

LOS LIBROS

La ausencia de la obra

por Christopher Domínguez Michael

- Álvaro Quijano, *El libro de Tristán*, Joaquín Mortiz, México, 1991, 118 pp.
- Jaime Moreno Villarreal, *Música para diseñar*, FCE, México, 1991, 149 pp.

La virtud de esta primera novela de Álvaro Quijano (Hermosillo, 1955) es la de ser, precisamente, una parodia de esa primera novela que todos pretendemos escribir y pocos lo hacemos. Siendo así, Quijano arma *El libro de Tristán* utilizando a placer todos los lugares comunes de la formación sentimental y literaria de un escritor. Desde la elección de un nombre novelesco hasta la cadena de amores desgraciados que culminan en el manicomio y la muerte, Quijano desata con acierto y sentido del humor toda la trama inevitable del autoproclamado "poeta maldito". Por eso es una novela plagada intencionalmente de referencias tan literarias como universales — *El Quijote*, Dostoevski, *Las ilusiones perdidas*, Proust — y de advertencias toponímicas comprensibles para todo intelectual de la ciudad de México. Pese a que Álvaro Quijano quiere hacer de *El libro de Tristán* una obra desenfadada y amena y lo logra en buena medida, no puede dudar-se de que se trata de una novela triste que asume todos los riesgos de haber sido escrita en *ausencia* de otra novela, la soñada y la verdadera, la que rara vez concluye un autor joven.

Con *El libro de Tristán* Quijano se libera de aquellos fantasmas que, por exceso, impiden el nacimiento de una obra

o suelen retardar muchos años su maduración. Ahora tendrá que desprender su yo lírico de la imaginación novelesca. Cuando ambos elementos vuelvan a unirse *El libro de Tristán* recuperará su lugar en la historia narrativa de Álvaro Quijano como esa pintura primigenia de una secuencia cuyo desenlace aguardamos con impaciencia.

Música para diseñar de Jaime Moreno Villarreal (1956) es un trabajo bien distinto al de Álvaro Quijano. Sin embargo pueden complementarse por una razón caprichosa. Ambos autores parten de la base de que la obra está ausente. Mientras Quijano la inventa deliberadamente, Moreno Villarreal acepta que su elaboración es imposible y, bajo esa creencia, reúne una vez más algunos de sus textos.

En los prólogos a mi *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, tomo II, critiqué a Moreno Villarreal con alevosía y ventaja. Alevosía pues me serví de las virtudes de Moreno Villarreal como prosista para criticar sus aparentes presupuestos estéticos. Utilicé la ventaja pues ése no era el lugar para lanzar el ataque, colocado en una posición convenientemente amurallada.

Al disculparme no varío el sentido de mi crítica en la medida en que considero que *Música para diseñar* la confirma. Estamos ante una nueva colección miscelánea donde Moreno Villarreal difumina a cuantagotas su inteligencia y su cultura. Pero lo que en *La estrella imbecil* (1986) era una alegre combinación de poesía, aforismo, ensayo y cuento, en *Música para diseñar* se convierte en la cansina insistencia en una concepción de la literatura que a mi entender lleva a un callejón sin salida. Y Jaime Moreno Villarreal está allí.

Los libros misceláneos existen en la literatura castellana por lo menos desde los polígrafos del siglo XVIII, mucho antes de la pretendida demolición del concepto de obra que pusieron de moda las vanguardias y al que Moreno Villarreal se adhiere. Olvidando lo anterior *Música para diseñar* deja mucho que desear como colección libre de textos pues

su "diseño" es todo menos arbitrario. Hay dos ensayos notables — "El combate de los poetas" y "La flecha rota" —, un reportaje sobre el concierto neoyorquino de Simon y Garfunkel en 1981, algunos poemas de escasa relevancia y unas "Fracciones", aforismos publicados por primera vez en 1980. Se incluye la nota sobre Salvador Elizondo titulada "Citura" que fue el texto que atacué en mi *Antología*.

Decía Jorge Guillén que el aforismo es un abuso de confianza. Ignoro qué pretendía decir con esa sentencia pues en su propia enunciación radica su ironía. Al hablar de Elizondo —peculiarmente de *Cuaderno de escritura* (1969)— Moreno Villarreal toma una frase del libro, la convierte voluntariamente en aforismo y luego desarrolla una teórica de la "critura", afirmando que con esa ramita quebradiza quiere arrojarse contra el pensamiento.

Amén de la pomposa retórica del artículo, la pretensión de Moreno Villarreal es una brizna en el campo de la logorrea y el logocidio que denunció, no sin exageraciones, J.G. Merquior en sus últimos libros. *Música para diseñar* confirma mi desconfianza por esa preferencia aforística que parte, en efecto, de un abuso de confianza: muerta la obra, convertida en residuo toda expresión, Dios ha muerto y todo es posible, inclusive libros tan flojamente articulados como *Música para diseñar*.

No menciono "La escalera anaranjada", el ensayo que Moreno Villarreal consagra a Edward James en Xilitla, pues me parece lo mejor del talento del autor, esa dirección estética que han ido tomando sus artículos más recientes en *Vuelta* y que se alejan del contexto "crituro" de *Música para diseñar*. Ya como estudioso de la retórica o de la iconología, Moreno Villarreal ofrece siempre una decantada libertad de imaginación. A veces me parece un humanista confundido por algunas supersticiones contemporáneas como la muerte del autor o la defenestración de la obra.

Al finalizar estas líneas ya no resulta tan caprichosa la relación entre *El libro*

de *Tristán* de Álvaro Quijano y *Música para diseñar* de Jaime Moreno Villarreal. Los dos, insisto, parten de la ausencia de la obra. Sus maneras de resolver el problema son antagónicas y por ello fértiles. Quijano abandona toda precaución para contar una historia que de tan literaria parecería un exceso narrarla. Moreno toma todas las precauciones pues considera que buena parte de nuestras representaciones del mundo ya no merecen el privilegio de la totalidad. □

Tristeza de la verdad

de Alberto Ruy Sánchez

por Fernando García
Ramírez

• Joaquín Mortiz, México, 1992, 133 pp.

