Arbitrario de literatura mexicana

de Adolfo Castañón

por Christopher Domínguez Michael

• *Paseos, I.* Editorial Vuelta, México, 1993, 602 pp.

El *Arbitrario de literatura mexicana*, de Adolfo Castañón, es, en primer término, un libro llamado a ocupar un lugar imaginario. No creo que seamos pocos los lectores que habíamos deseado la aparición de una obra de estas características, esa guía ideal para orientar los pasos de otro lector, doble y cómplice, por los paseos, a menudo tan áridos, que se dirigen al corazón de la literatura nacional. Al reunir estos ensayos críticos, publicados a lo largo de tres lustros de vida mexicana, Castañón hace realidad un obra cuya consulta era indispensable desde hace tiempo.

Arbitrario es un libro ordenado mediante 57 entradas alfabéticas —más nueve ensayos generales—, que abarca la literatura mexicana desde la A de Aguilar Mora hasta la Z de Gabriel Zaid, y es ese diccionario portátil tan necesario para liar los bártulos hacia el nuevo siglo. Adolfo Castañón se decidió por un ABC para desorientar su propia memoria crítica y apostar por un orden nuevo, en apariencia hijo del azar antes que de la necesidad. Es preciso, de entrada, desobedecer las intenciones del crítico y someter el *Arbitrario de literatura mexicana* a un corte cronológico. Procediendo así encontramos que Castañón, con la lejana excepción de Sigüenza y Góngora, dedica su libro al siglo XX, siguiendo el amplio arco que va desde Alfonso Reyes (1889) hasta Juan Villoro y Jaime Moreno Villarreal, nacidos en 1956 y los más jóvenes entre los autores a quienes se dedica una entrada particular. En ese lapso aparecerán las figuras de los Contemporáneos, junto con la de extemporáneos como Andrés Henestrosa (1906) y Andrés Iduarte (1907), a quienes siguen José Alvarado, Ramón Rubín, Octavio Paz, José Revueltas, nacidos entre 1911 y 1914, y para culminar esa década, leemos los nombres de Juan Rulfo (1917) y de tres escritores nacidos un año después: Juan José Arreola, José Luis Martínez y Alí Chumacero. Es más abundante el número de quienes nacieron durante los veinte: Elena Garro, Jaime García Terrés, Ricardo Garibay, Jorge Ibargüengoitia, Eduardo Lizalde, Luis Spota, Tomás Segovia y Carlos Fuentes.

El *Arbitrario* aumenta su densidad con los escritores nacidos entre 1930 y 1949: Aguilar Mora, José Agustín, Arturo Azuela, Francisco Cervantes, Del Paso, Elizondo, Evodio Escalante, García Ponce, Hiriart, López Moreno, Gonzalo Martré, Monsiváis, Montes de Oca, Pacheco, Pitol, Poniatowska, Puga, Alejandro Rossi, Gustavo Sainz y Zaid. A partir de 1950 la nómina decrece sensiblemente pero incluye a Coral Bracho, Ricardo Castillo, Elsa Cross, Sergio González Rodríguez, Lara Zavala, Samuel Walter Medina, Tedi López Mills, Moreno Villarreal, Jaime Reyes, José Luis Rivas, Agustín Ramos y Juan Villoro.

El corte generacional indica que *Arbitrario* es un conjunto tradicional arbitrado por Alfonso Reyes, los Contemporáneos y Octavio Paz, y que son las expresiones literarias del medio siglo las que suscitan mayor interés en Castañón, quien se muestra más prudente en la calificación de sus contemporáneos y evita, casi sistemáticamente, juzgar a los escritores más jóvenes que él.

Un segundo corte hablaría de un equilibrio, un tanto artificial dadas las dimensiones y la profundidad de los textos, entre prosistas y poetas. Castañón analiza a unos veinte novelistas (y cuentistas), junto a otros quince poetas, excluyendo a hombres de letras de variada expresión como Reyes, Paz, Pacheco o Zaid. Finalmente, *Arbitrario* incluye a varios críticos y ensayistas, y a dos historiadores de la política y la cultura como lo son Enrique Krauze y Roger Bartra. Es de notarse que Castañón incluye a un autor que escribe en inglés: Carlos Castaneda.

