

LOS LIBROS

CAJA DE HERRAMIENTAS

De FABIO MORÁBITO

Por LUIS IGNACIO HELGUERA

• Fondo de Cultura Económica, México, 1989; 60 pp. con collages de Bernardo Recamier.

CON SUS *LOTES BALDÍOS* (1984), Fabio Morábito impresionó gratamente a la crítica entre otras cosas por un don poderoso, concedido muy poco frecuentemente a un autor ya desde su primer libro de poemas: la emisión de una voz propia. Voz que funda un mundo propio también y la búsqueda nómada, en este mundo, de uno mismo a través de la escritura. En esta búsqueda y exploración de su mundo impresionó también por una sensibilidad alerta ante lo minúsculo y lo olvidado: las lagartijas fugaces, la escritura anónima de los muros, las latas de cerveza abandonadas y deslavadas, los lotes baldíos en que sólo moran la imaginación, la industria poética y la ascética sed de origen. Esta clase de sensibilidad representa toda una apuesta estética, moral y poética. Es decir, la vocación de Morábito no es la de un mero coleccionista de chacharas y cacharros de mal gusto, sino la de un minero o un pepenador dotado de sentido antológico que libera los secretos fragmentarios de la vida, sepultados o abandonados por ahí. Originalidad, ascetismo y humildad del poeta, que está presto a cambiar las rosas, la luna o los paisajes frondosos por lagartijas y lotes baldíos, o bien, en su último libro, por unas pobres, sucias, engrasadas herramientas.

En *Caja de herramientas* la apuesta a la que antes me refería toma la forma de un retorno a las cosas, a los utensilios más exactamente. Y más que de retorno habría que hablar de complicidad, de camaradería, de ponerse *De parte de las cosas* como propugnó Francis Ponge. Pues no es necesario "volver" a las cosas: vivimos con ellas todo el tiempo. Lo que sí es necesario es abandonar el dévalúo ontológico platónico de las cosas y aprender humildemente de la relación inmediata y a la vez compleja —plena de sentido cosmológico— que tenían con la materia los griegos presocráticos. Abandonar el racionalismo moderno que reduce los entes que nos rodean

a objetos de conocimiento para echarlos a dormir en un saco de muerta uniformidad material. Devolver a los útiles su rango de entes significativos, que la familiaridad del mero uso les ha arrebatado (Heidegger, *Ser y tiempo*, 15-17). En esta recuperación, —que es recuperación de nuestra relación inmanente y primigenia con las cosas, de la huella de nuestro huso, de lo que los utensilios reflejan y revelan de nosotros—, la literatura fantástica, el ensayo en su acepción original y el poema —cosa, a través de la libertad de la imaginación y el juego pero también del rigor y la reflexión profunda, se abren como una posibilidad privilegiada. Por eso me admira el comentario de bastantes personas ante esta línea que exploran Fabio Morábito y otros en el sentido de que "eso ya se escribió". Y enseguida suena un nombre sagrado, sea el de Ponge o el de algún contemporáneo suyo, como Borges. En primer lugar, habría que remontarse mucho más atrás; por sólo tomar la literatura francesa, hasta el ensayo de Montaigne para, cruzando por algunos de los poemas en prosa de Bertrand —como "Los cinco dedos de la mano" — o Baudelaire —como "El puerto" — de estilo ensayístico, por los ensayos —poemas y definiciones poéticas de Jules Renard — "La mariposa: carta amorosa plegada en dos, que busca la dirección de una flor" — o de Francis Jammes — "El sauce llorón: es un aguacero de verdor" —, por poemas en prosa de Max Jacob —por ejemplo, "Mi vida" — o de Pierre Reverdy —por ejemplo, "Fetiché" —, entre otros tantos, para arribar a las fantasías de Michaux y el poema —cosa de Ponge —poema —cosa que es en la prosa breve donde encuentra su realización más libre y espontánea—. En segundo lugar, como se escribió antes, se trata de una línea o "género" que involucra una revaloración importante y que por lo tanto admite cuantas experimentaciones se quiera, siempre y cuando revistan interés.

En nuestra propia tradición literaria local encontramos precedentes no tanto desde los ensayos de Julio Torri, que suelen versar sobre temas más abstractos —como el fusilamiento— como desde los precoces *Ensayos* (1925) sobre la leche, el pan o las barbas, de Salvador Novo —cuyo procedimiento de composición de refrito enciclopédico manipulado por un ingenio excepcional ha analizado con perspicacia Guillermo Sheridan—, hasta más recientemente las agudas "Cosas" —alfombras cuyo dibujo toma vida bajo nuestros pies moviéndonos el piso, matamoscas con implicaciones morales y deportivas, etc. de la *Disertación sobre las telarañas* (1980) de Hugo Hiriart —más cercanos a la diestra conjugación de erudición, efectiva o ficticia, y fantasía de Borges o Arreola— o los zacates desmelenados, alcantarillas obscenas y cajas de cerillos explosivos de *Gente de la ciudad* (1986) de Guillermo Samperio.