¿Por qué precisamente ahora trae a cuento Alberto Ruy Sánchez la historia del noviazgo de Gide con el comunismo y su ruptura? La primera versión de este libro apareció en estas páginas apenas unos meses después de haber sido quemada, en la ciudad de México, una efígie de Octavio Paz: castigo a quien se atrevió a disentir del dogma sandinista, del dogma que cifra la suerte de este siglo: el de la inmaculada revolución, paradigma de la esperanza colectiva, totem cuyo tabú es la verdad, fe cerrada que no tolera la duda. En medio de ese marco intolerante escribió Alberto Ruy Sánchez la fábula del hombre que creyó sin ver y se arrepintió luego de haber visto. En apariencia la moraleja es obvia: elige entre la fe y la verdad, a la verdad; duda, crítica, sé lúcido. Sí, ¿pero cómo distinguir lo justo, lo verdadero, la esperanza lúcida de la esperanza ciega? Ruy Sánchez escribe su libro desde la certeza del que conoce el desenlace de la historia: toda revolución termina en guillotina. Hoy —escribe Ruy— “aún se viven actitudes colectivas similares” a las de 1936. Por eso escribió este libro,

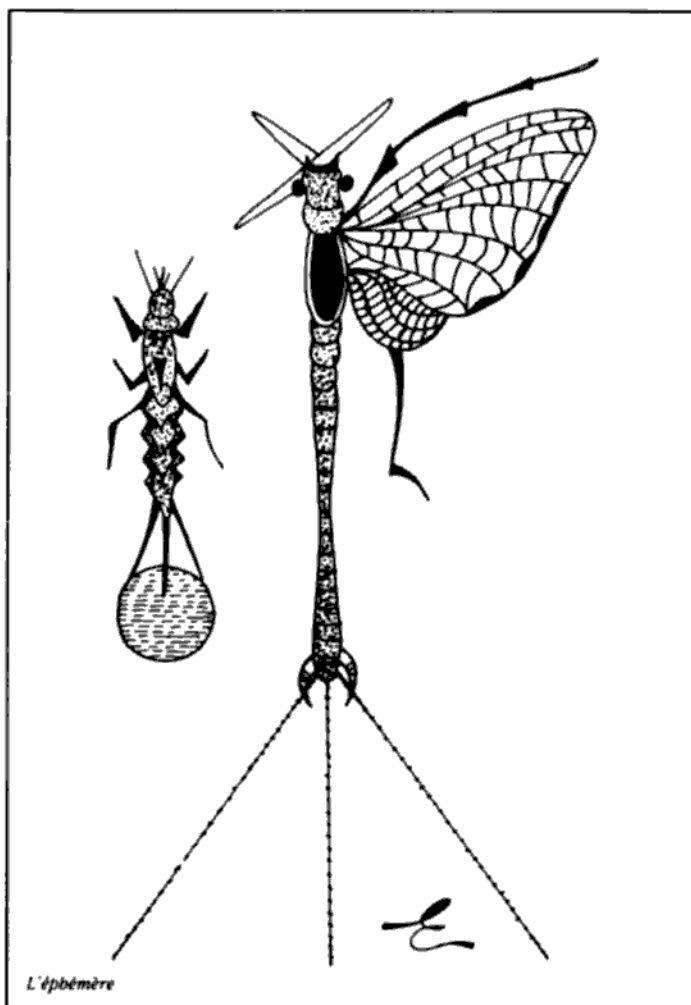
por eso trajo a cuento la fábula de Gide, como remedio —literario y moral— contra la fe en los mitos colectivos, contra la fe que termina quemando efígies de poetas.

En Ruy Sánchez esas dos figuras —la de Gide y la de Paz— aparecen unidas. Hace pocos meses, en la misma colección en la que ahora publica su libro sobre el moralista francés, Ruy publicó una biografía del poeta mexicano, cuyo centro es también el agitado año de 1937. Por un momento, en ese año, las dos biografías confluyeron en Valencia: uno era el gran escritor confesando valientemente su error político; el otro, un joven escritor que aún vacilaba entre la credulidad y el escepticismo. Ese año, esa polémica, estos personajes imantan a Ruy Sánchez. Representan para él una elección moral que es al mismo tiempo una lección estética: hay que decir la verdad. ¿Pero cómo arribar a la verdadera verdad? Pound creyó en la verdad del fascismo, lo mismo que Ungaretti. Gide y Paz creyeron, por varios años, en la verdad del comunismo. Apartar los velos ideológicos, ¿es creer en la verdad? ¿Toda fe es ciega y mentirosa? André Gide —como Breton, Aragon y Neruda— se entregó a la fe comunista como medio para salvar su conciencia individual perdiéndola en un ideal colectivo. Algunos de ellos no soportaron la sumisión al dogma intolerante y rompieron, ¿por comprender que salvarse o perderse es algo personal?

