

ANTOLOGÍA DE LA NARRATIVA MEXICANA
DEL SIGLO XXDe CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL
Por FABIENNE BRADU

• Fondo de Cultura Económica, México, 1991, tomo II, 1393 pp.

"ANTOLOGAR —DICE CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ— es un acto de fuerza. Se trata de reunir un conglomerado de autores y obras que nunca hubieran deseado ser emparentados." El temple del crítico se traiciona en esta peculiar concepción de la tarea: una antología es, para Christopher Domínguez, un acto de violencia que no solamente va dirigido contra los autores congregados sino también contra el juicio crítico que organiza el banquete. Pero, con la *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* de Christopher Domínguez, se deja atrás la tradición de los banquetes de "científicos" porfiristas que solían culminar con una fotografía multitudinaria en la cual el "Tout Mexique" procuraba agarrar una silla en las monótonas hileras de la posteridad. Tampoco se propone la reconciliación, momentánea y estruendosa en sus fracasos, de las familias desavenidas en la boda de uno de sus hijos eventualmente pródigos. En suma, no es una antología que se rija por el compromiso o las buenas maneras de la mundanidad literaria.

Christopher Domínguez lo había anunciado desde el prólogo general a la edición completa: en los libros cuarto y quinto que forman el tomo II, priva "la vastedad por encima del gusto". Con esta aclaración por delante, Christopher Domínguez puntualiza que lo guiará, no una hipócrita complacencia ni una pretendida objetividad, sino, a lo sumo, una honestidad fundamental que le impide ningunear a autores y obras que no se inscriban en su credo estético. De ahí que, con más firmeza que en los libros

anteriores, apriete la rienda de la crítica para contrarrestar la holganza de la selección.

Si efectivamente esta antología en parte compensa la carencia de una historia de la literatura mexicana del siglo XX, los extensos prólogos deben leerse como la obra negra de un edificio cuya construcción corre los mismos riesgos que dificultaron la edificación del Palacio de Bellas Artes. Gracias a ciertos precursores entre los que cabe destacar a José Luis Martínez, "los materiales ya estaban a la luz", asegura Christopher Domínguez, pero el edificio seguía en la oscuridad: le faltaba la electricidad del crítico. Christopher Domínguez se encargó de la instalación eléctrica que a ratos, en sus párrafos más brillantes, tiene destellos de fuegos artificiales y, en otros, las chispas malevolentes de los cortocircuitos.

El libro cuarto, "La modernidad suspendida", lleva como frontispicio la obra y figura de Carlos Fuentes, cuya grandeza y miseria resume Christopher Domínguez en estas líneas: "Dueño de todos los recursos artísticos, hábito de audacia, brillante hasta envejecer, Fuentes fundaba la *profesión* de la novela. Desde entonces, *belas!*, México tiene a su novelista." El resto del libro se divide entre los "inventores de creaturas" y los "fabuladores del tiempo". A unos veinte o treinta años de la aparición de esas obras, Christopher Domínguez está pisando valores seguros e inquestionables: Salvador Elizondo, Julieta Campos, Inés Arredondo, Juan García Ponce, Sergio Pitlor, Augusto Monterroso, Jorge

Ibargüengoitia, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, son, entre otros, las trabes de nuestra modernidad suspendida. Carlos Monsiváis afirmaba en 1966 que "el subdesarrollo es no poderse mirar en el espejo por miedo a reflejarse". Sin embargo, al recapitular *stendbalianamente* sobre la imagen de cuerpo entero que reflejan las novelas que se pasearon por los caminos de los años sesenta y setenta, México no parece haber tenido miedo a reflejarse o bien supo transformar su incapacidad en una rica invención literaria. Se antoja creer que su literatura escapó del estigma del subdesarrollo.

El libro quinto se sumerge en la actualidad. Es, sin duda, el más audaz, el más abigarrado, y también el que puede provocar más cortocircuitos cuando, en unas décadas más, alguien vuelva a accionar el *switch* general de nuestra contemporaneidad. Tal vez porque, desde hace unos años, comparto con Christopher Domínguez la reseña de la narrativa en las páginas de la revista *Vuelta*, me admira su capacidad para ensambiar las pequeñas piedras de crítica que vamos tallando de mes a mes. Confieso mi dificultad para concebir el presente como historia, para ordenar la inmediatez en rubros y tendencias. Comparto con él la mayoría de sus opiniones aisladas sobre libros y estilos, pero siento más reticencias en adherirme al panorama general que dibuja en este "libro de las obsesiones". Primero, porque vacilaría en llamar "obsesiones" a recurrencias que no son privativas de nuestros tiempos, como por ejemplo: "El poder y los cuerpos", "Pasiones y humores" o "La

ciudad tan oscura". Segundo, porque se me antoja prematuro calificar con el término de "obsesiones" a una producción naciente. Me pica la tentación de reubicar una obra en otro lugar, como por ejemplo *El cielo de Sotero* de Alejandro Rossi, que me parece un inquilino incongruente de la vecindad paradisiaca que habitan Francisco León González y Homero Aridjis. Y esto, a pesar de que me convence la decisión de Christopher Domínguez de escribir una historia de la literatura a partir de la publicación de las obras y no según el azaroso nacimiento de sus no menos accidentales autores.

En todo caso, hay que agradecerle a Christopher Domínguez ciertos balances y la liquidación de la falsa disyuntiva: "Onda y escritura", ya demasiado estrecha para abarcar la creación de los setentas e indiscutiblemente vana para situar la de los ochentas. Uno de los balances más serenos que hace Christopher Domínguez se refiere a la llamada "lite-

ratura del 68". Además de mostrar que nunca existió una épica del movimiento, a pesar de la petición que hiciera José Revueltas a sus discípulos rebeldes, Christopher Domínguez observa atinadamente: "El movimiento de 1968 estimuló una literatura de intención civil pero no creó una novelística histórica y social". Sin ocultar su simpatía por el movimiento y sin trivializar la tragedia del 2 de octubre, Christopher Domínguez conserva la cabeza fría a la hora de juzgar el trabajo literario de las figuras ya casi míticas del movimiento. Con la misma lucidez, acaba con ciertos mitos de la Onda en el libro cuarto y de Parménides García Saldaña (1944 - 1982) nos dice por ejemplo: "(...) escritor mediocre que a la manera de sus abuelos decimonónicos hizo de la inmersión tóxica una coartada estética, esta vez en el marco de una contracultura jipiteca que él trató de estimular y que, si a sus últimos textos nos atenemos, supera en gemebundez y cursilería a los más rosa-

dos exponentes del otro modernismo."

Si Christopher Domínguez es responsable *á part entière* de esta titánica empresa, también quiero ver en sus prólogos la voluntad de ceder la palabra a una nueva generación de críticos. Trabaja sobre sus contemporáneos y también trabaja con sus contemporáneos. Y en este sentido, Christopher Domínguez arriesga doblemente: apuesta a la perduración de unas obras y a la pertinencia de su crítica, cuando, en ambos casos, aún falta mucho para que el tiempo ratifique el valor del envite.

Baudelaire decía que cada generación llega con un hambre distinta a devorar su pasado lejano e inmediato, que lo significativo está en la digestión que cada nueva generación hace de sus clásicos. Por esto, además del monumental banquete de esta antología, es relevante observar la manera en que Christopher Domínguez engulle y digiere a sus comensales. Su pluma sabe consignar todos los rumores de sus pasiones estomacales.

BREVE BIBLIOTECA DE AUTORES ESPAÑOLES

De FRANCISCO RICO

Por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

* Seix - Barral (Biblioteca Breve), Barcelona, 1990, 318 pp.