Los textos de Morábito se distinguen en primera instancia de los antes citados por su mayor extensión, lo cual sólo es síntoma de una diferencia más sustantiva. Su mayor extensión no los vuelve "cuentos" ni "relatos" y menos "prosas breves", como sugiere no obstante el solapista. Más bien se trata —y en esto reside su innovación— de poemas —cosas en que el lirismo y la sensualidad de la prosa se desprecupan tranquilamente del tiempo, de ensayos en que la disertación lúdica, el divertimento travieso y juguetón se despliega a sus anchas, como esos juegos que inventan los niños y que duran lo que duren su placer e interés. Prosa desatada por la poesía como en una improvisación en espiral, inspirada y cadenciosa, que rehúye los moldes rígidos de la brevedad y la redondez fácil.

Eso sí, hay una regla invariable del juego: el avance de la prosa debe dar con la formulación que destruya el lugar común. A partir de la destrucción de los lugares comunes que circundan al objeto —esto lo advierte bien



la solapa—, sobreviene la revelación, la cara nueva, afeitada de familiaridad, la mueca sorpresiva del ente. La pluma se aproxima a los objetos primero como un arma que destruye superficies encubridoras —como la lima y la lija que abren el libro y gracias a las cuales toda materia "puede desentrañarse pacientemente su filo más sincero, su íntimo mediodía" (p.12)— y después, como aquellos juguetes convertibles, se vuelve una lupa que amplifica al objeto en una nueva dimensión en la que a menudo terminaremos reconociendo al vecino o a nosotros mismos como en un peculiar espejo delator.

Ya desde *Lotes baldíos*, hay que insistir, la curiosa y fina mirada nómada, extranjera y a la vez comunitaria —ya advertía Aurelio Asiain (*Vuelta* 101) que se trataba de "un solitario en cuya voz se escucha todo el tiempo un secreto *nostros*"— de Morábito revalorizaba como el primer día, cosas que los nativos anestesiados por la costumbre ya no ven o ven mal en virtud de la pérdida del asombro; revelaba, por ejemplo, la historia secreta de la tubería, que representa

el esfuerzo de otros,
el hilo conductor
que todo lo sostiene,

para que tú recuerdes
que hay una historia nómada,
anónima, sin voces,

carente de escritura
que se desliza oculta
debajo de la otra,

y no hay por qué escribirla,
sino escucharla a fondo
ahí donde se encuentra,

llevarla en nuestra piel
mejor que en nuestra lengua
para no hacerle trampas,

y que ella nos defienda

del olvido, de engaños
de simplificaciones

("A espaldas de la piedra").

Ahora, manejando lijas, tornillos, martillos, tubos, esponjas o trapos, Morábito construye y pule ventanas, ventanas hacia un mundo estético, psicológico y moral. La mitología de la imaginación toma por asalto el dominio del sentido común y su manejo de mitos inertes y planos, restituyéndole nueva vida y extraña funcionalidad a lo cotidiano. En el mundo que contemplamos entonces, la esponja es un laberinto "irrefrenable y caótico" que transmite al tacto de nuestra mano "el secreto deseo, que nunca nos abandona, de rehabilitarnos a fondo, de ser otros, disponibles y ligeros como el primer día. Pues no cabe duda de que el primer día era sencillamente eso, una esponja" (p.17); el aceite, con "su caminar cauteloso, por tanteo. Es un agua desilusionada" (p.20); la cuerda nos ata a la tierra y "como el pan, es uno de los pilares del sedentarismo" (p.34); el agua tiene la propiedad "de devolvernos continuamente a la simplicidad del suelo y de liberarnos de grumos e ilusiones inútiles; por eso no sólo nos bañamos para estar limpios, sino también para ser más realistas" (p.45); "cada cuchillo de las tijeras odia al otro; han sido obligados a colaborar, es decir, a dar lo peor de sí: no el impulso frontal, no la cuchillada heroica, sino el rebane oblicuo, solapado, escalofriante. (...) Como quien dice: se tira una piedra en la oscuridad, y cuando el incauto enemigo se asoma a ver, se le decapita por la espalda" (p.46). (Algunos de los collages de Bernardo Recamier —a quien, por cierto, no se da crédito completo— corresponden con ingenio a estas misteriosas transmisiones; por ejemplo, el primero, en donde —como ya observó Evodio Escalante— un conjunto de limas evocan de pronto a las torres de Satélite, o el que ilustra "El cuchillo", que parece sugerido por esta frase escalofriante: "Lo que se conoce como el filo no es más que un carrusel de puntas" (p.27).