En *Tristeza de la verdad* Ruy Sánchez analiza con detenimiento las razones que llevaron a Gide a romper con la URSS (su sinceridad protestante, la intransigencia moral aprendida en el círculo mallarmeano; Ruy llega incluso a decir que la verdad en Gide operaba como una función de su cuerpo), pero no profundiza en las razones que lo llevaron a creer, es decir, a romper consigo mismo y con su obra. Héctor Manjarrez, en un inteligente ensayo sobre Cortázar y la revolución (Cfr. *El camino de los sentimientos*), aplicó el esquema opuesto: explica en detalle los móviles psicológicos que llevaron a Cortázar a creer y apenas le interesa indagar por qué no operaron, con el tiempo, los salvavidas autocríticos para ayudarlo a salir de nuevo a flote, como sucedió con Gide. Como se ve, el problema de creer y dudar de la eficacia del compromiso político del escritor continúa, como preocupación

intelectual, vigente. Se trata, también, de un problema de estética. Tanto Gide como Cortázar sabían que aceptar la verdad de la revolución era romper con lo que simbolizaba Valéry: el compromiso con la obra, con la inteligencia, con la “torre de marfil”. Gide, en su período militante, dejó de escribir; las obras de Cortázar donde combina sus creencias con la imaginación son, en términos generales, fallidas (*El libro de Manuel*, *Nicaragua tan violentamente dulce*). Las figuras morales de Gide y Paz atraen a Ruy Sánchez por razones estéticas, coloca a la imaginación por encima de la historia. A Manjarrez le interesa Revueltas (el que duda dentro del marco de la creencia, el hereje), a Ruy Sánchez le interesa Octavio Paz (el que deja de creer en las soluciones absolutas, el agnóstico). Lo que lleva a dos posiciones sobre la historia: para Manjarrez la historia es necesaria y hay que vivirla en medio de contradicciones; para Ruy Sánchez la historia es un mal necesario, una verdad que entristece.

A más de seis años de publicado —con leves modificaciones— este ensayo en *Vuelta*, ¿qué decidió a Ruy Sánchez a publicarlo por fin? Podría pensarse que estos años los utilizó Alberto Ruy en ahondar en su investigación, pero no: todavía algunas zonas de su ensayo continúan siendo oscuras. Ruy Sánchez no da cuenta de los incidentes del viaje de Gide que marcó su decepción, no da detalles de la muerte de su amigo Eugène Davit durante el viaje, no explica el motivo que orilló a Gide a comprometerse con el comunismo. El libro de Ruy Sánchez destaca por su capacidad de síntesis, no por la calidad de su investigación. Es un ensayo, no un estudio. En 1990, tal como lo señala en su introducción, Alberto Ruy Sánchez viajó a la Unión Soviética, donde se sorprendió al encontrar “la lógica de la guerra” que “impregna tradicionalmente a la Unión Soviética”. Ese descubrimiento provocó en Ruy Sánchez “la misma melancolía” que llevó a Gide a decepcionarse de Rusia. Ruy aplicó, para librarse de ese peso que lo ensombrecía, el mismo método que Gide: publicar su libro. La decisión de dar a la luz las impresiones de su viaje le ganó a Gide el odio de sus antiguos camaradas. ¿Qué consecuencias le traerá a Ruy publicar el suyo? *Tristeza de la verdad* se publica precisamente en el momento en el que asistimos al des-



Unión Soviética es débil, tibia su crítica, aún esperanzado: relato de un simple turista atónito) y, más tarde —en su *Retosques a mi regreso de la URSS*—, con el coraje del converso.

Tiempo gris de la inteligencia cuando a un hombre le piden callar "para no dar armas al enemigo", cuando se le pide disimular ante el terror. Alberto Ruy Sánchez describe con sagacidad el proceso mediante el cual un individuo, un creyente, escamotea la verdad. Prescinde para hacerlo del término *ideología*, tan resbaloso, y cede el paso al concepto de la "doble realidad". El creyente ve, pero finge no haber visto nada, finge seguir creyendo que Castro es un revolucionario y que la tesis socialista continúa vigente. La doble realidad, dice Ruy Sánchez, implica una doble moral, una moral embustera. André Gide salió del pantano ruso por su enorme sensibilidad ante la verdad, por su repugnancia ante el dogma. La doble realidad, escribe Ruy Sánchez, "se convirtió en una sola, demacrada pero autoritaria, desagradable, llena de banderas grises y no rojas: triste". La visión sobrecogió a Gide, el hombre que pudo salir del frío.

Con efecto dominó, las verdades hasta hace algunos años incommovibles se han venido abajo: son contados los regímenes totalitarios. La que se mantiene viva es la tentación totalitaria, el deseo diríase innato de aniquilar la idea del oponente, de acallar la crítica, de hacer valer el monólogo a la fuerza. Lo que no cesa es la esperanza que se vuelve dogma autoritario. El problema queda en pie: si es indestructible la esperanza, ¿cómo diferenciar la que conduce a la luz y la que arrastra a la sombra? La constatación de que la realidad implica ese lado sombrío, "entristece, pero también ilumina", escribe Octavio Paz en el prólogo de este libro. André Gide tuvo la formidable fuerza de experimentar y retractarse. El choque con la realidad lo sumió primero en la melancolía, pero a ella siguió una nueva vitalidad. Gide reencontró su impulso creador, se sintió por fin libre del peso de un gran fardo. Tristeza y vitalidad, fases de una verdad que es preciso enfrentar. Construir fantasiosamente una doble realidad que lo justifica todo es una de las más eficaces maneras de estar con vida, pero petrificado, mimetizado en la masa, en la causa, en el ideal, de estar con vida, pero casi muerto. □

moronamiento del imperio soviético, así, está especialmente dirigido a aquellos que aún creen en las salvaciones colectivas; es un capítulo, quizás el más ilustrativo del siglo, de la historia universal de la infame intolerancia. No es un antídoto para librarse del mal, ya que toda conciencia está siempre expuesta a caer en la fe fanática en una idea redentora: es un ejemplo, ya que expone el ejemplar caso de un intelectual que suspendió voluntariamente su razón crítica para entregarse en los brazos de la causa. Con el pretexto de "dar voz a los que no la tienen", los intelectuales comprometidos se hacen de autoridad y poder.

No se trata del desarrollo de la tesis de Gabriel Zaid: "De cómo el radicalismo aumenta con los ingresos", sino de la contraria: "De cómo el radicalismo aumenta notablemente los ingresos del intelectual comprometido". Para muchos contemporáneos de Gide, lo mismo que para muchos contemporáneos nuestros, pertenecer a la causa les reporta fama y millones. El compromiso político de Gide fue sincero e ingenuo, sus camaradas se valieron de su prestigio, lo utilizaron y al mismo tiempo esterilizaron su creatividad... por un tiempo. La conciencia adormilada de Gide vio luz nuevamente, primero con timidez (su relato de la

Sonetos y canciones

de Gabriel Zaid

por David Medina Portillo

* El Tucán de Virginia, México, 1992, 63 pp.