PARA CONMEMORAR SU 25 ANIVERSARIO, EL Círculo de Lectores pidió a Francisco Rico la preparación de una "Biblioteca de plata", limitada a doce volúmenes, que ofreciera al "lector medio" una imagen de la literatura española desde la Edad Media hasta el Barroco. Diferentes críticos firmaban los estudios preliminares; Rico se reservó la redacción de un "prólogo" a todos y cada uno de los libros seleccionados. Esos prólogos, revisados, aparecen ahora reunidos en esta *Breve biblioteca de autores españoles*, nuevo y espléndido trabajo de uno de los mejores historiadores de la literatura española con que contamos en la actualidad.

Dos son, a mi ver, los aspectos más comprometedores (y comprometidos) del proyecto. El primero salta a la vista: ¿cómo reducir un largo periodo de la historia literaria española a doce volúmenes? El problema se agravaba si se tiene en cuenta que en la selección quedaban incluidos los densos, inagotables Siglos

de Oro. La solución no podía ser otra que una fórmula personal, que fue la adoptada por Rico. En los ambientes universitarios españoles (y en algún periódico) se ha discutido esa selección. Ha sido un juego. Rico escogió el *Cantar de Mio Cid*, el *romancero viejo*, el *Amadís de Gaula* de Garcí Rodríguez de Montalvo, *La Celestina*, la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo, el *Lazarillo*, el *Libro de la vida* de Santa Teresa, el *Quijote*, el *Buscón* de Quevedo, *El caballero de Olmedo* de Lope, *La vida es sueño* de Calderón y *El burlador de Sevilla* de Tirso. Los ensayos de Rico vienen precedidos de un resumen de las obras correspondientes, firmado por un escritor español actual.

Es evidente que, en relación con aquella "imagen" que se buscaba, faltan títulos fundamentales, y que alguno de los incluidos es fácilmente sustituible por otro de igual relieve. Pero lo importante, a mi juicio, no es la selección (forzada

a la subjetividad, como lo habría estado cualquier otra), sino el conjunto de estudios que aquí se nos ofrece. Las lagunas, sobre todo las muy visibles de la poesía, son subsanadas por un texto final, "La tradición y el poema" (que es, por cierto, uno de los más sugerentes ensayos del libro). Lo único que puede reprochársele a Rico es que no hubiera sugerido al editor media docena de títulos más, igualmente centrales; la selección, seguramente, seguiría siendo opinable, pero habríamos contado con otros tantos ensayos - prólogos fuera de toda discusión.

El segundo aspecto no es menos problemático. ¿Qué es un "lector medio"? Probablemente, una entelequia; todo lo más, un fantasma en el que se sienten obligados a pensar los editores (y, con ellos, algún novelista que otro). No hace mucho, un profesor español intentó definirlo: un "lector medio" es alguien que lee "por entretenimiento, por placer, sin

ánimo deliberado de 'aprender' ni de 'informarse', y que si lee "quince o veinte libros al año, a lo largo de treinta años habrá leído, si nos atenemos a cálculos muy optimistas, unos quinientos libros". Es dudoso que ese tipo de lector se acerque a algunos de los títulos arriba indicados. Estamos ahora frente a otra forma de aquel juego de las antologías mínimas, y mi conclusión es la misma: inútil preguntarse si a un "lector medio" (que tiene a la vista dos centenares de novelas modernas, en todas las literaturas) puede interesarle la lectura del *Mío Cid* o *Historia verdadera*. Habría opiniones para todos los gustos. Pero los problemas empezarán con la discusión acerca de la existencia misma del "lector medio": la lectura hedónica es, por principio, desordenada y libre; no consiente obligaciones. En resumen: todo lo que puede decirse acerca de esos puntos de partida (doce volúmenes para un "lector medio") es que constituyen dos premisas (editorial una, conceptual otra) que en nada afectan al atractivo y a los muy considerables méritos de esta *Breve biblioteca*: los ensayos que la integran.

Es imposible, en una nota como la presente, entrar en detalles sobre el contenido de cada uno de estos ensayos. Digamos algo antes, sin embargo, sobre los procedimientos de aproximación crítica. Para Rico no hay, no puede haber otro método que el propuesto por cada una de las obras mismas: no hay más método, dice el autor, que "el versátil que marcan cada texto y las necesidades de comprenderlo". Rico huye, pues, de doctrinas a la moda, generalmente más interesadas en sí mismas que en su

objeto de estudio, como denunció no hace mucho Antonio Alatorre. La perspectiva es aquí la del historiador, es decir, la de quien ve siempre la obra literaria en su tiempo y como parte de un proceso de construcción y evolución: de *tradición*. En esto, Rico no ha traicionado su vocación principal —la de historiador—, pero ésta aparece vertida ahora en un "proyecto" de carácter ensayístico. Es cierto que ese tono de "ensayo" se deja arrastrar aún, a veces, por el amor al detalle y al dato preciso y revelador; este hecho, sin embargo, no lastra en modo alguno la fluidez de la exposición, casi siempre admirable en sus avances y en su manera de mantener la atención del lector sobre el hilo conductor de las reflexiones.

Véase, por ejemplo, el dedicado al *Quijote*. Un saber crítico excepcional permite aquí desarrollar la idea de que existe una rara complementariedad en las dos interpretaciones históricas de la novela: la "seria" y la "jocosa". La univocidad no es la característica del gran arte: ambas lecturas, que se desprenden de sendos contenidos novelísticos —trascendencia y humor—, no sólo son posibles (una y otra, de hecho, se han dado en la historia), sino que —y de ahí el extraordinario alcance de la magna obra cervantina— consiguen romper la "lógica" hermenéutica; las dos interpretaciones no se oponen: "en el dilema de optar por una o por otra, perdámonos el respeto al principio de no contradicción y quedémonos con ambas".

No menos sugerentes y hasta apasionantes resultan los ensayos sobre *La vida es sueño* o *La Celestina*. No puedo, por desgracia, detenerme en ellos. Se me

permitirá, sin embargo, que llame la atención, aun brevísimamente, sobre otras páginas excelentes: las dedicadas al romancero viejo. Rico demuestra aquí una sensibilidad y unos conocimientos que sobrepasan lo que inicialmente fue la función principal de estos ensayos: atraer a los lectores actuales (ya que no "medios") a un puñado de obras clásicas. Lo que aquí encontramos es una lección de sensibilidad: nunca hasta hoy, que yo sepa, se nos había hecho ver con tanta claridad cómo la lírica tradicional, la lengua fragmentada, "rápida" y económica de la canción, fue "absorbida" por el romancero, y cómo aquella, en fin, contagia su concepción de la realidad ("La lírica tradicional... hace de la realidad una interrogación") al romance desprendido del viejo cantar.

No he comentado sino dos o tres aspectos de estos ensayos, a manera de ejemplos. Para Rico, este escribir sin notas, este permanecer apegado al texto como única manera de interpretarlo, esta recurrencia ocasional al humor, cuando es preciso (y que no es nueva en el autor: véase su *Primera cuarentena* y *Tratado general de literatura*), y hasta el subrayado de algunas inesperadas analogías (con Hollywood, por ejemplo, en el caso de *La vida es sueño*) constituyen su idea de lo que es, en esencia, la manera de presentar un conjunto de clásicos al lector contemporáneo. No es que sea difícil no estar de acuerdo: es que resulta imposible no reconocer su excepcional atractivo. Varias veces recordé, en la lectura, la vieja y querida frase de Focillon: "Así vuelve a empezar, perpetuamente, un formidable antaño".