La experimentación peculiar de Morábito con el ensayo —poema en prosa extenso se enfrenta, creo, a no pocos riesgos: la gula retórica, fatigar al lector a fuerza de reconcentrar densidades líricas en una prosa que oscila coquetamente entre la poesía y la disertación, la derivación del discurso en contradicciones (por ejemplo, el lento y pesado aceite es al fin "un mensajero velocísimo" —p.22), la aseveración teóricamente arbitraria sin redención muy clara de la fantasía (por ejemplo, el resorte "es la única herramienta carente de estilo" (p.51); creo que la antítesis podría perfectamente ser punto de partida de otro poema). La riqueza de recursos de Morábito parece salir casi siempre victoriosa frente a estos peligros. Impresionan su poder de concisión y definición poéticas, que recuerda a Renard o a Jammes —antes citados—, a Tablada o a Novo: "El resorte. He aquí un alambre



suspica" (p.49), las tijeras "están envenenadas de futuro. El futuro es su método" (p.47); sus caracterizaciones profundas, desde la revelación analógica: "Quizá en la rosca en forma de espiral del tornillo (...) anide el misterio del lenguaje" (p.43), hasta la alucinación febril: "El cuchillo es un centro y es un frío. Pone en blanco" (p.27); su empleo de la fantasía como único recurso confiable en la "explicación" del misterio: "En el tornillo, el duro monólogo del clavo se ha transformado en diálogo y negociación. Por eso las juntas hechas con tornillo son más duraderas. En lugar de una ruda conquista, hay ahí una infiltración gradual" (p.41); el tierno humor de acariciar el juguete recuperado de la infancia, la penetración fenomenológica y el esplendor metafórico a una: "El trapo también generaliza. Nada de finezas con él. Nada de que yo pensé, créf, me dijeron, que esto y lo otro. ¡Al diablo! Es lo que exclama siempre el trapo: ¡Al diablo! No se anda por las ramas. Borrón y cuenta nueva. ¿Qué haríamos sin el trapo? Nos sofocarían nuestras escorias. (...) si por él fuera, el mundo se reduciría a bien pocas cosas, pero todas



esplendentes y memorables; el mundo como un amplio museo de pisos lustrosos" (p. 54). Impresiona, en fin, la agilidad y la precisión de un lente poético que va desde la sutileza fílmica del final de "El cuchillo" hasta la estática serenidad escultórica de esta instantánea: "El martillo. Es la herramienta más fácil,

y la más profunda. Ninguna otra nos llena la mano tanto como ella, ninguna otra nos inspira el mismo grado de adhesión al trabajo y de aceptación de la tarea. Con un martillo en la mano nuestro cuerpo adquiere su tensión justa, una tensión clásica. Toda estatua debería tener un martillo, visible o invi-

sible, como un segundo corazón o un contrapeso que diera la gravedad debida a los miembros del cuerpo. (...) En cada martillazo quedamos clavados en el suelo, redefiniendo de una sola llamarada como las estatuas, ni del todo vivos ni presentes, ligeramente clásicos y perpetuos".

UNA CIERTA MIRADA CRÓNICA DE POESÍA

De EDUARDO MILÁN

Por JULIÁN MEZA y ARMANDO PEREIRA

• Universidad Autónoma Metropolitana y Juan Pablos Editores, México, 1989; 244 pp.

I

UNA CIERTA MIRADA me recuerda algo que escribió Baudelaire sobre el *Salón de 1846*: "...para ser justa, es decir para tener razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada, política, es decir hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde un punto de vista que abre el mayor número de horizontes".

Desde ese punto de vista de Baudelaire la crítica de Eduardo Milán es parcial. En primer lugar porque es selectiva: en su crónica del día a día poético están los que son, no los que quisieron ser. Y en segundo lugar porque no es complicitaria, ni siquiera con sus preferencias (Masoliver) o con los consagrados. Borges es Borges cuando oficia las nupcias del relato con el ensayo; Borges no es Borges en sus sonetos a la inglesa. Su crítica es apasionada: jamás perdona a los detractores de la poesía. Es política o democrática: la sostiene un punto de vista exclusivo, que abre numerosos horizontes. Y todo esto es posible porque la mirada de Milán es un caleidoscopio. Hay en su crítica una polifonía, una multiplicidad de registros. Milán es poeta y crítico. Como poeta es él mismo y el otro. Está presente y es marginal. Como crítico también es ambos. Habla de los márgenes, desde los márgenes, sobre el centro y la periferia. Es crítico del lenguaje y de los críticos del lenguaje. Es una extravagancia en esta especie de África ecuatorial latinoamericana donde abundan merollicos y papagayos. Su manera de mirar es, entonces, una mirada tan cierta como "un vuelo en pleno pájaro", es decir, una mirada pensante y punzante.

Eduardo Milán está en la poesía del estar en poesía. No teoriza sobre ésta, ni construye una preceptiva. La mira de manera inédita,

con estupor, con ojos como de niño (perverso a veces, inocente nunca). Y de esta manera nos sitúa de lleno ante ese cotidiano inmediato que es la poesía aquí y ahora, y del cual no se puede prescindir porque, como decía Baudelaire, podemos vivir tres días sin pan, pero sin poesía nunca, y quienes dicen lo contrario se engañan, pues no se conocen.