Hemos procedido al beneficio de inventario para mostrar la pluralidad y la riqueza que Castañón ofrece a sus lectores. Sin embargo, el *Arbitrario de la literatura mexicana* es un libro sólo en apariencia arbitrario. Al desglosar su contenido descubrimos que el mapa de Castañón cubre, con calculada precisión, buena parte de la superficie histórica de la literatura mexicana contemporánea. Como en el conocido cuento de Borges, Adolfo Castañón resulta ser el diseñador de una cartografía que coincide con las dimensiones del imperio de nuestras letras. Y el método elegido goza de una salvaguarda: al no asumirse ni como historia orgánica ni como antología crítica —aunque cumple con donaire una y otra función—, el *Arbitrario* de Castañón no está sujeto al mercado de las omisiones o de las reincidencias. Una vez que el mapa ha sido desplegado ante los ojos del lector, éste se da cuenta de que puede caminar sobre él y tomar la dirección que juzgue conveniente. *Arbitrario* es la obra personal de un crítico que ha sabido empatar la variedad de sus intereses con el tamaño de nuestra literatura. ¿Hace cuánto tiempo que no ocurría algo similar? Al menos desde que, como dice Fernando García Ramírez, apareció *La literatura mexicana. Siglo XX* de José Luis Martínez. Y eso fue en 1949.

"La crítica", advierte Castañón, "es acaso el único modo congruente de alta cultura". Esta definición ampara cada una de las páginas de *Arbitrario*, obra que entiende a la literatura como la expresión más depurada de una cultura mexicana y cosmópota", donde se cruzan lo alto y lo bajo, Oriente y Occidente, el norte y el sur. Para Castañón nuestras letras concurren hacia una plaza pública

signada por la conversación de ese "anfitrión que cambia de plática a medida en que evoluciona entre sus huéspedes", y en ese tono tanto valen las memorias cristeras de Ezequiel Mendoza Barragán como un poema de Coral Bracho. Buscar la grata compañía es sólo uno de los gestos que Adolfo Castañón ha tomado —de manera tan deliberada como convincente— de ese Alfonso Reyes revisado y actualizado por el autor de *Arbitrario*. Castañón es un heredero imprevisto de Reyes, una suerte de nieto desconocido que encontró desperdigadas en el camino a las obras de don Alfonso, tan repudiado por la propia generación de Castañón. Pero no nos llamemos a engaño: Castañón está lejos del mustio decoro alfonsino, tan dado a lanzar la piedra y esconder la mano mientras el río suena.

Castañón, joven que se "jactaba de ignorar a los autores mexicanos, hispanoamericanos y españoles", es hoy día guardián y voz de una de las mejores bibliotecas hispánicas de México, la que tiene en su casa y la que lleva en el corazón. Toda guía, nos dice Castañón, es una guía de forasteros y por ello *Arbitrario* permite recorrer la literatura mexicana de la mano de un crítico que comenzó rechazándola, y por eso la descubrió dos veces.

Toda recopilación de este tipo es un campo minado por los vaivenes del gusto, la educación sentimental y las contingencias de la militancia cultural. Hay en *Arbitrario*, sin duda, textos de factura desigual. En más de una ocasión vemos a Castañón remendando artículos de fecha diversa sobre un mismo autor, y en varias ocasiones las costuras resultan demasiado notorias. Quizá lo más falible de *Arbitrario* esté en los dos extremos retóricos de la prosa de Castañón: el elogio breve y la disertación general. En el primer caso se trata de impresiones a vuelo de pluma, dedicadas a poetas de su generación. Las licencias que permite a un ensayista la imagen poética no convienen a un devoto de la prosa como Castañón: en esos elogios la digresión se dispara y lo que llega a caer en manos del lector pesa poco y vuela rápido. En el segundo caso, en esos ensayos generales distribuidos aleatoriamente a lo largo del volumen, Castañón yerra en la dirección de su orquesta, dejándose llevar por sonidos y estridentes melodías pegajosas que lo alejan de la partitura. Salvo cuando se ciñe a un guión académico más estricto —como en el ensayo sobre las letras del Porfiriato que abre el libro—, Castañón no se mueve con comodidad en el terreno de las ideas políticas y de las profecías sociológicas.