ANTONIETA

De FABIENNE BRADU
Por HUGO HIRIART

• Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

BERTRAND RUSSELL ESCRIBIÓ UN ENSAYO QUE se llama *La suprema virtud de los oprimidos*. En él sostiene que cuando sometemos a alguien podemos fácilmente pensar que el sometido es, de algún modo, superior a nosotros, que tiene virtudes secretas que nosotros no tenemos,

que es puro. Marx, por ejemplo, siguió este mecanismo cuando pensó que la salvación sólo podía venir de los más sometidos, del proletariado. El oprimido no oprime, luego ha de ser moralmente superior a nosotros, los burgueses de duro corazón, que sí oprimimos. En esta

línea están los mansos y pobres de espíritu de que habla el Evangelio, y, dice Russell, los niños, de cuya bondad esencial y pureza nadie dudaba antes de Freud, y las mujeres, víctimas sometidas y mágicas, y objeto de este pequeño escrito en celebración de Fabienne Bradu.

Las virtudes secretas de las mujeres, su malignidad, por ejemplo, en el mito decimonónico de la *mujer fatal*, o su pureza esencial para puntillosos en cosas de honor, como los caballeros españoles en las comedias de capa y espada, corren paralelas a los rigores de la opresión que sufrían. Mientras más sometidas y tiranizadas, más mágicas y más puras.

Estas consideraciones nos ayudan, tal vez, a entender el fulgor y la obsesiva curiosidad que despiertan las tres infortunadas gracias de la desdicha en el panteón cultural mexicano: Antonieta Rivas Mercado, Frida Kahlo y Tina Modotti (a las que, se dice, habría que añadir, como una especie de D'Artagnan, la singular y misteriosa figura de Carmen Mondragón, rebautizada por Atl como *Nabui Ollin*).

En este sentido no sería muy exagerado afirmar que un dato esencial de la biografía de Antonieta sería recordar, por ejemplo, que fue Adolfo Ruiz Cortines, en los años cincuenta, quien concedió en México el voto a las mujeres. Y lo hizo graciosa, olímpicamente, no como resultado de acometidas de sufragistas.

El hecho resalta la rareza, es decir, la soledad de Antonieta en los turbulentos veinteaños mexicanos. Una buena biografía es por fuerza el retrato de una época entera. La figura y el fondo se confunden, la muchacha se funde con la *flapper*, la pelona con el vestido de talle en la cadera.

Mi viejo amigo Juanito Bustillo Oro me confió un día que Antonieta era insoportable. El retrato que me hizo era el de una niña consentida, grandilocuente, sentimental y melodramática. ¿Así la verían los muchachos vasconcelistas? Puede ser. ¿Se sentían ellos orgullosos de las andanzas eróticas del maestro? Puede ser. ¿O sentían algo como celos? Puede ser. No sabemos, el biógrafo debe ser infinitamente cuidadoso.

El libro de Fabienne me gustó mucho, entre otras cosas, por cuidadoso. Fabienne se resiste a especular. A mí, por ejemplo, me parece obvio que Antonieta padecía de manía depresiva y que su vida obedece a esos ciclos patológicos: en los momentos de exaltación y euforia fundaba el teatro de Ulises o la Sinfónica nacional, le ponía nombres a las calles de las Lomas o seguía en su fantasiosa intoxicación de poder a Vasconcelos. En los momentos depresivos, se bajaba, se reclusa en alguna clínica o se encerraba en su casa o, ya de plano, se va a Nuestra

Señora con una pistola en el elegante bolso de mano. Pero Fabienne no especula, hace algo más cuerdo y generoso: nos da a nosotros los elementos para especular y se retira modesta y prudente de escena como, según la metáfora de Proust, la luna de día mirando desde cajas el luminoso escenario.

El punto débil de Antonieta, como el de Victoria Ocampo, a la que en tantos puntos semeja, parece haber sido una incontrolable capacidad de admiración intelectual. A la mayoría de los intelectuales masculinos no sólo no les agrada o atrae la presencia de pesados espíritus superiores, sino parece desagradarles, o cuando menos incomodarlos. Esto se debe, tal vez, a que la regulación del intelectual masculino es interna y la opinión de fuera no hace más que entrar en conflicto con la visión propia. Pero mujeres como Antonieta o la Ocampo parecen buscar una especie de regulación externa, una revelación, una iluminación brusca de parte de esos espíritus insoportables.

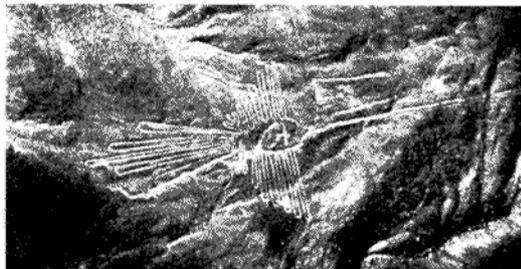
Manuel Rodríguez Lozano captó muy aprisa este punto débil de Antonieta y clavó la espada hasta la empuñadura. En mi opinión, se portó muy mal con ella, como un verdadero perro de esos que muerden y ya no sueltan. En vez de comprenderla y ayudarla, en la medida de sus fuerzas, a ser independiente y autónoma, la confundió con un uso grotesco de argumentos tomados de Gide y seguramente de otros, y la sometió a su arbitrio sentimental.

Vasconcelos fue, creo, más limpio y claro con la muchacha liosa, difícil, dependiente. Lo que no está claro para mí es qué tanto quería Antonieta a Vasconcelos. ¿Podemos decir que estaba enamorada de él? Parece que el amor lo reservaba a Rodríguez Lozano, ¿o no?

No sabemos. El impulso a hundirnos en la ficción es casi irresistible. Pero Fabienne se contiene muy bien. Lo que nos ofrece es la ambigüedad de la existencia. Quiero decir, tal vez Antonieta misma no sabía qué tan enamorada estaba del brioso, sensual y contradictorio Vasconcelos. Que le concedía su admiración, no hay ninguna duda. No pensó, por ejemplo, que había una contradicción megalómana en el hecho de que Vasconcelos corrigiera las pruebas de su metafísica en el fragor de la campaña presidencial. Es imposible hacer algo así: Vasconcelos perdió las elecciones y su apresurada metafísica no la lee nadie. Pero ¡qué borrachera la de aquellos días, Antonieta, las entidades metafísicas, los comités de sastres, los discursos, los banquetes, las noches de amor...! La cruda debió de ser horrible, interminable. Y qué historia, fuerte, trágica, con sus misterios gozosos y sus misterios dolorosos...

No hay novelista capaz de inventar una cosa así. Pienso sinceramente que la tarea más urgente de nuestras letras es la biográfica, levantar el inventario claro y distinto de nuestros tiempos y figuras. No se trata de recordar por recordar, y menos con melancolía, se trata de nuestra capacidad de orientación, de podernos situar, y también de nuestra capacidad de vivir con plenitud, de paladear con glotonería (con la glotonería de que hicieron gala Vasconcelos, Reyes, Valle Arizpe o Novo) los episodios de nuestra vida histórica, la metamorfosis de nuestra identidad nacional.

Así que ojalá este libro preciso y lúcido de Fabienne Bradu sea un aguijón, una prueba de que este tipo de trabajo es posible entre nosotros, y tenga muchos seguidores. No parece fácil, la verdad, pero ojalá...



Hombre pájaro en la Pampa

REPÚBLICA DE VIENTO

De AURELIO ASIAIN
Por ANTONIO DELTORO

• Visor, Madrid, 1990, 64 pp.

