer en forma condensada y plástica un repertorio de atmósferas, una galería de gestos y personajes. Descreo de sus elaboraciones teóricas o de sus teorías de la historia, tal vez porque a mi modo de ver están enunciadas más que trabajadas en los materiales mismos que recogen *Los bajos fondos*. Esto no me impide reconocer el tenor vagabundo de su prosa, su avidez por tocar muchas cosas en poco espacio.

La fascinación de los escritores por los bajos fondos, las fiestas y los espacios saturnales no es nueva en modo alguno. Lo que es moderno en todo caso es la relación entre el inconformismo vivido en la noche callejera y las tendencias críticas de la sociedad. La convivencia de la acepción antropológica y etnológica de la palabra cultura con la acepción humanística permite un juego de identificaciones: el deporte, la rumba, la prostitución como cultura. A esta promiscuidad de acepciones de la palabra cultura la refuerza el discurso iluminado que asocia libertad de pensamiento y libertad de costumbres. Nerval en sus *Iluminados* hace el recuento de los ilustrados y de los iluminados, de los críticos, místicos y locos, que configuran la cadena de precursores de la revolución francesa. Esa relación entre el desorden y la crítica pasa también por la heterodoxia religiosa, por la vida de las sectas

y de las minorías religiosas y filosóficas. En ese horizonte, lamento que *Los bajos fondos* no haya redondeado su vuelta por los infiernos mexicanos con un panorama de los movimientos heterodoxos y esotéricos en un país como México donde las reacciones contra la raíz religiosa son casi tan poderosas como ésta misma. Sobra decir que la imaginación esotérica como utopía y principio de esperanza no sólo figura en el arco teórico que trazan Nerval y Breton, primero, y, luego, Octavio Paz y Paul Bénichou. Para Ernest Bloch constituye un capítulo importante de la historia de las ideas en Europa.

Los bajos fondos espirituales de Mé-

xico no son pobres. Además de la masonería confesa de los liberales encabezados por Juárez y Lerdo de Tejada, se puede recordar el auge del espiritismo en el porfiriato, los arrebatos mediúnicos de Madero y Calles, amén de que a lo largo de todo el siglo XX aparecen diversas manifestaciones de esta índole curiosamente ligadas a la historia literaria. Para no hablar de los casos más conocidos —como los caprichos exóticos de Tablada—, cabe una rápida enumeración: la teosofía del primer Vasconcelos y su teoría pitagórica del ritmo, la alquimia de Cuesta, la influencia de los discípulos de Mario Roso de Luna a través de los emigrados españoles, el tan-

trismo de Octavio Paz, la teología gnóstica de García Ponce y todas las formas de la religión personal propias de una época ansiosa como diría Auden —sin excluir, desde luego, el evangelio alcohólico anónimo de Hugo Hiriart, para volver al punto de partida.

Cabe decir, no como conclusión sino como sugerencia, subespecie sociológica, que *Los bajos fondos* de Sergio González Rodríguez es un claro indicio de que, a diferencia de tantas otras cosas, después de todo en México no han variado las leyes que regulan el mercado de la idealización, la demanda y la oferta de las elaboraciones espirituales.

CRÓNICA DE POESÍA

HABITAR LA MODERNIDAD

Por EDUARDO MILÁN

• Rafael Vargas: *El habitante de la niebla*; México, Universidad Autónoma de Puebla, 1988.

• Julia Barcella: *Después de la modernidad; poesía española en sus distintas lenguas literarias*; Barcelona, Anthropos, 1987.

EL HABITANTE DE LA NIEBLA

I.