Adolfo Castañón es un gran crítico a la hora de separar las figuras literarias del álbum de la tradición. Al recortarse, los perfiles que Castañón elige cobran densidad clásica. Como Maquiavelo ante las décadas de Tito Livio, Castañón es un maestro en el arte de las posiciones y de los movimientos. Sus ensayos son batallas sobre el tablero ajedrezado de la tradición, y cada cambio de pieza es una jugada ganancioso para la literatura mexicana. Castañón es un retratista ejemplar que encuentra en el estilo la biografía más congruente de cada autor. *Arbitrario* es una colección de sentencias, muchas de ellas inolvidables por lo que tienen de gracia y severidad. Los ejemplos sobran: "Arreola ha escrito, que me sea perdonada la paradoja, para enseñarse a leer". Carlos Fuentes "se arriesga a fracasar como novelista proponiéndose como filósofo, pues no es un artista. Es más bien un inspirado" o "en la sátira de Sergio Pitol reconocemos un gesto de piedad para nuestras almas muertas". Monsiváis: "es uno de los últimos escritores públicos del país y quizá uno de los últimos nombres que las multitudes mexicanas sean capaces de reconocer". O esta frase sobre los dos grandes escritores que según Castañón se dividen el siglo mexicano: "Mucho más que Alfonso Reyes, que escribió sobre Goethe, Octavio Paz recuerda al consejero áulico, al menos en un punto: la configuración clásica a partir de un canon romántico..."

Cada una de estas sentencias encabeza ensayos literarios que tardarán algún tiempo en ser superados como la manifestación más precisa y representativa de nuestra inteligencia crítica. Pues si bien Castañón es un escritor que busca el consenso, también goza y ejerce esa otra mitad que vuelve tan plena su experiencia de lector, aquella en que el crítico sabe romper sus propios acuerdos y lanzar el guante. Pero cuando Castañón ataca, y vaya que puede ser fiero, se aleja por instinto de esa crítica terrorista que rompe las puertas de la academia sólo para lograr sentarse en las butacas vacías. *Arbitrario* es un libro pleno de aseveraciones enérgicas: Fuentes no retribuye el esfuerzo que solicita a sus lectores, Fernando del Paso es un autor cuyo esplendor verbal oculta el vacío de su espíritu, Hugo Hiriart es un prestidigitador que da gato por liebre, Pacheco un extraño ingenuo que parte de la convención de que sus lectores comparten sus creencias. Al incluir, finalmente, sus reseñas sobre obras reprobables como las de Arturo Azuela, Gonzalo Martré o Gustavo Sainz, Castañón prueba que su gusto se rige por un mismo principio de certeza ante lo que repudia y ante lo que admira.

Adolfo Castañón (1952) es el primero de nuestros críticos. Erudito, editor y traductor, orfebre de inquietantes fantasías satíricas, Castañón había ocultado, con meditada avaricia, la cara más sonriente, entrañable y solidaria de su personalidad literaria, la del crítico infatigable que ha leído todos los libros, buscando una respuesta a sus lecturas en el santo y la seña de cada uno de nosotros. Castañón comenzó su itinerario impostando un anarquismo un tanto gaseoso que abandonó, piel de coralillo, tan pronto se recogió en el invierno para preparar una misión ecuménica. Espíritu que tolera las fiebres románticas sin compartirlas, me figuro que el clasicismo de Castañón, su pasión por el canon y sus leyes, hubiera merecido la aprobación, en las antípodas, tanto de Alfonso Reyes como de Jorge Cuesta. Crítico coronado por su perseverancia, imagino a Castañón como a un vigía trepado en el faro, alerta, durante el día, de la evolución de las multitudes laboriosas que acuden al puerto de la literatura mexicana. En esas funciones, Castañón garantiza la libre circulación de las novedades literarias, coteja manuscritos y pesa pergaminos, obstinado en brindar trato generoso a los forasteros y en otorgarles pasaporte para internarse, por su cuenta y riesgo, tierra adentro en la imaginación nativa. Por la noche, Castañón duerme con un ojo abierto, hojeando las instrucciones de esos clásicos que él ha consagrado, y oteando el horizonte para ofrecer a las naves circunvecinas una acogida en tierra firme al amanecer.