Una cierta mirada de Eduardo Milán también me recuerda el punto de vista de Baudelaire sobre el arte. Milán no cuenta, ni reseña; elige y reflexiona. Penetra en nuestros salones poéticos y, como el nómada, hace la travesía del desierto. Luego entabla la batalla con el otro: el lenguaje, y dice lo que los demás, por ignorancia o compromiso, callan.

Construye con su mirada, nunca pierde de vista lo que permanece de la modernidad y de la vanguardia: la crítica y el rigor estético. En lucha con el lenguaje, es el crítico que, mediante la creación de su mirada, hace estar aquí a la poesía. Crítico de las formas y de las nostalgias postmodernas, asume la pluralidad del poeta que busca, descubre y encarna la palabra en la cosa, en esa materialidad que es la poesía. Su crítica, como la de Sánchez Robayna, es invención. Invención de los poetas y de los poemas y de las infinitas relaciones que, como él bien lo sabe, dependen de la mirada del crítico.

Vuelvo a la imagen del nómada porque Milán se instala provisionalmente en oasis rodeados de escépticos y de necios. Y contra éstos va de una poesía a otra, de una poética a otra de inverosímiles itinerarios al itinerario de una crítica en lengua española casi (el casi es Octavio Paz) inédita en México: la intertextualidad de una prosa que dialoga con la poética a la que descubre, interroga y critica, hasta que su prosa se convierte, de este modo, en los ojos del lenguaje.

Además de nómada, Milán es medieval: su crítica es una risa que atenta contra la solemnidad propia de nuestros ambientes. Y de la misma manera que Gerardo Deniz no tiene, para Milán, la culpa de la literatura, la libertad de su prosa no tiene la culpa de la poesía.

Nómada y medieval, la mirada de Milán celebra el mundo, pues mirar la poesía es mirar el mundo. Pero no el mundo como naturaleza, objeto o cosa, ni menos aún, como ontología o conocimiento; sino como creación que se crea y se recrea y puede producir, en quien lo mira, asombro. De aquí su minucioso acercamiento a cada palabra, a cada verso, a una estrofa, a un poema, a la poética.

Una cierta mirada es una manera de ver a través de las palabras, la escritura, los sonidos, las imágenes, las ausencias, los silencios.

Así como Octavio Paz tiene el privilegio de la vista, Eduardo Milán tiene el privilegio de la mirada. Y precisamente por esto su saber decir es su saber mirar.

JULIÁN MEZA

II

ESCRIBIR SOBRE UN LIBRO que nos ha sido dedicado es una operación, por lo menos, comprometedor. Someterlo a esa crítica ácida y corrosiva, sin la cual algunos críticos parecen sentirse menos críticos, nos haría parecer ingratos, desagradecidos o francamente aviesos; deshacerlos, en cambio, en elogios y alabanzas del libro del amigo, se vería como la consecuencia lógica de esa dedicación previa que nos compromete en el afecto y que termina afectando al juicio crítico. Lo más aconsejable entonces sería la prudencia: el comentario mesurado que

combinar el golpe y la caricia. Así, quedaríamos bien con Dios y con el Diablo. Quiero decir: con el autor del libro y con los lectores de esta nota. Afortunadamente, en este caso, no se trata de un libro más, del cual se podría decir cualquier cosa para salir del paso. *Una cierta mirada*, de Eduardo Milán, es el libro que muchos esperábamos, por lo menos muchos de los que todavía hoy leemos poesía. Y, me permito decirlo desde ahora, cualquier elogio a esta colección de ensayos, aun proviniendo de la deuda que implica toda amistad, no pasará de ser un páldo y remiso balbuceo comparado con la invaluable labor crítica que se compendia en estas páginas.

Invaluable precisamente porque logra, aun sin proponérselo, esbozar el mapa —abigarrado y complejo— de la poesía hispanoamericana de este siglo, desde Darío y Juan Ramón Jiménez hasta los más jóvenes: Andrés Sánchez Robayna, Rafael Vargas, Eduardo Espina o Leopoldo María Panero. Invaluable, también, porque no olvida esa otra zona de la poesía del continente que hasta ahora ha permanecido relegada a una posición marginal por la crítica especializada: la de lengua portuguesa. No se trata, sin embargo, de una revisión exhaustiva de libros y poetas. Esa sería no sólo una labor titánica sino francamente imposible, y de cuyos resultados me permitiría dudar de antemano. Lo que Milán nos entrega con este libro es algo más consistente, más significativo: fijar las líneas por las que se ha desenvuelto la poesía hispanoamericana de este siglo, sus centros nodales, sus puntos de fuga, sus rupturas y continuidades, sus cohesiones y disolvencias. Y, a través de ello, una cierta poética se prefigura en el texto: la poética de las vanguardias, que Milán sintetiza en dos conceptos claves: experimentación y conciencia crítica, y cuyo origen rastrea en la poesía norteamericana y francesa de fines del siglo XIX y principios del XX.