UNO DE LOS problemas clave en poesía es la posibilidad de rescate del mundo cotidiano. Es una posibilidad que puede ser feliz, un absoluto aburrimiento o una explosión. Generalmente el poeta se toma a sí mismo como referente de la cotidianidad, una especie de sol cuyos rayos alumbran el mundo de los objetos y de los acontecimientos. En general fracasa, aunque fracase escondido detrás de un éxtasis de alta contemplación objetual. Y el fracaso tiene raíz en que ese yo poético quiere identificarse con el mundo sin intermediarios, sin figuras medianeras. Es una posición inocente y, por lo tanto, condenada de antemano al exterminio. Entre el mundo y el poeta existe ese algo que se llama lenguaje y que, por falta de otra función, sirve para dar cuenta del mundo. La primera condición de un

poeta que quiera dar cuenta del mundo cotidiano es su identificación mayor o menor con el lenguaje. Cuando no lo hace, el poeta se rodea de una serie de signos que denotan el mundo inmediato: cigarrillos, el cuerpo de la amada, ropa tendida al sol, cáscaras, la vajilla entera, un libro de Dante, toda una parafernalia que ha dejado de ser signo para convertirse en emblema. ¿Emblema de qué? Emblema de lo cercano que no puede ser abarcado en sí y que sólo se entrega mediante figuras que funcionan por descontextualización.

El eje ordenador de todo ese submundo o *literatura menor* sigue siendo el poeta. Y ahí está el error. La poesía no ha dado ni un paso adelante para dejar de ser lírica o la manifestación de un yo profundo y ese yo, en vez de ordenar el mundo, lo desordena. No es necesario tardar cien años como Hokusai para darse cuenta de que el mundo de las cosas se entrega sólo con nuestra evaporación. De lo contrario se corre el riesgo

de sentimentalizar el mundo, de mirar la mesa con demasiada ternura.

Una de las opciones de identidad de poeta y lenguaje es la elección del lenguaje coloquial. Como se trata del lenguaje de la conversación, del *lenguaje cotidiano*, existe el espejismo de creer que ese lenguaje da cuenta por sí mismo del mundo inmediato. Metáforas ya no son necesarias, porque este tipo de lenguaje las incluye: son metáforas naturales que se han incrustado en la lengua a través de largos procesos de acumulación. Oswald de Andrade llamaba al lenguaje hablado "la contribución milenaria de todos los errores". Lo decía con un sentido positivo, para resaltar la enorme riqueza existente en la impureza. Pero la propuesta de Oswald de Andrade era una propuesta radical y desacralizadora: no le interesaba demasiado en qué momento se trataba de poesía y en qué momento dejaba de serlo. Y este es el problema del lenguaje coloquial: cuando no se trata de una

aventura radical constituye retórica tan patente como cualquier otra.

Identificarse con el lenguaje no excluye nunca la necesidad de manipular el lenguaje, de ordenarlo. Un poeta puede "dejarse hablar" por un dios o por otro poeta pero no por un lenguaje desorganizado y gastado por el uso. Si lo hace, el resultado seguro es una alta carga de entropía negativa. La solución más radical parece estar en el medio: la desaparición del yo poético detrás del lenguaje y el ordenamiento de ese lenguaje por una conciencia implacable que tenga siempre presente que las palabras no son las cosas sino signos. Esta conciencia del lenguaje elimina su complicidad aparente con las cosas y éstas pueden revelarse en toda su opacidad o en su brillo. Si no hay esta conciencia las cosas se rebelan.

II.

Uno de los poetas jóvenes mexicanos que más ha intentado un acercamiento al mundo cotidiano es Rafael Vargas (1954). Tal vez demasiado influido por la poesía norteamericana, que en su generalidad no distingue la palabra de la cosa merced a su tradicional pragmatismo filosófico, Vargas se deja llevar por sus impresiones. Y lo que entrega del mundo es justamente eso: impresiones. Cuando sus impresiones son aciertos el poema es feliz, cuando ocurre lo contrario el poema se derrumba. En *Piedra en el aire* (1986), Vargas practicaba un lenguaje de alta temperatura coloquial. En *El habitante de la niebla* existe ya una incorporación de una mayor reflexividad en torno al poema: la coloquialidad que subyace al lenguaje está atravesada por un ejercicio crítico de la conciencia. Pero esto no significa, en el texto, un recurso a la metapoética, al "escribo y mientras escribo" que no estaría mal como injerto en la piel conversacional. Significa mejor un ejercicio de corte, la práctica de una instantánea en el texto que rompe los nexos discursivos propios del lenguaje coloquial. Copio este poema:

Mujer sin horizontes

i. m. Tennessee Williams

precedida siempre por un estruendo
[de pájaros
cerca del andén que la llevará lejos

con una mano corta los verdes frutos
[del cielo
mientras la otra dibuja una casa sobre
[el polvo en el asiento del tren
todo es hermoso y fatal aquí
el hambre la miseria
su espejo y la fuente en que lava sus
[cabellos
la lluvia el florero sus labios y su
[vestido rojo
y el solitario columpio en el portal
¿cuál era el motivo del baile aquella
[noche?
y las cervezas se enfrían en una tina
[con hielo
y su madre le grita que baje
la fiesta es suya
¿qué espera?
sueño tras sueño
secreto confesado en una almohada
sólo el amor
un par de velas
una estrella
el ruiseñor que la despierte

En un sentido negativo, Vargas no parece demasiado interesado en el juego del lenguaje, en el recurso a su materialidad. En un sentido positivo, hay que agradecerle que no abuse de la metáfora y mantenga siempre un mínimo nivel de verosimilitud. Lo que le interesa es fragmentar el texto de modo que la discursividad se rompa en imágenes. Y este recurso creo que es lo mejor de Vargas. A veces lo que se rompe es la credibilidad misma por un recurso a lo "maldito", como en este fragmento:

aire maloliente
moscas aberrantes
qué imagen veneraba aquel viejo
[ebrio en el mingitorio
masturbándose bajo la macilenta luz
("En una cantina")

Pero lo que interesa verdaderamente en la poesía de Vargas es su apuesta por una poesía de un alto grado de dificultad de realización. En este sentido, su actitud es un claro parteaguas en la joven poesía mexicana, todavía muy afecta a la solemnidad y al empaste verbal y deudora de un espíritu decimonónico.

DESPUÉS DE LA MODERNIDAD

Francesc Parcerisas, Valentí Puig y Jaume Valcorba Plana escriben en catalán; Bernardo Atxaga en vasco; en castella-

no los andaluces Felipe Benítez y Abelardo Linares y los madrileños Pedro Casariego, Luis Alberto de Cuenca, Lorenzo Martín del Burgo y Julio Martínez Mesanza; y en gallego Lois S. Pereiro. Este es el equipo que eligió Julia Barelle para presentar un panorama "otro" de la poesía española actual. La antología de Barelle es un buen pretexto —que no un texto— para hablar de ciertos problemas muy actuales en relación con la poesía. En primer lugar, ese extraño calificativo de después de la modernidad que se niega a identificarse con "postmodernidad", caballo de batalla que gira en la mente actual y que pocos aciertan a definir, tal vez porque no exista una definición precisa o porque no exista tal fenómeno en rigor. En su prólogo Barelle dice: "Apuntamos algunas de las principales características de una poesía 'moderna' que, por primera vez en nuestro siglo, no se identifica con la vanguardia". El lector debe deducir que la poesía 'moderna' a la que alude es la poesía española. De lo contrario esa primacía del siglo, esa anticipación generalizada sólo puede obedecer a una universalización digna de un Carlos V.

Pero lo que viene al caso no es la anticipación española en la no identificación con la vanguardia, sino esta negación de la vanguardia misma. Y la pregunta brinca y salta: ¿existe alguna poesía en este siglo que pueda dejar de lado al movimiento de la vanguardia? En alguna medida la vanguardia es la realización práctica de cierta idea romántica (Schelling básicamente) de una poesía "progresiva y universal". Es el intento de implantación de una *koyné* o lengua única para el arte. Se puede argumentar que este dictado universalizante alienta un poco de terrorismo totalitario, ya que en la homogeneidad siempre hay algo de marginalización de los costados, de relegar el lugar maldito de aquellos que no se identifican directamente con la regla. Hay algo de eso en la vanguardia, visto el fenómeno como un todo. Pero la práctica lo desmiente. La realización práctica del arte y la poesía de vanguardia supone un impulso libertario. El desmantelamiento de la sintaxis de Tzara es un desmantelamiento del mundo porque el orden sintáctico es el orden establecido. La búsqueda de otredad y de totalidad de Artaud es una negativa de la unidimensionalidad del logos cartesiano. El silencio de Duchamp o su con-

cepción del ready - made son la negati-
va a considerar el arte como un produc-
to sacralizado por la mentalidad mer-
cadotécnica de la burguesía. Y así por
delante. El epigonismo que siguió a la
vanguardia transformó lo que era liber-
ción en una norma absolutamente codi-
ficada. Lo que era ruptura terminó en
preceptiva. Pero ese hecho no es res-
ponsabilidad de las vanguardias históri-
cas de los años veinte. Es más bien
responsabilidad de nuestra mente de los
años ochenta que tiende a homologar
el pasado más cercano y se niega a asu-
mir los detalles que significa una contex-
tualización.