SIEMPRE HE PENSADO QUE A DIFERENCIA DE la prosa, que tiende a ocupar todo el espacio, el verso, por naturaleza, requiere que a sus lados crezca una zona de silencio. Los versos sienten deseos de imitar a las llamas, que no son nunca de la misma longitud, que necesitan del aire para extenderse. Los versos de Asiain se parecen a las llamas o a las corrientes de calor que llamamos vientos; pero no a las llamas de una fogata, poderosas pero desmelenadas, ni a la llama única de una vela, sino a las de un candelabro, que vistas de perfil parecen una sola y vistas de frente danzan entre sí y producen un juego de luces y de sombras; y no a los vientos huracanados del trópico, sino a los vientos que juegan con el polvo y con las hojas en un patio íntimo y suburbial en donde una llave de agua gotea.

En la poesía de Aurelio Asiain la forma es muy importante; pero la forma no está dada por su contorno, sino por los espacios en blanco; los dibujos del viento, los dibujos de Aurelio, no son dibujos redondos, sino son dibujos en los que las líneas no se tocan; quien haya volado sobre la zona pantanosa de Tabasco tendrá una idea de lo que intento decir: no una tierra continua con un solo cultivo, no una selva uniforme, sino una caligrafía del agua que en principio nos cuesta entender pero que sabemos que está ahí para decirnos algo. El viento, el agua, las llamas, pero no los exteriores, sino los interiorizados y que en el duermevela se manifiestan en el entrelazamiento del sueño y la vigilia, en el descubrimiento de un lenguaje que tiene más de caligrafía árabe que de ordenado latín.

Al leer la poesía de Aurelio Asiain no nos parece estar en contacto con lo que se dice habitualmente, ni tampoco con lo que se mira, sino con la forma en que nos vienen las palabras en los minutos que separan el sueño de la vigilia o la vigilia del sueño. De esta franja estrecha, pero fertilísima, nace su poesía: "me llamabas al día y yo bogando/entre dos

aguas respondía es verde/la hiedra a tu pregunta por la hora..."

El sentido para Asiain crece en los resquicios, en los desacuerdos, en las desavenencias, entre la forma y el contenido, entre el sonido y lo que este sonido dice, como esas hierbas que surgen en las grietas de las paredes o en el pavimento.

Todo tiene que ver con todo, pero de una manera subjetiva, que atraviesa el yo, que lo necesita; y en la poesía de Asiain estas relaciones secretas se dan debido al aire, al silencio, en la suspensión, en el encabalgamiento. Al poeta lo guía en su salto, en su elección entre unas palabras y las otras, el sonido: los poemas de Asiain crecen, no se leen sabiendo a dónde van, no tienen, ni para él mismo, un guión; no son narrativos, son orgánicos. Aurelio Asiain posee una mirada distante y sonríe a la que le gusta jugar. Su poesía es hipnótica y levemente brumosa; en algunos de sus poemas hay una calidad acuática de estanque. Sus poemas eróticos están formados por las palabras que brotan simultáneas al acto amoroso, destinadas a la amada pero dichas en voz baja, apenas audibles en la proximidad de los cuerpos, tan mezcladas con éstos y con el sueño que son, en su ritmo y en su

tono, no algo sólido, sino una atmósfera, una emanación; su sintaxis es la del viento que sopla arremolinado en un patio o la del amor hecho en la penumbra de una habitación.

Hace tres años, con un grupo de amigos, fuimos a Acapulco. En el jardín del condominio que nos prestaron, en medio de una gran extensión de césped, había una alberca californiana, pacífica y azul. En ella, mediante un truco de respiración inimitable, Aurelio se sumergía lentamente como una moneda y permanecía sentado en el mosaico del fondo de la piscina prolongados instantes. Esta imagen de yoga submarino, aislado en su silencio, imperturbable y asiático, capaz de vivir un mundo aparte, me vino al leer *República de viento*; este libro comparte la extraña naturaleza de su autor. Dicen que hay algunos animales que pueden vivir el sueño sin dormirse y la vigilia sin despertarse; Aurelio pertenece a una de esas especies.

Quisiera terminar citando unos versos de Manuel Machado que tienen una gran consonancia con *República de viento* y que, desde mi punto de vista, podrían muy bien sintetizar su espíritu:

"La hoja seca,/vagamente/indolente,
/roza el suelo...No sé,/nada quiero,/nada espero./Nada..."



Lemniscata

EL LUGAR DE LA NO CONCESIÓN

Por EDUARDO MILÁN

HABLAR DE LA NUEVA POESÍA LATINOAMERICANA actual supone un habla parcial dejando al margen el espíritu de catálogo. Más allá de una enumeración de nombres, lo que se impone es la actualización de ciertos procesos, de ciertas estrategias que aparecen, detrás de la fachada de "continuidad" que aparenta nuestra poesía, con nitidez. Una de ellas puede ser el cuestionamiento de la tradición, de una tradición poética que podríamos llamar "de la lengua" porque refiere directamente a la tradición española y su sobrevuelo sobre nuestra lírica. El cuestionamiento de la influencia de esa tradición no pasa por la negación del mapa común del castellano para nuestra poesía. Pasa por la puesta en evidencia de cómo la tradición poética española llegó a ser la influencia fundamental en nuestra poesía, por lo menos hasta mediados de siglo. Y no basta desentrañar rasgos comunes entre la poesía latinoamericana y la española —que los hay, y muchos— tratando de clasificar actitudes frente al fenómeno poético, tales como la crítica ante el lenguaje (aunque sí se trata de un rasgo pertinente que adquiere, en estos momentos de acritismo, un peso especial por no decir determinante), la autoalusión del lenguaje, la manipulación de recursos específicos que resaltan la "poeticidad" de un texto tomando así partido por la poesía como "creación". Esos recursos —entre otros— son y serán pertinentes en lo que refiere a la consideración de nuestra tradición poética (que tentativamente comenzaría con Darío) que cristaliza con la generación que en algún lado denominé "maestros herederos de la vanguardia" (Lezama, Paz, Rojas, Parra, Molina, etc.). En el breve lapso entre la aparición de Darío y la generación de poetas nacidos alrededor de 1914 (sin olvidar el justo medio donde se sitúan Huidobro, Vallejo, el primer Neruda) ocurre, sin duda para mí, el gran momento de nuestra poesía considerada como "invención", el momento no sólo más experimental y reflexivo sino también el momento donde esas búsquedas se "lo-

gran". Con esto quiero decir que bastaría una toma de conciencia de ese breve lapso de fertilización de la poesía latinoamericana para reconocer allí un manantial —no inagotable en cuanto a su posible novedad o a su capacidad de sugerencia, pero sí, finalmente, un manantial— y no retroceder tres o cuatro siglos atrás para reconocer la "verdadera fuente" de la poesía en lengua española como si las aguas de esa "verdadera fuente" fueran inocentes —es decir subterráneas— respecto de la creación de nuestro mínimo manantial. No niego con esto el pluralismo aporte de otras literaturas y otras tradiciones (francesa e inglesa principalmente) en la conformación de nuestro punto de referencia. Reconozco que esta posición es válida si se parte, en esencia, de una consideración de nuestra poesía desde un punto de vista creativo, inventivo. Esa es mi posición. Sé que hay otras. Lo que quiero sugerir es que quizás en ese movimiento de retorno que se intenta hacia la tradición española desde el ángulo de la poesía latinoamericana muchos poetas encontrarán que la pureza de aquellas aguas sufren la contaminación de estas, "nuestras", aguas nuevas. Contaminación parece ser la palabra adecuada. Contaminación de varias tradiciones pese al intento de univocidad de mirada de los poetas del "volver". Porque la influencia poética española, más allá de su prestigio canónico, trajo aparejada a la poesía latinoamericana dos visiones: una, la de la metáfora como condición sine qua non para que se pueda hablar de poesía (herencia del barroco español bien pasada por el tamiz de la generación del 27); otra, la visión, una visión, se diría, de la tradición poética igual a algo solidificado, pétreo, inamovible, como si una tradición no fuera pasible de ser reinventada, re- asumida desde un presente, "traicionada" por decirlo así. La tradición de la reverencia. Y el momento histórico, más que de reverencia, es de rever. Habría que hacer un sobreesfuerzo para creer que los últimos acontecimientos históricos en el nivel