Es necesario decirlo: esa visión de conjunto sobre la poesía hispanoamericana moderna sólo se logra gracias a la reunión de esos ensayos en libro. Es entonces más un resultado imprevisto que un punto de partida seguro, más un hallazgo fortuito que un propósito deliberado. Escritos originalmente como una columna periódica en las páginas de la revista *Vuelta*, parecían más bien reseñas ocasionales sobre algún poeta uruguayo, argentino, español o mexicano, sin una evidente o explícita conexión entre ellas. Dudo que algún lector de esas páginas, por suspicaz y asiduo que fuera, hubiera descubierto los hilos secretos que las unían. Yo, por lo menos, no llegué siquiera a imaginarlo. Su originalidad se perdía en esos lapsos (treinta días con sus largas noches, para ser exactos) en los que otros textos, las rutinas de la vida cotidiana o simplemente el vacío, me separaban de la escritura de Eduardo Milán, tornándola fragmentaria, rota, sin continuidad alguna, sin permitirme suponer siquiera que allí, como

trasfondo de esos textos "menstruales", entre líneas, había una propuesta orgánica sobre el quehacer poético de una lengua, que no podía, que no debía pasar inadvertido. Eso sólo me lo reveló *Una cierta mirada*, que reúne y entretreje lo que antes se perdía en el limbo de la dispersión.



Cuando comencé a leer el libro de Milán —debo confesarlo—, pensé que iba a enfrentarme a esa especie de cansancio del lenguaje, a esa retórica, que suele recorrer a las recopilaciones de ensayos sobre un mismo tema. Pues cuando se colabora periódicamente en revistas o suplementos culturales con comentarios críticos sobre un tema determinado, es muy fácil repetirse. El crítico, de una reseña a otra, vuelve constantemente a ciertos lugares teóricos que a fuerza de repetirse terminan convirtiéndose en lugares comunes. Y lo que pasaba inadvertido en una lectura fragmentaria, resulta ahora evidente al leer esos ensayos de un tirón. *En una cierta mirada* ese peligro queda felizmente sorteado. La escritura de Eduardo Milán no se repite. Su narcisismo es de otra naturaleza. Elige el camino más difícil: la originalidad, la autenticidad, la imaginación, por eso resulta siempre revelador.

Pero hay algo que sobre todo me interesa destacar aquí: la crítica de Milán parte de una certeza que, aunque muchos otros críticos comparten, muy pocos se la toman realmente en serio cuando tienen que comentar un texto: el hecho de que un poema es ante todo un acto de lenguaje y como tal debe ser tratado. Es esto, me parece, lo que en definitiva diferencia a un crítico de poesía de un charlatán. Es muy fácil contarnos lo que dice un poema. Tan fácil como inútil. Pues no creo que ningún lector necesite que vengan a decirle lo que ya sabe. El trabajo crítico comienza justamente un poco después: al tratar de desmontar los mecanismos formales —es-

tructuras, lenguajes, encabalgamientos, aliteraciones, sintaxis en definitiva— que constituyen al poema. Se trata de poner el acento no en *lo que se dice* (y que todos sabemos), sino en *cómo se dice*. Y allí, el rigor en la selección y el manejo de los conceptos se torna sustancial para distinguir a un crítico de un embustero.

Milán sabe que sería innocuo acercarse a los aportes de las vanguardias del siglo XX, sin un mínimo apoyo teórico que nos permita penetrar esa trama de múltiples significaciones que es el texto del poema. Sabe también de los riesgos que se corren cuando las jergas especializadas se usan mecánicamente. Entre ellos, y no el menos frecuente, es el de convertir al aparato conceptual en una especie de manto que más que develar termina velando al texto analizado. Es por eso que Milán en ningún momento se somete a un sistema conceptual establecido. Toma de él lo que necesita, lo demás lo desecha; salta de un sistema a otro, de acuerdo siempre a las necesidades internas del texto que analiza: formalismo y estructuralismo, Jakobson y Saussure, Barthes y Lacan, Bajtin y el desconstruccionismo no operan como tales en los análisis de Milán, sino siempre en función de las propias necesidades del texto. Su única fidelidad —y la única fidelidad posible de un crítico honesto— es con el cuerpo del poema. De ahí que el recorrido que traza Eduardo Milán por el mapa de la poesía hispanoamericana resulte hasta cierto punto insólito: no son sus temas lo que fundamentalmente le interesa; son sus formas. La de Milán, es la misma tesitura que la del amante perverso: no ama una subjetividad difusa; goza unas formas tangibles, penetrables.