Para Julia Barella todo está claro: sus
poetas ya no experimentan con el len-
guaje; escriben en endecasílabos y en
alejandrinos rigurosos, dominan su mé-
trica. Su temática ya no es la guerra (la
Guerra Civil española) sino la ficción de
la guerra: las justas medievales. Su tema
ya no es el colapso del mundo contem-
poráneo, por lo que se descarta el est-
ilo del collage. Pero tampoco los temas
son el poema mismo y la reflexión so-
bre el lenguaje, porque el problema de
la metapoésia también alienta algo de
vanguardismo. En realidad ahora se can-
ta al honor, a la amistad, a la fe, al mun-
do tal cual es. ¿Y ese mundo tal cual es,
cómo es? Es un mundo tranquilo, don-
de se aceptan las cosas como son y no
se cuestiona nada, porque todo cuestio-
namiento produce siempre rebeldía y la
rebeldía altera el lenguaje, fractura la sin-

taxis y el mundo se derrumba. Tal vez
la forma de esta nueva poesía que pro-
pone Julia Barella no sea postmoderna,
pero la temática sí lo es. Es la aceptación
del statu quo como sea, es la implanta-
ción del "quédate donde estás", del "no
hagas ruido", del "todo está bien", con
el pretexto de la recuperación de "las
pequeñas cosas". Pero en algo es cohe-
rente Julia Barella: en la formulación de
su antología. Julia Barella cree que al dar
una visión plural de las lenguas poéticas
españolas está dando una visión plural
y diferenciada del mundo. Lamentable-
mente no es así. Hoy más que nunca el
mundo es uno solo. Si hay lugares don-
de se vive el medioevo y lugares donde
se vive el año dos mil la razón no es pre-
cisamente una cuestión de lengua. Es
una cuestión de lenguaje económico,
político y filosófico. Y la poesía también
es una cuestión de lenguaje y no de
lengua.

Lo peor de todo es que toda la argu-
mentación de Barella se viene abajo con
la selección de sus poetas. Dos casos son
patentes: el poeta vasco Bernardo Atxa-
ga (1951) y el catalán Valentí Puig (1949)
quienes, por otra parte, son los mejores
de la muestra. Son poetas que nada tien-
en que ver con la tranquilidad espiri-
tual y con la pacificación formal. Son
poetas que en todo momento presentan
un lenguaje desintegrado y una rara lu-
cidez de visión crítica del mundo, lo que
contradice ese bienestar al margen de su
tiempo que propone Barella. Si Barella

pretendió en su muestra dar una visión
lo menos radical de lo que sucede en la
actual poesía española se equivocó en
dos casos. Equivocarse teóricamente en
la defensa es algo que puede pasarle a
cualquier abogado. Otra cosa es equivo-
carse de culpables.

Un poema de Bernardo Atxaga:

Arena la tierra más anónima
Hechas de arena las columnas del
[desparaíso
Y el aire del planeta Tierra
De arena
De arena los satélites
Urano
También Venus
De la arena
Expulsando arena los corazones
Atrayendo arena. Arena
Pero no sólo arena
Junto con la arena la lágrima esencial
Y una vasija llena de sangre
Entre la arena también vosotros rotos
Relojes Cartas
Amarillentas Diccionario
Liliputiense Oxidado
Escudo de Esparta
También venís vosotros
Pero todo se va perdiendo cada
Como tú o la luz [noche
Cada noche no queda más que arena
Bajo la luna cruel. Arena
Arena la tierra más anónima
Hechas de arena las columnas del
[desparaíso.



Armando Salas Portugal