Arbitrario de literatura mexicana es un libro que al dignificar una tradición literaria acaba por convertirse en uno de sus manuales de orientación y sapiencia, pues Adolfo Castañon le ha dado a la crítica literaria de México esa estatura áulica de la que carecía al cerrar nuestro siglo. □

Las esferas de la paciencia

de Hugo Diego Blanco

por Mauricio Molina

• Editorial Vuelta, México, 1993, 141 pp.

Kafka imaginó una China infinita y perpetua rodeada por una muralla discontinua; Borges una China que era también un laberinto y un enigma. Es posible pensar que en cada uno de nosotros exista una China personal habitada por dragones y monedas con agujeros en el centro, por fumaderos de opio y papalotes. Todavía no sabemos si China está en el mundo o si el mundo está contenido en China. Acaso los planetas y las galaxias, los pulsares y las constelaciones, no sean sino remotas regiones ubicadas un poco más allá del desierto de Gobi. No deja de ser curioso que la palabra china sea a la vez un sustantivo y un adjetivo: China es un país y un estado de ánimo. Al mismo tiempo que una región o un sitio geográficamente determinado, y a la vez que se trata del lugar más populoso de la Tierra, China es también una metáfora de lo misterioso y lo extraño, de lo milenario y también de lo exótico tal como lo entendía Victor Segalen: la inquietante noción de lo diverso, el sentimiento de la alteridad radical donde el misterio sólo puede ser rodeado o indicado, incluso habitado, pero nunca apresado o explicado.

Hugo Diego Blanco (Puebla de los Angeles, 1959) ha acometido la tarea imposible de otorgarnos un libro sobre China, y no sólo ha llevado a buen término su cometido, sino que nos ha mostrado facetas de aquel país que lo hacen aún más poético y misterioso. Desde su título extraordinario, *Las esferas de la paciencia*, el libro se nos presenta como un hallazgo. Hugo Diego, a través del apasionante descubrimiento de unas *Cartas edificantes y curiosas escritas de las misiones extranjeras y del Levante por algunos misioneros de la Compañía de Jesús*, realizado en la biblioteca del edificio Carolino de la Universidad de Puebla, compendia el arduo diálogo de dos culturas a menudo opuestas pero siempre curiosas: la europea y la china del siglo XVIII.

En el centro de este encuentro de dos culturas, agazapada como un dragón, está la disputa del lenguaje. A lo largo del libro asistimos al intenso drama de las lenguas que se disputan la preeminencia del sentido. Los nombres de los pájaros o el origen de las lágrimas, el lugar de la bilis del elefante, los flujos sanguíneos o los puntos de energía; medicina y acupuntura, astronomía y botánica, biología y geografía: todo cabe en este diálogo que es en el fondo un desafío. Una cultura reta a la otra a comprender el mundo y a nombrarlo. Hugo Diego historia este juego de desafío y seducción en el que se sumergen los jesuitas franceses y los mandarines y sabios orientales.

A lo largo del libro, van apareciendo una galería de personajes dignos de una novela: el padre Parrenin, el legendario Mateo Ricci, Kangxi. Los autores y libros citados no son menos dignos de mención: Wang Wei, Lao Tsé, San Ignacio de Loyola, Henri Michaux, Ezra Pound, el I Ching, la Biblia.