mundial no afectarían a la poesía y que ésta seguiría siendo un arte al margen del tiempo, al margen de la historia, al margen de sí misma: al margen del margen. Y revisando están los nuevos poetas latinoamericanos. Una de las posturas que está en entredicho es la del poema —como — objeto, clave, para la poesía occidental de principios de siglo, de un "deber ser" poético: "el poema como", "el poema igual a", desde los caligramas de Apollinaire hasta los experimentos de principios de siglo, de una excepción: mientras que para Apollinaire el poema — objeto estaba en dependencia directa de la realidad a través de la mimesis que revela ese impresionismo de calco, los poemas — objeto concretos (incluyo aquí los *Topoemas* de Octavio Paz) no revelan una dependencia icónica: más que parecerse a un objeto del mundo, sea natural o creado, acentúan el nivel del mecanismo poético, más que a su forma se parecen a su accionar. Salta a la vista una distinción clara: poemas como objetos que hay y poemas como objetos que no hay, es decir, poemas como objetos que deben ser inventados. Se mantiene, aunque no de una manera servil, una cierta dependencia del carácter huidobriano del poema. Pero ambas maneras confían todavía en la posibilidad de acercamiento a la cosa, en el diálogo palabra — cosa del mundo, cuya desconfianza ya había planteado Kant al afirmar la imposibilidad del conocimiento de la "coselidad", clarinada que anuncia la separación tajante entre la palabra y el mundo.

Ante este panorama los nuevos poetas (cuando digo "nuevos poetas" no intento demarcar límites generacionales sino una toma de partido: son poetas que me interesan a mí y su intento de novedad reside en su enfrentamiento o al cuestionamiento de la tradición buscando un entronque válido, una aventura permanente, un desmarcarse) plantean sus textos como interferencias. El poema ya no tiene por qué ser un objeto, no tiene por qué ocupar un lugar en el mundo, ya que el concepto de *lugar*

poético refiere directamente al sentido. Me refiero al sentido porque es ahí donde se ubica la última gota de la problemática de los nuevos poetas. Si se parte de la base de que el poema es una interferencia, un atravesar el mundo y salir del otro lado, ileso (ileso por las marcas del sentido) se puede entender que el poema de los nuevos poetas no depende del sentido, al menos del sentido que manejaban los poetas canónicos, de una univocidad del sentido (aunque fuera un sentido literal, o metafórico, o un doble sentido que tiene sus cultores seguros en la nueva poesía) sino que depende de un momento de sentido más que de una totalidad. Explico: el poema —objeto depende, y se configura como, una totalidad—o, mejor, una completud del sentido, en la medida en que el poema imita al mundo sea en su forma (mimesis caligramática) o en su mecanismo (poema concreto). Un poema que no dependa, como el nuevo poema, de una forma sostenida en la *forma del mundo* no puede sostenerse en un sentido global, totalizador del mundo, sino en momentos, en matices de sentido. Matices de sentido: matices de lugares. Enrique Fierro, Raúl Zurita, Roberto Echavarrén, José Koser, Arturo Carrera, Néstor Perlongher, David Huerta, Coral Bracho, Javier Barreiro, Salvador Gallardo, Aurelio Asiain, Manuel Ulacia, entre otros, no pueden depender de un sentido acaparador del mundo sino de un sentido por

ramificaciones, por instantes, por epifanías. Y esto no necesariamente porque el mundo cambió de lugar (esto es: cambió de sentido) sino porque han puesto en cuestión el lugar del poema en el mundo y, casi todos, por suerte, han consentido en que el poema no tiene lugar en el mundo. A partir de ahí todos buscan pero en realidad son muy pocos los que verdaderamente se atreven porque atreverse es correr el riesgo de quedarse sin nada, entre el canon que todo lo castra y un después que nadie asegura cómo sobrevendrá. La palabra interferencia referida al nuevo poema no era aventurera. Independientemente de que creo que todo poema *real* es una interferencia, un atravesar el mundo, hay un secreto de transitoriedad, de precariedad del poema que sólo los muy seguros de la tradición canónica pueden esgrimir: el secreto a voces de la continuidad. Pero puede resultar que esa continuidad no sea tan continua, que esa fidelidad a los cánones no sea tan canónica, que el mundo de los referentes se rebele —por una vez, desde la modernidad contra los significantes y los considere obsoletos. Sé que los nuevos poetas no son ajenos a estas circunstancias — porque sé que hasta los críticos más tontos de la Patagonia no lo son— y que se espera de la última poesía una nueva manera de mirar y hacer. Saber, en este sentido, es desear. Sería fácil que la nueva poesía siguiera reelaborándose a partir de la vieja

poesía para seguir un "continuum" meramente poético, ya que la poesía sobrevive al margen. Pero elegir ese margen hoy significa no sólo ser consciente de una tradición que pide a gritos ser profanada —es decir, seguida—, no sólo ser consciente de una necesaria crítica del presente, no sólo ser testigo de un tiempo que se maneja según el libre albedrío del Poder. Elegir el margen significa elegir el costado de sentido ya que el sentido total es imposible —aun para aquellos que claman de la poesía ese favor—, el costado de la tradición, el costado de la práctica misma: un rincón donde no se verifique la existencia del *lugar del poema*, ese "lugar" que, por su parte, certifica la existencia de un lugar al sol, la existencia de un número en el catálogo o la primitiva, por primaria, por elemental, por casi curricular existencia de la Academia del sentido. Ser poeta, hoy, escribir una poesía *otra*, es asumir la tragedia antes vista —año tras año vista— y no conceder un palmo al chantaje del "buen decir", del "buen oficiar". Para advertirnos acerca de eso hay algunos nombres —pasibles de ser negados como todo en este mundo— pero que resuenan por puro sonido: Dante, San Juan de la Cruz, Baudelaire, Rimbaud, Duchamp, Paul Celan, César Vallejo, Oliverio Girondo. Por supuesto que no son todos pero sí son suficientes para señalar el lugar de la no concesión.

POESÍA ESCRITA

De JORGE EDUARDO EIELSON
Por RICARDO POHLENZ

• Vuelta, México, 1989, 255 pp.

CUANDO SE ES ENFRENTADO A UN LIBRO como *Poesía escrita* que colecciona la evolución del trabajo poético de un creador, uno, aunque no quiera, se ve involucrado en esa vida entre líneas que revela los anhelos y frustraciones del autor. Uno acaba por ser cómplice de su trayectoria interna como demiurgo y necesariamente se formulan preguntas vitales que pudieran resolver este o aquel tropiezo o ese gran salto cuya latencia se presiente desde su primera y más íntima gestación.

La poesía de Eielson se presenta como una sutil historia de la poesía moderna. Para encontrar su lugar ha tenido que reinventar los motivos, el delirio y la audacia para hacerlos suyos y surgir como una voz que —aun cuando es vampiro de voces— resulta personalísima. En sus poemarios de juventud invoca figuras como Rolando y Antígona para revestirlas con sus propias angustias al utilizar un lenguaje florido y festivo que simultáneamente revelan u oscurecen el misterio que los origina.

Estos son poemas hechos de pregunta y que se revisten de la actualidad de los sucesos para convertirse en mito.