Y es esa entrega apasionada, cuerpo a cuerpo, con el texto del poema, una de las dimensiones más relevantes de este libro. Milán no se limita a comentar apaciblemente un texto; por el contrario: emite juicios, rebate, discute, toma apasionadamente partido, y eso dota de una fuerza polémica ineludible a su escritura. Se puede estar o no de acuerdo con él, pero nunca permanecer indiferente a sus juicios. Yo, por lo menos, me descubro —y esto me produjo no poco asombro—, casi enteramente de acuerdo con Milán, incluso: hablado por él. No voy a extenderme demasiado en las coincidencias. Sería inútil. Voy a citar una sola: de la obra poética de Neruda, rescata un libro: *las Residencias en la tierra* y, en él, un poema central: "Walking around". Esto no implica, por supuesto, que no existan diferencias. Hay algunos montes que nos separan y, como diría Huidobro refiriéndose a otros pájaros, ocas que con su vuelo prolongan esa distancia. Pero —ya lo dije en otra ocasión— es en la distancia y en la diferencia donde se fortalece una relación intelectual. En la nuestra, su libro siempre será un territorio de encuentro insuperable.

ARMANDO PEREIRA

DIFERENCIAS

DE DANILO ROQUE

Por EDUARDO MILÁN

• Torre de los panoramas, Montevideo, 1989.

VIVIR LA ÉPOCA del simulacro puede ser nefasto para la poesía. La moda parisina indica que la época actual no sólo vive sino que se regodea, celebra y asume descaradamente la simulación como piedra de toque de la muerte de la modernidad y sus hijos bastardos. El logocentrismo dejó paso a las "razones" particulares. Hoy en día todo es particular y por ello todo es indiferente. El mundo ha perdido sus valores canónicos porque ha perdido su valor. Lo que importa ahora es el individuo por encima del mundo, el individuo sin referentes más allá de sus necesidades inmediatas. Para el poeta moderno el mundo era el gran referente. Si Baudelaire y Rimbaud arremeten contra el mundo denunciando así la secularización del orden burgués, ello demuestra todavía el enorme grado de poder referencial de que el mundo gozaba. En todo caso, tanto Baudelaire como Rimbaud fueron testigos de ese peligroso deslizamiento —o mejor, vaciamiento— a la superficie que comenzaba a alivianar la representación simbólica del mundo. Esa pérdida del aura, el color sagrado de las cosas, no es más que el paso en términos poéticos de la metáfora a la literalidad. La fascinación de lo moderno por el *si mismo* del poema, cuyo más alto vuelo significa la aventura espacial de Mallarmé, implica no sólo la visión orgánica del poema como continente autoabastecido sino también la gran desvalorización del mundo. El poema cae al centro de sí mismo, se textualiza y se encanta. Pero abandona el mundo y la dialéctica que implicaba el diálogo difícil entre "realidad" y poesía. Después del colapso de las vanguardias, último intento de crear un eslabón crítico con el mundo, la poesía actual en su generalidad ha abandonado todo intento de una representación del mundo y sus significados. Es en este sentido en que me he referido en otra parte a la inexistencia, en poesía, de una *creación* actual. Sencillamente, porque la posibilidad de creación en un sentido poético se presenta como metáfora de un mundo, como un segundo mundo. Y lo que está descalificado es el primer elemento de la metáfora: el mundo real. De ahí que la operación misma, la metáfora, haya perdido fuerza como figura retórica. Nunca como ahora la poesía ha gozado de un mayor grado de oficialidad; nunca como ahora la poesía ha representado más a una cultura. Salvo en el Renacimiento, nunca la poesía ha sido menos

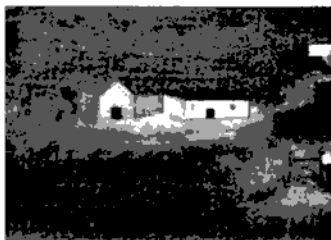
crítica frente a la cultura que la sustenta. La explicación de este impase poético puede estar en que la poesía actual tiene un enorme grado de correspondencia con el mundo en que vivimos. Básicamente, en lo que representa este mundo respecto a su desvinculación con todo pasado: un mundo donde la epifanía no es ya un acto de iluminación porque la vida cotidiana, en un gesto de simulación monstruoso, se vive como iluminada. El enorme trabajo de desastre histórico que llevó a la consideración de la poesía como una épica del instante se ha perdido. Y se ha perdido porque la vivencia del instante ya es una vivencia poética, al menos en el terreno de la simulación. Si la poesía como aspiración última siempre fue un intento de presentación y de presentificación, en lucha abierta y a muerte contra la linealidad histórica, esa tensión ha desaparecido porque Occidente se ha empeñado en mirarse en el espejo del presente como única condición temporal. Desde esta perspectiva no parece frívolo el recurso a la narratividad que ha ganado a gran mayoría de los poetas contemporáneos. Intento inútil, a mi modo de ver, de re-ligarse a algo que suponga *tiempo*, aunque sea cayendo en la trampa de la historia. De ahí toda una literatura, no solo poética, de reconstrucción histórica y de ahí también el retorno a la atemporalidad de las formas poéticas consideradas canónicas. Y también de ahí el aullido neoreligioso que alimenta los contenidos de gran parte de la última poesía, búsqueda frenética de una trascendencia consagrada de antemano. Pero me temo que el peligro no sólo radica en el enorme grado de confusión formal de la poesía actual sino que lo que verdaderamente está en crisis es el propio fundamento de la poesía, la puesta en jaque por este momento sin historia de su principio de transgresión, de su capacidad de alteridad.