El capítulo titulado "La misión de la palabra", que relata la fundación de la secta siriaca por santo Tomás Apóstol y algunas de las más arcaicas imágenes de China vertidas por Occidente, es sin duda uno de los más alucinantes. Mención aparte merece el capítulo titulado "Las páginas del mar", que relata la casi conradiana travesía de los doce monjes jesuitas desde la lejana Francia hasta China, pasando por Sumatra y Macao. O también el capítulo "Imágenes de Catay", que compila algunas de las imágenes de China vertidas por los libros occidentales, algunas de ellas maravillosas, otras absurdas y otras poéticas.

La prosa precisa y a la vez poética de Hugo Diego se ajusta bien al tema de su libro y no es improbable que se trate del primero de una serie, ya que su autor ha descubierto una veta de una riqueza incomparable. *Las esferas de la paciencia* es un libro que contiene múltiples libros, uno dentro del otro, como un juego de cajas chinas infinito que nos revela que acaso el universo no sea otra cosa que un inmenso libro donde están contenidos los ríos, las bibliotecas, las ciudades, los mares y las constelaciones. □

Correspondencia 1918–1928

de José Gorostiza y Carlos Pellicer

por Rosa Beltrán

• Edición y prólogo de Guillermo Sheridan. Ediciones del Equilibrista, México, 1993.

Leer la correspondencia de un escritor vivo sin su consentimiento es un acto ilegal; hacer la misma lectura una vez muerto el autor, un acto de justicia poética. La aparente contradicción no hace más que subrayar la idea de que inmiscuirse en la bitácora sentimental del hombre de letras es, en realidad, una engañosa intrusión a su privacía. La carta, la postal, las breves líneas que el poeta apura y envía al amigo distante son, después de todo, un recurso más del que un autor dispone para construir su intimidad a partir del artificio de la escritura. Desde esta perspectiva, la correspondencia entre escritores puede —y debería, creo— leerse no sólo como la "manifestación desinteresada de la conciencia" sino como un eslabón de la cadena verbal con que el hombre de letras confirma o refuta su propio mito.

La *Correspondencia* entre Gorostiza y Pellicer (cuidadosamente editada, anotada y prologada por Guillermo Sheridan) es un claro ejemplo de la capacidad de este género para dar a conocer las obsesiones cotidianas que, al paso del tiempo, conforman la poética de un autor. Gracias a la acuciosidad de Sheridan, aun la información accesoria a las cartas (membretes, matasellos, notas sobre los usos, modas, etc.) que en otro caso hubiera podido ser desdeñada, puede "leerse" aquí como parte de la poética de

"dos de los más altos poetas mexicanos del siglo". Es decir, la intención de rescatar a través de las cartas el espíritu con que fueron escritas convierte la correspondencia de estos poetas en un prontuario del mundo de ambos que hace eco a su obra.

El itinerario de los viajes de Pellicer al lado de Vasconcelos; la relación de invitados a las cenas del PEN Club que el atento "Carlitos" organiza y preside; el despliegue de frases cariñosas enviadas a Gorostiza —en papel membretado, donde hace evidente al amigo su posición como delegado de la Federación de Estudiantes de México—, no se limitan a mostrar a un Pellicer "tan atareado en beberse al mundo como de que se le note que lo hace", como sugiere Sheridan. Las "debilidades" y opiniones de Pellicer en la esfera privada repercuten también en su obra. Detrás del joven petulante de las cartas está, como apunta Sheridan, la voz del poeta que rinde un "compulsivo culto a la juventud", así como el vozarrón que al cantar las glorias de Simón Bolívar hace profecías sobre el destino de América Latina. Más tarde, sin embargo, Pellicer convierte al joven poeta en un compendio de voces que se sienten autorizadas para hacer de una opinión, un juicio. Si acude a una exposición, se vuelve crítico de arte, y así, al componer un soneto elogioso a la pintura de Joaquín Sorolla establece —merced a sus relaciones y a la autoridad que ha conseguido ganar su voz— un consenso en la plástica mexicana. Detrás de las cartas puede verse al amigo, al líder estudiantil, al poeta en ciernes. Pero por encima de ellos, se oye también la voz del teórico de "corbatas policromas osadas como su narcisismo" que inserta en el canon poético a Nervo y a Díaz Mirón y marca, con ello, las directrices literarias de la época.