En estos poemarios —fechados entre 1944 y 1946— se ve la fuerte presencia de los simbolistas, de Darío y Poe. Su poesía está llena de imágenes góticas (osarios, gusanos, podredumbre, e incluso vampiros) y de una riqueza de motivos y referencias al medioevo tardío que van desde el amor cortés hasta el grotesco (las cuales serán una constante en su evolución poética). Todo esto nos

provee de una poesía vehemente y rica en imágenes; a ratos sombría, a ratos trágica, llena de inocencia, desbordamiento y quimeras.

Incandescentes panteones, criptas rojas de cabellos o granadas en la arena, te sostienen, Antígona, y el buitre róbate los ojos abrasados. ¡Oh hermana de las sombras! ¿Has visto el yelmo eléctrico del muerto, derribado, las alas del caimán sobre su torso frío?

Doble diamante, fechado en 1947, es un poemario de transición que se acerca peligrosamente a los excesos del modernismo, pero lleno de una luminosidad surrealista. En estos poemas se revela ya un acercamiento a la depuración y sencillez en el lenguaje (característica sobresaliente de su poesía madura) y a la experimentación con versos quebrados. Búsqueda que ve su culminación en el poemario *Tema y variaciones*. Estos dos poemarios coinciden con un cambio de aires del poeta (sale del Perú para residir en Europa). Este choque hace surgir una poesía que definitivamente le rinde culto a la palabra desnuda y a su infinitud de juegos, y por tanto, a sus distintas posibilidades semánticas. Estos poemas son retozos que poseen la frescura y el sentido escondido de una ronda para niños:

Sale el sol
el sol solamente
solo en el cielo
y yo tan solo
a solas con el sol
sonríe simplemente

Pero es entonces cuando Eielson llega a residir a Roma y se produce un cambio radical en su trabajo. Uno se pregunta qué impacto pudo haberle producido la ciudad al poeta peruano ya que los poemarios escritos durante este periodo (fechados entre 1952 y 1964) muestran a un creador que está a disgusto consigo mismo, que no encuentra las claves que pueden revelarlo y que vive sumido en una nostalgia mortecina y sola. La sencillez conseguida sigue con él, pero si antes se cifraba a sí mismo en complejas metáforas y remisiones míticas, ahora lo hace con largas enumeraciones de imágenes en las que se pierde de vez en cuando el centro, lo que transmite un desasosiego aterrador. Esta transición se resuelve

paulatinamente con un desnudamiento, primero en el lenguaje y luego de sí mismo. Esto puede verse en *Noche oscura del cuerpo* y *Ceremonia solitaria*, que son una valorización del antes y el ahora, de sus tensiones y correspondencias, y de la certeza de transitoriedad que nos revela lo orgánico dentro de nuestro cuerpo.

sigo adelante

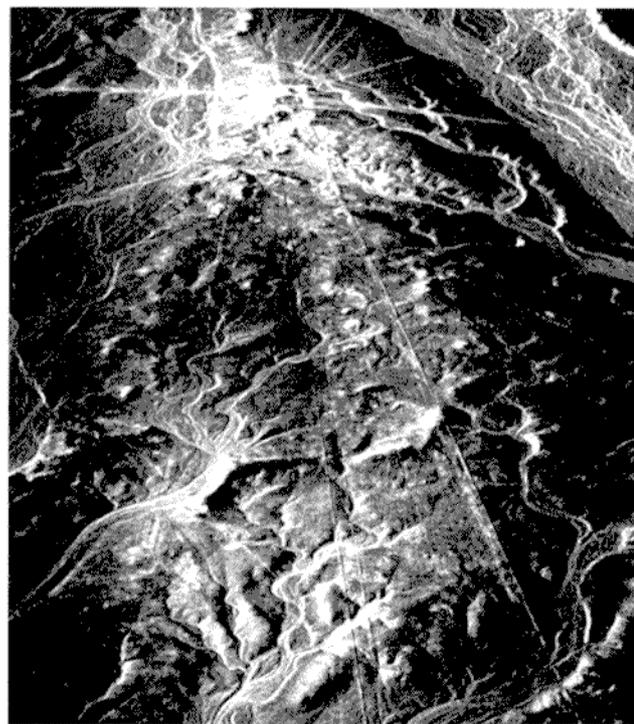
Caminando con el páncreas y a veces
Hasta con los pies Me sale luz de las
solapas
Me duele la bragueta y el mundo entero
Es una esfera de plomo que me aplasta
el corazón

En 1965 aparece *Arte poética* y en ella se ve la capitulación de la búsqueda poética que ha tenido Eielson hasta entonces. La larga enumeración de imágenes como recurso ve aquí su culminación. Los poemas son como un río que lleva los momentos muertos y lo rutinario a su valoración estética y verbal; las eleva

con un tono lleno de candor y espontaneidad. Este poemario es un cierre, un he-dicho-lo-que-quería-decir, y con él se abre un silencio poético de quince años que termina con la publicación de *Ptyx*. Este es un poemario sorprendente, con la sencillez del cuento de hadas, Eielson penetra en un mundo de laberintos en el que transcurre una cotidianeidad mágica y un tedio maravillosos:

EL FULGOR DE UNA ESTRELLA LEJANA
Llenaba el aire de Infinita Ternura
Y entre el Desfile Triunfal de las Hormigas
La Basura y la Leche Derramada
La tristeza del Payaso
Parecía de Papel

La poesía de Eielson está llena de imágenes y palabras recurrentes, de un esteticismo sublime a la vez que grotesco, pero en él hay una sola obsesión. Desde *Canción y muerte de Rolando* hasta *Ptyx* se ve la intención mágica de convertir a la palabra en un arcano.



Líneas radiantes

PARECE QUE EN MÉXICO EL PSICOANÁLISIS no ha corrido con buena suerte. "Tan lejos de Dios, tan cerca de los gringos" dice la frase. Ha sido confundido con terapias, con teorías psicológicas de segunda y, cuando acaso se menciona a Lacan, inmediatamente suele ligarse a las actitudes y jergas asociadas con el tan confuso pensamiento francés estructuralista o postestructuralista. La liga que suele tenderse es, pues, con una vanguardia extraña de las ideas, o la filosofía. Esto conduce a muchos prejuicios y muchos equívocos, pero me parece claro que no será el público lector o el individuo medianamente culto, de la calle, quien se ocupe de desenmarañar su equívoco, sencillamente porque ésa es responsabilidad de los psicoanalistas.

Alrededor y en el seno mismo del psicoanálisis lacaniano habitan incontables confusiones y oscuridades, suficientes como para provocar el susto o el rechazo de cualquiera. Durante algunos años, los lacanianos no hicieron sino ahondar las confusiones con un lenguaje que, visto desde fuera, no es sino una jerga impenetrable. Y es por ello que no han encontrado aún interlocutores.

Según parece, la idea de mantener el psicoanálisis en la oscuridad, lejos de las manos sucias de los legos, no es sino un equívoco fomentado por tres partes: los que van al sillón, los que van al diván y los que se niegan a leer lo que no entienden. Sin embargo, la publicación de *Puntuación y estilo en psicoanálisis*, libro bastante legible, por cierto, parece un buen intento por cortar los malos hilos de la incompreensión y, si los psicoanalistas se atreven a dejar su lenguaje oscuro, donde son tan irrefutables como inaccesibles, entonces los lectores podremos atrevernos a exhibir nuestras ignorancias, intereses y preguntas, para ver si se puede acceder al diálogo.