"Dicho sea con temor" es el ensayo en el que Gabriel Zaid propuso a nuestra reflexión una perogrullada: "los textos de poesía... son más cortos que los de prosa". La ironía tuvo su origen en otra obviedad apuntada por Vaz Ferreira (*Sobre la percepción métrica*): "a diferencia de la prosa, el verso... se lee como verso". Prosa y poesía, mostrar *versus* demostrar; aunque, se sabe, la oposición nunca es tajante. Queda siempre un espacio de cruce, zona donde ritmo e imagen verbales conversan con el discurso expositivo. Virtualidad también desde la cual Zaid ha escrito sus "Poemas novelescos" (*Seguimiento*, 1964); o los "Sonetos en prosa" que, junto a la traducción de las "Canciones" de Vidyapati y las "Coplas al gusto popular" de Pessoa, integran su volumen más reciente.

Hay en el ensayo antes citado una observación que me interesa destacar. Advierte Zaid que si bien la longitud no es suficiente para diferenciar verso y prosa, existe un efecto de "espaciosidad" correspondiente al *tempo* que (ahora sí), es distinto en ambas formas de la escritura. De este modo se puede decir que en prosa, espacialidad y temporalidad proceden por acumulación, en tanto que en el verso se dan por "la gracia del salto y la omisión". Debemos a Valéry este símil entre danza y poesía: cuerpo y poema como concreción del tiempo en ritmo, movimiento que es sístole y diástole de imágenes sobre un espacio virtual que tiende a la condensación, al punto marcado por la intensidad. Así, contraria a la prosa —que admite lapsus textuales—, la poesía (agrega Zaid) hace posible "una gran intensidad de composición: letra por letra, fonema por fonema, sema por sema".

Lo dicho hasta aquí caracteriza al verso a partir de sus elementos básicos, acentos y pausas, no como cantidad silábica. El metro es historia, mientras que el ritmo se confunde con la lengua o, incluso, antecede a todo lenguaje. Ello explica que las formas tradicionales (que correspondían al lenguaje de épocas pasadas), se ajusten con dificultad a las necesidades de la escritura poética actual. Hoy, ritmo e imagen verbales desbordan los metros antiguos.

En los "Sonetos en prosa" de este volumen hay juego. Zaid ironiza porque dichos sonetos no son tales, porque tampoco son prosa. Hay, desde luego, poesía o, mejor, poemas. Al desplazarse desde la regularidad métrica hacia el verso como unidad rítmica y de imagen, su autor disuelve la forma convencional del soneto y nos entrega sólo la "sombra" de esa estructura, es decir, nos da textos que son unidades cerradas, escritura poética con un principio, un desarrollo y una conclusión. Y acaso en esto último, aunado a la apropiación de elementos prosísticos, se agota toda referencia de estos poemas a la prosa, porque si en ésta las palabras deben supeditarse al suceder lógico de las ideas (y no analógico) o al desarrollo narrativo de una historia, la "prosa" avanza aquí mediante "la gracia del salto y la omisión". Verbigracia:

AGUA RIZADA

En los manantiales del tiempo,
no hay prisa ni presión. El espacio
crece de espacio
como un álamo.

En el espejo está la eternidad
que se queda mirada.
Cuando, por fin, dichosa, parpadea,
el tiempo nace como interrupción.

El tiempo, la costilla de Narciso,
es una astilla de la eternidad,
espejo roto de Eco en Eco.

El tiempo irrumpe cuando ya no hay
[tiempo].
Te amo, eternidad
fugitiva. Dichosa interrupción: detente.

Por lo demás, la mezcla de géneros es una característica de la escritura poética contemporánea: textos que emplean recursos que antes sólo eran propiedad del ensayo, la narración, el discurso

científico, etcétera, no por ello dejan de ser poesía (esto incumbe también a la "anti" poesía).

El interés de Gabriel Zaid por la tradición popular medieval del decir poético no es una novedad. Tanto en sus ensayos literarios como en sus mismos poemas abundan las referencias y correspondencias. Y aun cuando la balanza parece inclinarse en favor de la poesía surgida en el momento hispanoárabe, dicha atención no es exclusiva. Muestra de ello son las páginas de traducción que suceden a los "Sonetos en prosa". De este modo, la segunda parte del libro la ocupan las canciones (traducidas del inglés) del poeta hindú Vidyapati. Y la tercera, con la que el volumen cierra, a un poeta que no es medieval, pero que escribió coplas "al gusto popular": Fernando Pessoa.

En la introducción a las "Canciones", Zaid nos informa que su autor nació el año 1352 en Bisapi, región de Madhubani, cerca de la frontera hindú con Nepal. Asimismo, señala que "las correspondencias" entre las canciones de Vidyapati y los primeros cancioneros hispánicos sorprenden, relación que probablemente se dio gracias a la llegada del Islam a la región de los Himalayas. Sin embargo, la originalidad de este poeta consiste, según Zaid, en que (además de ser el primero en escribir en la lengua del pueblo, como el mester trovadoresco de la tradición ibérica) los sentimientos de la mujer se expresan ya no sólo desde el hombre sino "por cuenta propia y desde la mujer". Hecho que es significativo porque contradice a la poesía occidental de los siglos más recientes, casi siempre centrada en la identidad del autor con el yo de los textos. Otra característica innovadora de Vidyapati es que en sus canciones la erótica a lo divino invierte los términos. No se sacraliza en ellas lo mundano sino que, por el contrario, hay una desacralización de las relaciones sexuales dentro del contexto del culto a Krishna. Así, escribe Zaid, "el ejercicio del amor se vuelve otra cosa: diálogo sexual, en vez de liturgia; o si se quiere: 'liturgia' natural, más cerca del misterio del ser físicamente".