Por su parte, Gorostiza se atormenta por el acoso de un sí mismo fuera del que nada tiene cabida y en el que todo repercute. Desde sus primeras cartas (tenía diecisiete años en 1918, tiempo en el que empezó a redactar *Canciones para cantar en las barcas*) permanece fiel a la imagen de sujeto poético que luego cristalizaría en *Muerte sin fin*. Casi no hay respuesta a Pellicer en la que Gorostiza no viva un delirio de autopersecución, de búsqueda constante de sí mismo. Más que la demanda de "apoyo, desprecio, consejo o conmiseración", a la que se refiere Sheridan en el prólogo, el tema obsesivo de las cartas de Gorostiza parece ser la contemplación de la propia imagen. Lo anecdótico cede lugar al escrutinio y la recriminación de su conciencia; la réplica, a la justificación no pedida y a la propia descalificación. En su correspondencia no hay "atildada humildad"; hay, más bien, una intolerancia del propio ser que se manifiesta claramente en las alusiones al viaje como una huida. "La fuga es la resolución acertada", escribe a Chávez en 1927. La huida de sí mismo se convierte en la urgencia de salir del país: vivir en el México de los años veinte consiste en "adiestrar la inteligencia de salir de él". El viaje, la necesidad de cosmopolitismo —afín a tantos otros poetas de su generación— es en Gorostiza una forma de evitar la "miseria, inactividad y atrofiamiento" que adjudica al país, pero también la única estrategia de sobrevivencia que conoce.

A pesar de los propósitos expuestos en el prólogo, la edición de Sheridan no limita su interés a mostrar la relación de amistad entre los opuestos, aunque cumple con su aspiración de encontrar la semejanza de los poetas "en sus modos de ser diferentes". El afán interpretativo de las notas, el interés por aludir al universo poético y no al anecdótico, el rigor y la astucia con que Sheridan ha dispuesto del material hablan por sí mismos de los méritos que hacen de este libro un documento indispensable. □

Cautivo

Leer a José Ángel Valente

por Jacobo Sefamí

- *Material memoria (1979 - 1989)* de José Ángel Valente. Alianza Tres, Madrid, 1992.
- *No amanece el cantor* de José Ángel Valente. Tusquets, Barcelona, 1992.
- *José Ángel Valente* de Claudio Rodríguez Fer (editor). Taurus, El Escritor y la Crítica, Madrid, 1992.

La obra poética de José Ángel Valente (Orense, Galicia, 1929) fue recopilada en 1972 (después ampliada en 1980) con el título de *Punto cero*. Pero sus libros más intensos fueron publicados posteriormente. Ahora, para fortuna del lector, se encuentran reunidos en *Material memoria (1979-1989)*. Aunque a Valente se le suele asociar con el grupo de escritores españoles de los años cincuenta (Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, Ángel González, Francisco Brines, entre otros), su última poesía debería emparentarse con la de los poetas judíos Paul Celan (1920-1970, rumano, de lengua alemana) y Edmond Jabès (1912-1991, nacido en Egipto, pero forjado como escritor en lengua francesa). Traductor de ambos, Valente se identifica con ellos en tanto su lenguaje gravita en el afán hermenéutico-cabalístico del libro y de la letra (Jabès) o en la angustia por la desmembración de la palabra suicida (Celan). Valente fue despojando los ropajes de su literatura, para entrar en el campo de la mística. Sus libros de los años ochenta, en ese sentido, marcarían otra faceta dentro de su obra. Tal vez por este motivo, el poeta español decidió reunir estos poemarios en un volumen aparte y no intentar una tercera reedición de *Punto cero*.