Se trata de diez autores (Albert Fontaine, Alberto Sladogna, Ricardo Menéndez Barquín, Jan William, Miguel Felipe Sosa, Antonio Montes de Oca, María Celia Jáuregui, Jesús Martínez Malo, Marcelo

Pasternac y Rodolfo Marcos) puestos a debatir un problema común a toda disciplina que involucre cualquier clase de formalidad: el estilo, en particular, el estilo del habla y de la escritura, la puntuación. Al libro le hace falta un prólogo. No otro ensayo, sino más bien, una introducción. Caer de pronto en el texto de Albert Fontaine —después de la "apertura de las jornadas"— puede llamar de nuevo al prejuicio: ¿de qué habla? Después de preguntar, se me respondió que J.A. Miller, yerno y apoderado de los derechos de Lacan, había interpuesto y ganado una demanda contra Fontaine por haber editado una versión crítica de uno de los seminarios de Lacan (*La transferencia*). El problema es que los seminarios no fueron escritos y, para establecer el texto, hay que valerse de versiones estenográficas, con todos lo que esto implica. En fin, el problema no es Lacan, sino ¿qué pasará con alguien que no sepa del asunto aquel con J. A. Miller, etcétera, y comience a leer el libro sin noticia? La ausencia de una introducción no le resta nada al libro, pero sí al lector ajeno.

Pero, bien, volvamos al primer prejuicio: ¿es el psicoanálisis una más de las tantas teorías francesas de vanguardia? La respuesta es no, pero más adelante habrá que convertir el prejuicio en una pregunta formal. Vamos por partes.

En general, es válido suponer al libro como unidad. Está escrito por diez autores, pero es un ejemplar y dudo que sea ejercer violencia si hago observaciones generales al libro, a pesar de las enormes diferencias entre unos y otros colaboradores, desde el hermoso poema de Jan William hasta las observaciones científicas de Menéndez Barquín.

Al recorrer en orden las páginas del libro, desde el problema de establecer un texto hasta el cantar de gesta, se traza una suerte de historia particular. Me gusta la idea, incluso como fantasía, de que el libro cierre con referencias a las gestas heroicas. Un libro en que varios autores vienen sumando desacuerdos y

diferencias con el modo en que ha devenido el establecimiento del texto o los textos del estilo o disciplina lacanianos viene a desembocar en una ironía (me refiero al libro, no al ensayo particular de Rodolfo Marcos): el cantar de gesta: canto y cuento de los hechos heroicos.

Si repasamos la vindicación de la pira que hace Sladogna y llegamos a la gesta de los hechos heroicos, a sabiendas del caso de Jacques Alain Miller, podemos quedarnos con la idea de tener entre manos el *canto y cuento heroico de los que están fuera de la legalidad*. La idea heroica se reafirma con otros dos títulos: "la espada mellada" y "con la escritura a cuestas", como tarea de Sísifo. En la penúltima página hay la propuesta fundamental para acceder, desde fuera, al interés real y activo por el psicoanálisis: "se hace necesario, pues, encontrar otra manera de contar la historia del movimiento: hacer una escritura distinta". Bien puede ser que la historieta que digo no sea sino un fantasma que veo en la polvareda levantada al pasar rápido las páginas. Pero resulta prudente plantearlo porque el texto que da origen a todo esto, el de Albert Fontaine, es, entre muchas otras cosas, una queja ante el despojamiento legal de su calidad de exégeta para establecer un texto lacaniano.

¿Qué tan fundamental es ese texto de Lacan? Tal vez me paso de ingenuo al preguntar esto, pero, ¿cómo salir de la ignorancia? Lo que me ocupa es esto: ¿Es el psicoanálisis una doctrina o una teoría? Sé que, en principio, ni una ni otra, pero voy a insistir. Si se tratara de una teoría, ciertamente sería una pena no poder establecer un texto, digamos, "correctamente", pero no es una pérdida definitiva. Si se tratara de una doctrina, entonces sí que sería a todas luces lamentable no contar con un texto establecido "con toda corrección". Es claro que el asunto va por otro lado. No trataremos de llegar al problema psicoanalítico, aunque sí a un problema anterior, de lectura.

En general, estamos entrenados, bien o mal, para percibir las ideas por su estructura, en una visualización del tipo que en el cine se llama *zoom-out*. Llamamos "profundizar" al hecho de fijar la atención en asuntos concretos. El método teórico más empleado es, pues, la deducción: de lo general a lo particular. De hecho, Popper afirma que todo verdadero conocimiento proviene de la deducción y no de la inducción. Textualmente dice que "la teoría precede a la observación". Popper habla del conocimiento. Otra cosa es, puede argüirse, el saber. Supongo que en psicoanálisis es más importante la noción de saber que la de conocer. Tal vez por eso mismo es que el procedimiento más comúnmente utilizado es el de localizar, para originar la observación, un punto, una palabra, una frase, un asunto particular y hacer ahí la puntuación. Pero, si Popper tiene razón y no hay procedimientos inductivos puros, también en el origen del psicoanálisis hay una teoría que prioriza la observación concreta.

Excepto el de Jan William, que es un poema, más que un ensayo, todos los trabajos tienden a localizar un punto concreto, un asunto. Aparentemente serían inducciones teóricas. Pero es innegable que a todos les antecede una, digamos, teoría —en el sentido más amplio. Hay, sin embargo, un caso extraño, tal vez el único trabajo totalmente deductivo, y tal vez el único que busca más el conocimiento que el saber, sea el de Ricardo Menéndez Barquin, *La escritura de las psicosis*, que persigue una taxonomía de enfoque claramente científico. Diría psiquiátrico, pero no sé bien. ¿Es relevante para el psicoanálisis establecer demarcaciones entre psicosis y neurosis, entre paranoia y esquizofrenia? No es una crítica, es una duda, y me parece importante porque, ante el asunto general de estilo o de puntuación, propone una forma distinta de lectura, una forma que apunta, deductivamente, a resultados, diagnósticos, taxonomías y datos empíricos, una actitud científica que busca el conocimiento objetivo, más que los posibles "saberes" subjetivos. ¿Es eso lo que busca el psicoanálisis?

El conocimiento es tal sólo cuando es susceptible de verificarse objetivamente, a diferencia del saber, que es una forma inasible de asumir personalmente determinados asuntos. El conocimiento siempre puede ser puesto a prueba;

el saber, no, no siempre. Y, sobre todo, puede haber conocimiento sin memoria, pero no hay tal cosa como un saber sin memoria, es decir, sin sujeto. Es posible que a la actividad psicoanalítica le interesen los saberes más que los conocimientos, y esto aleja al psicoanálisis de las actitudes científicas. La verificación de datos es, si acaso, muy secundaria, lo cual no disminuye ni la calidad ni la exigencia y el rigor del trabajo psicoanalítico. Las cosas ya no tienen que ser menos serias por no ser científicas.

Para ser un psiquiatra, un científico, bastaría aprobar un examen objetivo. El texto de Miguel Felipe Sosa hace ver que, para el hecho mismo de la designación del psicoanalista, no hay forma alguna de procedimiento objetivo (aunque tal vez sí objetivante) para determinar cuándo, cómo y quién puede llamar-se analista. El aterrador listado de las "Reglas permanentes de la I.T.C.", de alguna manera, me temo, han permeado el aura que, para el lego, rodea al psicoanalista, incluso hasta hoy, que Freud y los casos que lo rodean ya son del dominio público. Si a ello añadimos que el estilo lacaniano es lo que es, obtendremos una fuente de temores y desviación de lecturas. Naturalmente, la primera exigencia de un interlocutor extraño a Lacan es la exigencia de claridad científica, la demarcación del conocimiento.

Juzgo, porque estoy del lado de los que ignoran todo, que la petición de principio es válida y que por el interés mismo del psicoanálisis, más que evadidas o ignoradas, las preguntas deben ser encauzadas.