Respecto a las "Coplas al gusto popular" de Pessoa, nos dice Zaid que fueron editadas por vez primera en 1956, por lo que aún son poco conocidas. En ellas —un total de 325, escritas probablemente a lo largo de toda la vida del

poeta portugués—, Pessoa pone en juego su capacidad heterónima (disolución del yo, como en el caso de Vidyapati), para reencontrarse en el gusto popular. Aunque, aclara el traductor, "no son poemas modernos de inspiración popular: son verdaderamente populares, cosa todavía más difícil".

Con el volumen de *Sonetos y canciones* Gabriel Zaid renueva aquella voz que le escuchamos en *Cuestionario*. Una escritura poética que es, digámoslo ya que esto no es común dentro de nuestra poesía, natural fresca en la expresión. Incluso en los textos traducidos Zaid actúa por hermandad de cualidades. Su ironía, que es humor no corrosivo: buen humor, resuena en la sonrisa que el lector esboza cuando lee, por ejemplo, este fragmento de una copla de Pessoa: "Yo te supliqué dos veces, / dos veces, bien me lo sé, / que por fin me respondieses / lo que no te pregunté." □

Una oculta razón

de Álvaro Valverde

por Adriana Díaz Enciso

* Visor de Poesía, Madrid, 1991.

La quietud que perseguimos no es humana. Cuando hablamos de la transparencia del mundo, lo hacemos desde nuestro centro turbio; desde la tiniebla, la espesura. Algo se interpone entre nosotros y la naturaleza diáfana de lo que solamente existe. No podemos tocar la clara perfección que intuimos. Si bien nos es dado ver el paraíso, nos está vedado el *habitarlo*. ¿Es esta visión motivo suficiente para estar en el mundo? ¿Es capaz de dotar de sentido a nuestra vida el solo raptó —siempre fugaz— de absoluta lucidez?

Alrededor de esta angustiosa pregunta giran los poemas de *Una oculta razón* (IV Premio Internacional de Poesía

Fundación Loewe), de Álvaro Valverde. Cuando hablamos de la mirada serena como camino a la sabiduría, nunca pensamos en la serenidad como el reverso de la impotencia. Valverde lo hace, y abre este libro con un poema, "Enclave", en el que el primer verso: "Como quien nada espera", se confiesa sólo simulación de la quietud en contraste con los tres versos finales:

una razón que valga la respuesta
de estar —frente a este tiempo—
aquí esperando

Una vez lograda la inmovilidad, afinados los sentidos para la mera contemplación del mundo, ¿no es la vida igualmente inútil? Es cierto que la cotidianidad enmarca un abismal vacío, y que los humildes y con frecuencia necios motivos que nos mueven al *bacer* diario son ilusión. Es cierto que nuestra vida se consume en una sucesión de actos repetidos sin ningún significado, y que hay algo más allá de ese absurdo, un *absoluto* que guarda las respuestas verdaderas: "esa otra realidad que se pensará perfecta, verdadera, perdurable". La poesía es un intento de acercarse a la inmovilidad en que tal absoluto al fin se manifieste. La aventura poética de Valverde es atreverse a preguntar si acaso tal milagro es suficiente. Ese "yo" sujeto de su poesía habla ajeno a sí mismo, se desconoce, y la sobriedad del lenguaje con que atestigua el paso del tiempo silencioso no es sino reflejo de la frialdad indispensable para hacer soportable el peso de una duda aterradora: el que ha querido encontrar la esperanza, y esa *oculta razón* en la quietud, tal vez se ha equivocado:

Se pierde la quietud que contemplaras
la que te dio sentido frente a todo
Su inmóvil suceder es esa losa
hundida y desgastada donde pisas.

Hay contenida en la medida y perfección de estos poemas una tristeza inabarcable, una oscuridad devoradora, un aroma ineludible de derrota, porque somos sujetos del recuerdo, de una memoria débil y engañosa; esclavos de esos lazos con el mundo, nimios y carentes de un sentido superior, que nos obligan a estar volviendo siempre a un origen ilusorio "para poder vivir", y saber estas verdades terribles no basta, no nos da

la fuerza suficiente, la integridad del alma, para aceptar que eso, y no más, es el existir humano. La memoria, nuestra única fuente posible de certezas, nos arroja siempre a sitios aparentemente familiares que nunca son en realidad los mismos. No ofrece más que destellos, visiones que se desvanecen. Valverde parece preguntarse cómo ha podido sobrevivir la especie humana a un fracaso tan contundente y brutal de su conciencia. Cómo ha soportado la evidencia de que lo único que permanece, lo que "merece la presencia", es el mundo, sus objetos; su *ser* cerrado, inamovible, ajeno a la pasión, miseria e ignorancia humanas. De lo demás, aún de nuestro origen, de la infancia y sus sueños, de ese glorioso salto en el vacío que es iniciar la vida, lo que queda es —tal vez— la casa, el barrio, los retratos. Ciertamente, no nosotros. En un libro que sorprende, por su tono de "final del camino" en un poeta tan joven (1959), la esperanza se aferra sin embargo a una última posibilidad: que llegue el momento (¿la vejez?) en que seamos capaces de vencer el vértigo, de soportar la ausencia de sentido y, aún así, gozar nuestro paso por el mundo.

Mientras dicho momento llega —si llega, si antes no nos sorprende la muerte—, Valverde se encuentra con que no queda más que esa carrera desbocada de estar yendo siempre, de emprender otras vidas, de ser un "yo" múltiple y confuso, desesperado por la ambigüedad de sus recuerdos, por no alcanzar nunca ese punto donde nuestra vida empezará de nuevo, limpia, esperanzada. En el poema "De un viajero" se enuncia la única certeza: "Sólo sé que fue inútil. / Viviré de olvidarme."