¡Danilo! Y esa voz
Vasta como el río de su nombre
Baja al niño bañado por su nombre
Más alto que un niño
Río, detrás de la palabra siempre un río
Moría en la memoria,
Ya sea el De la Plata o el oasis
En este desierto de blancura
Pura sal, que nunca cicatriza
Como una ciudad no cicatriza
Buenos Aires: en Palermo, Borges
"Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*"

Del mismo modo que el argentino Arturo Carrera se escindía en su libro *Arturo y yo* (Ediciones de la Flor, 1984), el uruguayo Danilo Roque (Montevideo, 1951 se toma a sí mismo como referente fónico para crear el mundo. A partir del eco mojado de su propio nombre, el poeta parte hacia la realidad. Pero esta actitud dista mucho de la autocomplacencia romántica y su visión de las cosas a través del prisma narcisista del yo: el yo de Danilo Roque se reduce a la imaginación fonológica y a las posibilidades de ésta para fundar un contexto. El poema parte de un eco, tiene su centro en el reconocimiento de la materialidad textual ("este desierto de blancura") y culmina en el diálogo intertextual con un poema ya famoso de Jorge Luis Borges sobre la relación entre palabra y cosa:

Si como el griego afirma en el Cratilo
el nombre es arquetipo de la cosa...

La posición de Danilo Roque es clara: en vez de generalizar, reducir al máximo las posibilidades de una poesía que todo lo abarque en su trascendencia no poética. El mundo ha entrado en entredicho y sólo se puede partir de lo íntimamente conocido. Pero en vez de comenzar relatando los avatares de su intimidad (la poesía de Roque se propone hacer tabla rasa con la poesía) Roque parte de la materialidad misma del poema: el elemento sonoro. Su propio nombre tiene sentido si evoca algo, si sugiere un parentesco con algún elemento del mundo real. Y en esta simbiosis entre el yo y la realidad, el poeta y el mundo logran un diálogo casi isomórfico. Un isomorfismo que no deja de ser ficción (y ahí radica la crítica de Roque): la arbitrariedad del signo es tan válida para el río Nilo como para el titular del texto poético.



ANTOLOGÍA

De RAMÓN XIRAU'

Por JOSÉ HOMERO

• Editorial Diana, México, 1989.

NO ES POCO EL MÉRITO de esta antología. Primeramente nos ofrece los frutos óptimos del largo cultivo de Xirau en el campo filosófico. Cierzo. Pero más grata es la dirección que orienta estos ensayos. Xirau no pretende convencernos de nada. Hay una ruta, sí, un camino —que Xirau nos muestra, hospitalario—, por el que se discurre de lo sagrado, de la relación del hombre con Dios, del tiempo vivido, de aquello que no se puede decir, de los *topoi uranoi*, del canto como vía de acceso a lo sagrado, del silencio y la palabra —ese uroboro deslumbrante—, para finalmente desembocar en la imagen, en un terreno más propio de la literatura: "Dioses, ídolos, argumentos". Y "Sol, azul y Pala D'oro". Se progresa, pues, en la argumentación pero al término del viaje no hay conclusiones sino lugares: territorios de lo indecible. Esta sería la diferencia que voluntariamente ha establecido Xirau; su pensamiento busca la presencia y, poeta al fin, sabe que lo que puede ser mostrado no puede ser dicho.

En los temas filosóficos Xirau nos exige un orden de lectura, en los ensayos sobre lo literario el orden es una exigencia cronológica.

Zona de encuentros, esta escritura sabe que poesía y filosofía son formas —indistintas— del conocimiento. Toca sus temas y sobre todo, destaca el sentido de la Presencia en no pocos poetas. Además, uno de los aspectos más gratos del Xirau ensayista literario es su humildad; pues no precisa de jerga para tocar fondo en sus exploraciones ensayísticas. Firme y paulatinamente este discurso va anudando sus propios tramos: primero la pregunta, luego la respuesta. Creo, sin embargo, que el mérito de esta *Antología* no radica tanto en la espiga de los ensayos sino en el puñado de poemas incluidos. Difícil era hasta hoy acercarse a esta poesía; gracias a esta edición entre nosotros quizá aumente la luz; quizá algo de este oro nos bañe; aunque sea por un instante, como a estas mujeres trabajando de Vermeer las bañó el sol flamenco.