Como lector, encuentro el ensayo de Montes de Oca realmente luminoso: entiendo, participo, genero dudas y herramientas para tratarlas. "Qué locos —se oye decir— de repente, zas, 'aquí dejamos' y te lanzas a la calle cuando el diván todavía está frío". Vaya problema para alguien que tenía, originalmente, lo que podemos llamar "inquietud objetiva" —aunque sabemos que esa inquietud no es la que abre las nueces, pero por algún lazo se empieza. Dice Montes de Oca:

es el efecto de sorpresa que toma desprevenidos al analizante y al analista por igual, a cada uno en su lugar respectivo. El corte incide en pleno equívoco, sitúa a la palabra trunca en el medium de esas dos vertientes del decir — a — medias: el enigma

y la cita, y la pone a bascular: ya como enunciación que habrá que hacer devenir enunciado; ya como el enunciado que reclama el nombre del autor de su enunciación.

En psicoanálisis, según Montes de Oca, la muesa que hace la puntuación "incide en pleno equívoco": "al cortarse de tajo la palabra, en pleno disparate se abre el acceso (...) a la eventualidad de una producción de sentido". Los dislates son, pues, los gatillos del estilo en la sesión psicoanalítica. Por ello es aún más notorio que tres de los ensayos del libro se ocupen precisamente de la poesía: el de María Celia Jáuregui sobre Rilke, el de Jesús Martínez Malo sobre Cuesta y el de Rodolfo Marcos sobre el cantar de gesta, y un cuarto que es, de hecho, un poema. Lo notable es que, si en algún lugar están desaparecidos o disueltos los disparates y los equívocos es en poesía, ahí donde cada palabra debe ser pesada no sólo en sus significaciones sino en su disposición silábica. Por supuesto, hay poetas llenos de dislates de los que no pueden dar ni cuenta ni razón, pero esos son los malos poetas, no Cuesta ni Rilke, no los cantares de gesta, pulidos de voz en voz. Y claro que el oscuro origen de un poema bien puede ser un disparate, pero tendría que ser pasado por cuenta y razón para alcanzar a ser poema.

"Cuenta y Razón" es la forma en que Juan David García-Bacca, ese sublime loco, traduce el *logos* de Heráclito. No es una mala traducción. En fin, el hecho es que podrá haber momentos afortunados, pero en general se puede decir que un poema ha de ser una manifestación de ese *logos* heraclítico o un dislate. En su origen habrá azañas, pero en el resultado debe haber cuenta y razón.

En resumen, se trata entonces de lo contrario a aquello susceptible de ser puntuado en una sesión psicoanalítica, y, sin embargo, es pertinente el trabajo hecho en el libro. Parece que la liga entre el poema —aquello en que cada palabra ajusta en su calibre— y el dislate —ahí donde las palabras desbaratan su intención— podría intentar localizarse en la concepción del sujeto. Dice Juan de Mairena, aquel profesor que habitaba en la imaginación de Antonio Machado: "para escribir un poema hay que imaginar al poeta capaz de escribirlo". En cambio, un disparate lo profiere cual-

quiera, sin necesidad de imaginar al equivocado a quien se le escapa.

Entiendo que el sujeto del psicoanálisis es el "sujeto deseante". También entiendo que no entiendo bien lo que esto quiere decir; se me escapa. El sujeto al que me refiero tiene más que ver con algunas concepciones filosóficas y con el trabajo del escritor. "Imaginar al poeta capaz de escribir el poema" ofrece dos recursos valiosísimos: primero la corrección, las tijeras y gomas y tachaduras hasta el resultado final de cuenta y razón; segundo, no soy yo quien yerra o falla: falla el poema, se equivoca el poeta, el adjetivo del que puedo desprenderme y, la mala cuartilla, a la basura.

Sin embargo, sigo viendo ahí un problema: ¿por qué resulta pertinente, por qué sí sirve a los usos psicoanalíticos un texto en el que no existen ya ni restos de los disparates? ¿Cómo es que en efecto resulta válida una investigación psicoanalítica ahí donde el orden de los significantes no deja puertas abiertas a irrupciones incontroladas? ¿Por qué sirve a la teoría lo que no serviría a la práctica? Estas dudas, y los trabajos de Martínez Malo y Jáuregui sobre poemas específicos, asuntos pertinentes para el caso, plantean de nuevo las preguntas mencionadas y no dichas al principio.

Dice Marcelo Pasternac:

Lacan (...) llama "la luminosa exposición" de ese filósofo francés (Jean Hyppolite) que revela "esa riqueza nunca agotada de significaciones (del texto freudiano) que lo ofrece por destino a la disciplina del comentario". Es, agrega, "un texto vehículo de una palabra en cuanto que ésta constituye una emergencia nueva de la verdad". Por lo tanto, concluye, "conviene aplicar a esta clase de textos todos los recursos de la exégesis (...) para hacerle responder a las preguntas que nos plantea a nosotros tratarlo como una palabra verdadera".

Desgajo este fragmento, al que Pasternac le da una plausible respuesta, y lo traslado a mis intereses. Eso, lo que dice Pasternac, lo que pide Lacan al texto de Freud, ¿puede pedirlo cualquier lector para aplicarlo a la lectura de Lacan? ¿Puede leerse a Lacan como se leyó a Freud? Si la respuesta es afirmativa, entonces existe una posibilidad de leer una teoría, independientemente de que exista en función de una práctica. O, más claro:

¿Es el psicoanálisis un cuerpo teórico, un asunto de lectura semejante a cualquier otro campo teórico, o una práctica indeslindable de sus propuestas teóricas? Obviamente las dos pero ¿podemos someter los textos de Lacan al mismo trato que, por ejemplo, los de San Agustín? Escojo este ejemplo por una razón: los escritos de San Agustín no sólo implican e indican una práctica específica, sino que, además, fueron fundadores de un grupo, una *orden* con líneas y ritos prácticos.

Vuelvo a la pregunta, ¿puede el psicoanálisis, o puede Lacan, leerse como textos, como propuestas teóricas? ¿Es esta pregunta similar a preguntarse si se puede entender a San Agustín sin ser cristiano? Es claro que el psicoanálisis no es exclusivamente un cuerpo de textos, un grupo de propuestas teóricas. Pero tampoco exclusivamente una práctica. ¿Son indisolubles la teoría y la práctica? Para San Agustín, por supuesto, no lo eran: más que estar unidos, eran una misma cosa. Y sin embargo, la filosofía agustina no necesita de los monjes ni conventos agustinos para seguir activa, viva y vigente.

De ninguna manera quiero decir que alrededor del psicoanálisis exista una orden como la de los agustinos. Pero la

duda está ahí, suelta. La respuesta ni puedo ni me atrevería a formularla. Pero sí hay un posible problema teórico, un problema del tipo de la autosustentación hegeliana. Problema infinitamente insoluble. El sistema hegeliano es completo, coherente consigo mismo, autorreferencial y suficiente, de tal modo que, quien acepta las postulaciones hegelianas, necesariamente acepta el sistema completo y se convierte en hegeliano. Hasta ahí, aparentemente, no hay problema. Pero aquel que se niegue a aceptar, ya sean las postulaciones lógicas, ontológicas o físicas, por un lado, o el sistema total, por otro, se convierte automáticamente en un no hegeliano, un no interlocutor.

Sé que esta duda cruza por más de una cabeza. Ésta y otras, pero la posibilidad de acceso, mediante libros como éste, a las fuentes donde se pueden responder las dudas, desde luego, no puede dejarse bajo la responsabilidad de quienes no han sido interlocutores de las oscuridades —supuestas o reales— que rodean a Lacan y al psicoanálisis. Si lo que dice Rodolfo Marcos, que "se hace necesario hacer una escritura distinta", es tan claro como el intento de este libro, entonces seguirá habiendo interlocutores, lectores, críticos y hasta pacientes.



Líneas viejas y nuevas