Una oculta razón revela los estados más oscuros de la conciencia. Es un libro de temores nocturnos, de esos momentos en que el sueño nos suelta de pronto, en horas muertas, y nos obliga a enfrentar, con nuestro cuerpo mortal, la infinitud. En un estilo impecable, con un libro de una belleza contundente que reafirma la existencia de la poesía, su luz reveladora, Álvaro Valverde tiene la valentía de cuestionar el valor de la poesía, el sentido de esa búsqueda incierta, donde también estamos expuestos a perderlo todo:

Qué complacencia puede en esta espera
justificar siquiera algún deseo,

se pregunta rabioso en "La luz difusa", poema que es epílogo del libro. Y hay en estos textos una voluntad férrea de no ser complaciente, de no encubrir nada, de llevar con dignidad nuestro andar siempre al borde, "a un paso de no ser, pero aún con vida". □

Las cartas olvidadas del astronauta

de Javier Campos

por Eduardo Milán

• Universidad de Miami, 1991.

Es extraño que algunos poetas relativamente jóvenes de América Latina no hayan caído, todavía, en la cuenta de que la poesía es un fenómeno esencialmente lingüístico. Sobre todo si esos poetas son chilenos, con la tradición poética a que eso compromete. Javier Campos (1947), en sus *Cartas olvidadas de un astronauta*, pasa por alto la realidad lingüística de la poesía y se instala con una certeza en lo imaginario que pone los pelos de punta. El esquema conceptual es sencillo: se trata de un hablante poético que se identifica con un astronauta y manda cartas de nostalgia a la Tierra. En las cartas se recuerdan amores, lugares, vivencias varias, pérdidas. Lo que no se recuerda es el lenguaje:

Hace años que busco mi equipaje
Hace años que tú lo envuelves en papel
[de regalo
Y me lo envías de una casa a otra
En estas ciudades perdidas del Universo
Como un obsequio para que nunca
Nunca
Me vaya de ti.

Frente a un ejemplo como este, que puede cifrar bastante la experiencia del conjunto, uno se pregunta: ¿qué diferencia hay entre la carta de un astronauta y la

carta escrita tal vez desde un pueblito de Texas o del interior de España? Evidentemente ninguna. Y eso ocurre naturalmente así porque el lugar desde donde escribe Campos no está justificado. No basta con situarse en la posición de un astronauta para señalar un no lugar para el poeta en el mundo. Si realmente no existe un lugar para el poeta en el mundo, su lenguaje debe acusar recibo de esa imposibilidad. Pero el lenguaje de Campos es absolutamente posible: se instala cómodamente en el lugar del canon, no altera para nada la comodidad receptiva del lector. La única diferencia entre la poesía de Campos y de cualquier poeta que escriba desde la Tierra es que Campos, *porque si o porque seguramente le produce vértigo*, se situó en la posición del astronauta. La crítica que se ha ocupado de este libro lo ha incluido en el linaje de *Altazor* de Huidobro. Olvidan tal vez que la experiencia de *Altazor* es una de las mayores aventuras de radicalidad que registra la poesía latinoamericana por un hecho: por demostrar, en el terreno del poema y no desde la intemporalidad oxigenada del aire, la imposibilidad del hablar poético. Tanta ingenuidad sólo puede producirse cuando cruzamos el límite (bastante impreciso, por cierto) de la posibilidad lingüística y metafórica, en este caso, y entramos directamente en la fábula. □

Chuang - Tzu

por Hugo Diego Blanco

• Selección, traducción y notas de Carmelo Elorduy. Monte Ávila Editores. Caracas, 1991. 337 pp.

Oscar Wilde escribió en 1890 un imaginativo y preciso ensayo sobre un hombre de frente ovalada cuya figura contemplativa podía verse en las sencillas

tasas de té orientales que decoraban las residencias londinenses. El sabio chino a quien se refiere el irónico dublinés es Chuang - Tzu: "un compendio de casi todos los aforismos y todos los pensamientos de los místicos y metafísicos europeos".

Wilde pudo leer la traducción del chino al inglés que hizo el cónsul de su majestad británica en Tonsul, Herbert A. Giles. Antes se había intentado otra traducción en Inglaterra y también existe una versión francesa del libro del filósofo con ojos de almeida. En su célebre sueño Chuang - Tzu se vio como una mariposa y en su vuelo imaginó ensayos fantásticos, historias filosóficas y fábulas contradictorias. Fue un pensador y un escritor —que no siempre es lo mismo. El ritmo de sus frases y su expresivo estilo lo convirtieron en un autor admirado por los letrados chinos aunque no estuvieran siempre de acuerdo con sus ideas. Li Po y otros poetas se inspiraron en las historias narradas por Chuang - Tzu, budistas y seguidores de Confucio también enriquecieron su pensamiento con las enseñanzas del vertiginoso taoísta. En China la época de los grandes pensadores coincidió asombrosamente con la de los filósofos griegos. No deja de ser extraordinario saber que Confucio, Mo Ti, Lao - Tse, Chuang - Tzu y Mencio vivieron entre los siglos V y III antes del calendario cristiano de la misma forma que Pitágoras, Sócrates, Platón y Aristóteles. Además de haber sido contemporáneos no es necesario forzar ciertas ideas para emparentarlos. (Una curiosidad: tanto chinos como griegos creían que el mundo era un animal viviente, animado por el Alma Universal. Anaximandro habla de su respiración y Chuang - Tzu dice que el viento es la respiración o el hipo del universo).