Material memoria (1979-1989) reúne cinco libros de Valente: *Material memoria* (1979), *Tres lecciones de tinieblas*

(1980), *Mandorla* (1982), *El fulgor* (1984) y *Al dios del lugar* (1989). Se dejan fuera los poemas en gallego *Sete cántigas de alén* (1981) y el último libro, *No amanece el cantor* (1992). Así, la recopilación no sugiere la idea de una suma de materiales distintos acumulados durante los años, sino el labrado de una sola vibración poética.

El volumen comienza con una especie de prólogo que exhibe la poética del libro; se titula "Cómo se pinta un dragón"; son varios fragmentos en prosa que emiten sentencias acerca del oficio del escritor. Sirvan algunos ejemplos: "El espíritu es la metáfora de la infinitud de la materia", "Sólo se llega a ser escritor cuando se empieza a tener una relación carnal con las palabras", "El canto del pájaro es líquido. También la palabra poética sólo se reconoce en su fluir", "Se escribe por pasividad, por escucha, por atención extrema de todos los sentidos a lo que las palabras acaso van a decir". El último de ellos parece aclarar el título del libro: "Crear, en suma, lo que es ya ruina, duración, la piedra fracturada; entrar no ya en el hoy, sino directamente en la memoria". El poema no revierte un presente, sino un pasado que se rememora (esto no quiere decir que el texto no pueda estar, formularse en presente). El material poético pertenece a las imágenes que guardamos en la memoria. En uno de sus ensayos más importantes, "La hermenéutica y la cortedad del decir", Valente afirma: "Toda operación poética consiste, a sabiendas o no, en un esfuerzo por perforar el túnel infinito de las rememoraciones para arrastrarlas desde o hacia el origen, para situarlas de algún modo en el lugar de la palabra, en el principio". Así, el primer libro de la compilación, *Material memoria* (también incluido como último libro en *Punto cero*), presenta poemas donde se gesta una tensión entre lo visible y lo invisible, la insuficiencia del decir y lo inefable. Lleva un epígrafe de Lezama Lima (uno de los poetas hispanoamericanos más admirados por el español): "La luz es el primer animal visible de lo invisible". Justamente, la concepción del lenguaje en el poeta español tiene que ver (sobre todo, a partir de los años setenta) con el análisis de las frustraciones y los hallazgos del decir místico. En la parte final de *Material memoria*, cinco fragmentos en prosa se refieren a la obra de Tàpies; en ellos, Valente sugiere la labor poética como un modo de forjar el espacio para la creación. En términos de lenguaje, el hablante va en busca del silencio, que sería como su modo idóneo: "Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio". El segundo libro del volumen es *Tres lecciones de tinieblas*, que consiste en catorce poemas dedicados a las primeras catorce letras del alfabeto hebreo. Todos los textos están escritos en prosa y no pasan de quince líneas. Con este libro, Valente entra de lleno en la cábala. Como se sabe, para los cabalistas las letras son revelación de lo sagrado: la divinidad (y, con ella, el mundo) está representada en el lenguaje, de modo que analizar la letra es una operación interminable. En su autolectura, el poeta señala dos ejes por los que pasan las lecciones: "El eje vertical es el de las letras, que permiten leer, como en un acróstico, todo el lenguaje y en él toda la infinita posibilidad de la materia del mundo. El eje horizontal es el eje de la historia, el eje de la destrucción, de la soledad, del exilio, del dolor, del llanto del profeta". En uno de los libros fundamentales de la cábala, el *Sefer Yetzirah* (siglo III d.C.), leemos: "Con 32 Vías Maravillosas de Sabiduría... Yaveh grabó y creó Su mundo. Con diez *Sefirot* y 22 letras permutó y formó con ellas todo lo Creado y todo aquello que ha de formarse en el futuro". Así, la cábala nos enseña que el mundo está en el lenguaje, por lo que cada una de las letras (22 letras