II

Ramón Xirau toca zonas que tradicionalmente nos han sido vedadas. He dicho tradicionalmente: nuestra tradición, que es la moderna, nos impide acercarnos a lo sagrado, so riesgo de incurrir en un atentado contra la doctrina de la ilustración. Xirau no ha temido la excomunión laica; y en este flujo de paradojas,

su actitud en mucho ha beneficiado la libertad y sobre todo las ideas o la libertad de las ideas. Ha enjuiciado la entronización de entidades no menos absolutas, no menos irracionales, pero infinitamente más innecesarias, en el sitio de esa divinidad que se resiste a morir aun cuando muchos son sus victimarios —y muchas las veces que su muerte ha sido anunciada—. Hoy se impone una valoración del pensamiento de Xirau, toda vez que la religión del progreso es enjuiciada incluso por sus propios profetas y sacerdotes. Que el hombre precisa de lo sagrado es una verdad inmutable, como la necesidad alimenticia.

No se trata de remar a contracorriente de la historia —aunque la moderna linealidad no sea un fundamento laico sino cristiano— se trata, me parece, de aceptar la herencia de la ilustración y a la vez de entender que la modernidad al desvincularse de la naturaleza volvió al hombre una criatura inerte y arrogante que hoy se asusta de sus acciones irresponsables. Religamiento, diría Xirau; todo arte es una tentativa de comunión, de salto sobre el vacío, de triunfo sobre la nada.

La poesía de Xirau, como su filosofía, pareciera tocar zonas ajenas a la modernidad. Nada más erróneo. No hay temas antiguos o modernos, hay procedimientos; y la poética de Xirau da uso a los estilos propios de la poesía del siglo veinte: mejor: descubre en las intermitencias espaciales una imagen de los blancos de la luz, de los racimos que son blancos/balanzas, olas y olas en la quietud del día.

III

La poesía de Xirau es un testimonio de la presencia, cuyas huellas en el poema son las imágenes pero ante todo el canto. El destino del poema sigue un proceso acaso reducible a la siguiente fórmula: ante el poeta el mundo se abre, entrega un sentido trascendente. Bañados por esa epifanía los objetos dejan de serlo, pierden su forma, su lugar en el espacio, de sombra se vacían, son inmensos, diminutos, son ya el otro, su sombra son, la luz, el aire. La ola es roca y la nube espuma; el cuerpo es tierra y la mar planicie. Analogía Tradición moderna (se sabe: Octavio Paz). Confluencia de las dos vertientes dominantes del pensamiento occidental: Platón y la Cábala. Las cosas dejan su existencia aislada para relacionarse entre sí y con el hombre. Comunión en soledad, la epifanía es tanto la celebración

como el descubrimiento del mundo; descubrimiento es decir estar en el primer día. El mundo toma cuerpo y su cuerpo es nosotros y nosotros: la rosa, la enramada, la tapia, las ojivas... Analogía que será metáfora —y antes, en la inminencia, metonimia— o enumeración acumulativa. Comunión es perder sus atributos y tomarse indefinible. Abandono del yo: entrada en el mundo. Las cosas revelan su realidad; vivimos en el primer día, y una cosa es todas las cosas. Esta me parece la fábula de varios de los poemas y poetas del siglo. Está en Stevens y en "Canto a un dios mineral", en Pound y en Eliot, en Paz y en Guillén, en González Rojo y en Gorostiza. El retorno que es principio y trascendencia, la presencia que se aleja/pero deja su luz en el poema.

IV

Si Ramón Xirau hubiera sido pintor, difícil sería imaginarlo como un artista de lo oscuro; en su pincel hay una luz sobrenatural, hay temblor de cielo y granos marítimos, auríferos, aéreos, ascensos y descensos de olas y trigales, de tejidos y de barcas. ¿Quién no ha sentido ante una mujer hermosa, la inmensidad del campo —verde u oro—, el sol orlando los bordes de grises cúmulos, el canto del viento en el otoño, la noche escultora de edificios, el mar luchando contra la arena en calada, la vecindad de lo inefable? Sabe Xirau que si el mal está en el mundo, pero no es el mundo —la presencia a su vez de cuando en cuando se hace presente—, de hecho como diría Borges, no hay un sólo día en que no estemos en el paraíso. No sé si exista un dominio específico del poeta; de ser así, tal oficio sería el de cantar; y el canto, en su expresión más pura, sólo ha de ser celebración, baluceo de lo indecible.

Es el artista no un vidente, sí un sacerdote, un oficiante sí, un hombre que siente la presencia, el pálpito sagrado, y lo expresa en su lienzo, en el papel, en partitura. Toda gran obra es una ventana a lo sagrado; Xirau lo sabe bien y su poesía no sólo canta al milagro de *estar vivo* —tumulto de objetos y levedad del tiempo—, también a la belleza de ciertos cuadros —Cranach, Giotto, Vermeer—, ciertos poetas —Novalis, De Asís—, ciertas tradiciones —los tapices, el *troubar clous*—. Xirau se empapa de mar, de cielo, de aire, de naturaleza: cada una de sus líneas chorrea luz.