El tiempo ha convertido al sabio chino en un libro pues Chuang - Tzu es el nombre del pensador y al mismo tiempo es el título del texto. Continuando una tradición es posible decir que un filósofo soñó que era un libro y que un libro soñó que era un filósofo y ahora no sabemos si fue el libro quien creó al sabio o el sabio quien escribió el libro. El *Chuang - Tzu* es una obra compuesta por treinta y tres capítulos. Fung Yu-lan dice, en un tratado nada pequeño que sorprendentemente se llama *Breve historia de la filosofía china*, que no existe seguridad acerca de cuáles capítulos

fueron escritos por el pensador oriental. Elorduy asegura que los primeros siete capítulos son originales y los veintiséis restantes fueron compilados posteriormente y Lin Yutang, por su parte, amonesta a quienes dudan de la autenticidad del *Chuang - Tzu* y los califica como "estudiosos carentes de sentido crítico". El *Chuang - Tzu* cabalga, como todo libro mítico, entre estepas apócrifas y valles de autenticidad.

La imagen del sabio místico sentado en eterna meditación en la cima de una montaña no corresponde a la figura y personalidad de Chuang - Tzu, que se reía de los ermitaños. Para él la perfección no se encontraba en el aislamiento del mundo sino en el conocimiento del Tao. Para nosotros el problema es que existen tantas definiciones del Tao como kilómetros tiene la muralla china. Las traducciones son puentes que comunican a una cultura con otra pero también pueden ser la entrada a un laberinto de equívocos. Elorduy relata que James Legge hizo entre 1879 y 1890 las traducciones de las obras de Lao - Tse y Chuang - Tzu en la universidad de Oxford y que también escribió una historia de la traducción de la palabra Tao en lenguas europeas. La utilización de categorías del pensamiento occidental ha oscurecido intermitentemente la comprensión del pensamiento oriental pero igualmente ha permitido un imaginativo y poético intercambio de ideas y metáforas. En 1788 el jesuita de Grammont habitando otra sala del palacio de la memoria de Matteo Ricci tradujo al latín por primera vez la palabra Tao. Según su versión, el Tao era la Razón Suprema del divino ser. Abel Remusat la tradujo al francés por Logos en 1823. Estanislao Julien le llamó Naturaleza de la misma forma que el inglés Hardwick. Legge concluyó su circular intuición diciendo que el Tao es un fenómeno y no un ser positivo. En español el Tao ha sido traducido como camino y por extensión camino del hombre. Chuang - Tzu, en la versión de Elorduy, no explica que es el Tao, pero tampoco lo contrario. Simplemente dice: "Se le llama invisible porque los ojos no lo pueden ver, imperceptible porque los oídos no lo pueden oír. Impalpable porque no se le puede atrapar. De frente no le ves la cara y por detrás no le ves las espaldas". Más adelante escribe "El Tao es oscuro y silencioso".

La doctrina de Chuang - Tzu es tan poderosa y tranquilizadora como las aguas del río Amarillo, aunque en algunas páginas hace pensar en Nietzsche y en otras en Ciorán. Sospecha de la verdad, del poder, de la bondad, de la sabiduría y de los debates. A Óscar Wilde le seducía su prédica de la inacción: "No hagas nada y todo estará hecho", "El mundo conoce la utilidad de ser útil, pero nadie conoce la utilidad de no ser útil para nada". Según el intendente de los jardines de los árboles de laca (Chuang - Tzu era llamado así porque desempeñó durante algún tiempo ese cargo), la virtud zozobra en la fama, la sabiduría se pierde en los debates y el mejor gobierno es el que no gobierna nada. "Si tú y yo discutimos y tú me vences a mí, y yo no te puedo vencer a ti ¿acaso por eso, en realidad, será verdadero lo tuyo y falso lo mío? Si, al contrario, yo te venzo ¿acaso yo estaré realmente en la verdad? Yo y tú no podremos averiguarlo. ¿A quién llamaremos para que nos rectifique? Si quien viene a rectificarnos es de tu opinión, entonces este consentirá contigo, ¿cómo pues podrá rectificarte? Si es de mi opinión el que quiera rectificarnos, siendo de mi opinión, cómo podrá rectificarme? ¿Si es de una opinión distinta de la tuya y de la mía, el que venga a rectificarnos, cómo podrá rectificarnos siendo él de opinión distinta?" A diferencia de los aforismos del Tao Te King, el *Chuang - Tzu* es un libro inundado de historias y fábulas. Como una cadena de pequeños cuentos chinos Chuang - Tzu construye los andamios de

su filosofía y nos muestra el camino para alcanzar la relativa felicidad, el Tao del cielo, la identidad de los seres, la prueba de la plenitud virtuosa y la paz del alma. Y en su vuelo de mariposa nos dice que el conocimiento superior es el conocimiento que no es conocimiento, es el método que enseña a olvidar, a olvidarlo todo, incluso esto. □

Error

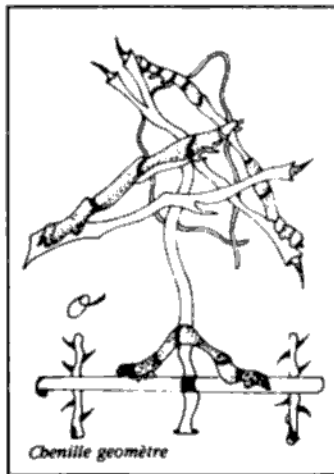
de Eduardo Milán

por Mauricio Molina

* El Tucán de Virginia, México, 1992, 62 pp.

La vida es un error de la materia; el hombre es un extraño en el mundo. De la misma forma, el poema es un error del lenguaje, una errata en los sistemas de comunicación, un sonido que produce interferencia y llena de "ruido" todos nuestros mensajes. La comunicación, que se pretende siempre transparente, moneda de cambio, se ve invadida, gracias a la poesía, de un virus temible: el poema, que niega todo el principio binario (emisor receptor) en que se basa el llamado proceso comunicativo. El poema, al situarse desde el otro lado del lenguaje, deviene alteridad radical. Algo, alguien habla desde el otro lado del poema, pero no se trata del poeta, quien es el médium que se pone una máscara y canta en la casa del ser que es el lenguaje. Quien apuesta por la poesía apuesta a perder el sentido. Eduardo Milán (Uruguay, 1953), ha descubierto, en su errática existencia, el error de la poesía y se ha puesto la máscara. De ahí el título de su último libro: *Error*. El poema es un error que siembra el caos en la patria del sentido, un desorden planetario, una contradanza.

El propio Milán lo ha dicho: la poesía es un error en el mundo. Quisiera declinar un poco esta afirmación per-



turbadora: para los gnósticos el mundo fue creado por un dios falso, por un demiurgo maligno. El universo entero es para ellos una tergiversación. La poesía (como el erotismo y otras formas de la gnosis), al desviar a las palabras hacia otra zona de sentido, al forzarlas a que digan lo que no deben decir, sería una de las formas de liberación gnóstica, una ascesis, una forma de escapar al orden de un mundo impuesto al que hemos sido arrojados sin consideraciones. Contra el aparente orden del mundo, el desorden viral de la poesía. Contra el imperio del sentido, la anarquía musical del poema. El poeta descubre la extranjería del hombre en el mundo, su carácter de exiliado en la escritura.

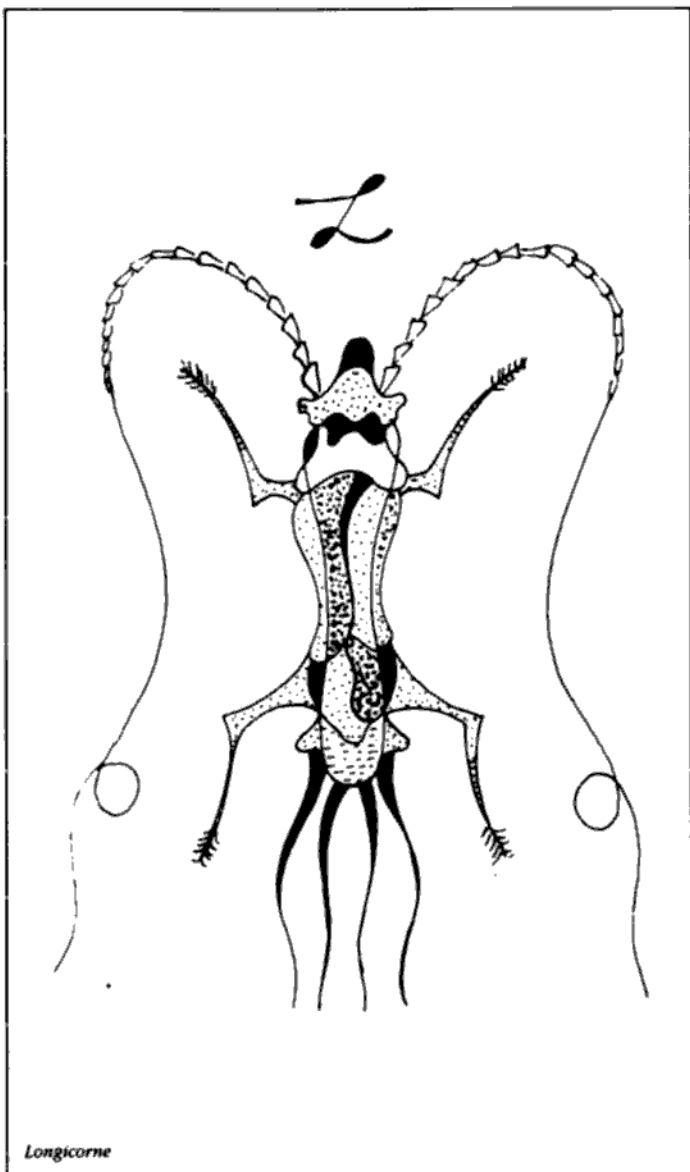
Hay una serie de rasgos peculiares en la poesía de Milán que merecen ser tomados en cuenta. En primer lugar salta a la vista la escasez de metáforas en sus poemas; sus imágenes son casi siempre extrañas, enrarecidas, como las extraordinarias "gemela del gemido" o "los muslos cada vez con menos manos". No se trata, como en la vanguardia clásica, de acercar dos realidades opuestas o lejanas, sino de escribir por contagio, irónicamente. Cada poema, aun los más personales, están cargados de una ironía compleja, si bien están regidos por un principio musical evidente. Predomina la metonimia sobre la metáfora, hay un engolosinamiento en el parentesco de las palabras, cada verso está compuesto por continuas rimas internas, lo que da al poema un principio polifónico asombroso. La metonimia es una errancia, un ir saltando de una palabra tras otra, buscando sus puntos de contacto, ya sea de sentido o de sonido. Asombra también el cultivo del nonsense, la salida extraña, los enunciados aleatorios ("los hechos hacen lo que pueden") que sorprenden y actúan en la conciencia como pequeñas bombas de tiempo.

Según Jean Baudrillard uno de los rasgos más perturbadores de la realidad contemporánea es su tendencia al contagio, desde los virus de las computadoras hasta las epidemias virales que destruyen los cuerpos. En los poemas de *Errar* hay una gozosa apropiación de este principio. Si hemos perdido a la metáfora, y con ella toda relación con los referentes, con la tierra y los fundamentos, tenemos ahora un principio metonímico de juego de lenguaje. Milán sabe muy bien que no sólo la poesía ha

perdido su aura, como afirmó Walter Benjamin, sino que la realidad misma, al perder sus fundamentos religiosos, morales y filosóficos, se ha convertido en fábula (Nietzsche). En un mundo ficticio sólo nos queda cantar.

Hay un exceso de codificación en cierta poesía contemporánea, una falta de riesgo, una ausencia de alteridad eviden-

te. Frente al maniático cultivo de formas canónicas (coleccionistas de trebejos), frente a la solemnidad imperante y a menudo avasallante de nuestras letras, frente a la ausencia de música, de danza y de juego, frente a la poesía llena de verdades gastadas, *Errar* no es sólo un libro saludable, sino necesario. Ese ha sido su acierto. □



Longicorne