tiene el alfabeto hebreo) será una revelación, un misterio, un enigma que hay que tratar de descifrar. Valente acude a acepciones implícitas de las primeras catorce letras. "Bet", por ejemplo, significa casa: "Casa, lugar, habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos: para que algo tenga duración, fulguración, presencia: casa, lugar, habitación, memoria: se hace mano lo cóncavo y centro la extensión: sobre las aguas: ven sobre las aguas: dales nombres: para que lo que no está esté, se fije y sea estar, estancia, cuerpo: el hálito fecunda al humus: se despiertan, como de sí, las formas: yo reconozco a tientas mi morada". En el poema se presenta, también, una lectura cabalística del texto sagrado. Bet es la primera letra de la primera palabra del Génesis: "Bereshit", que significa "el comienzo". Es decir, con esta segunda letra del alfabeto hebreo (la primera, el Aleph, es una letra muda que apunta a la designación de un nombre que es todos los nombres, es el punto cero que está lleno de divinidad, pero que es impronunciable) se inicia realmente el sonido, la historia, la memoria de los hombres. Lamentablemente, no nos podemos detener en un análisis detallado de cada uno de los poemas de *Tres lecciones de tinieblas*, pero sí podemos determinar que con este libro Valente ha entrado claramente en el espacio místico, expuesto por él en sus textos teóricos: *Ensayo sobre Miguel de Molinos* (1974), *La piedra y el centro* (1982) y, más tarde, en *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1991). El siguiente libro de la compilación poética, *Mandorla*, ha tenido fuertes resonancias críticas: es uno de los volúmenes más elogiados del poeta español. No es para menos: *Mandorla* combina la sabiduría espiritual con cierta evocación mundana. Sus motivos pueden variar según las partes del libro: la experiencia amorosa, la memoria de la infancia, el autoanálisis, el vacío, la poesía misma. En el primer caso, Valente nos ofrece una de las muestras mejor logradas de la sacralización de la carne ("No hay experiencia espiritual sin complicidad de lo corpóreo", dice en otra parte). El poema se titula "Graal": "Respiración oscura de la vulva.// En su latir latía el pez del légamo/ y yo latía en ti./ Me respiraste/ en tu vacío lleno/ y yo latía en ti y en ti [primera edición de libro: "mí"] latían/ la vulva, el verbo, el vértigo y el centro". El último verso parece hacer eco del célebre verso final del soneto de Góngora, "Mientras por competir con tu cabello...": "en tierra, en humo, en sombra, en polvo, en nada". El poema de Góngora apunta al tópico de la brevedad de la vida y termina con la pulverización de la belleza de la mujer. En la enumeración del caso de Valente, el vacío [de muerte] se transforma en plenitud absoluta. Otros poemas de *Mandorla* vuelven sobre el tema de la poesía: la palabra es vista como cuerpo: "Momentos privilegiados en los que sobre la escritura desciende en verdad la palabra y se hace cuerpo, materia de la encarnación. Incandescente torbellino inmóvil en la velocidad del centro y centro mismo de la quietud". El cuarto libro incluido en *Material memoria* es *El fulgor*. Son 36 poemas titulados con números romanos, cuyo tema es la relación de la carne,

la materia tangible, y su ascenso (o descenso) en la luz de la divinidad. Véase, como muestra, la conversión al vuelo de este poema: "La aparición del pájaro que vuela/ y vuelve y que se posa/ sobre tu pecho y te reduce a grano,/ a grumo, a gota cereal, el pájaro/ que vuela dentro/ de ti, mientras te vas haciendo/ de sola transparencia,/ de sola luz,/ de tu sola materia, cuerpo/ bebido por el pájaro". El cuerpo (el poema) deviene vuelo, luz (hay cierta evocación de la imagen del pájaro de San Juan de la Cruz, como bien apunta Juan Goytisolo). Este texto sirve, también, para ilustrar la textura lingüística de Valente: las aliteraciones, las paronomasias, el desliz rítmico que incide sobre un lenguaje que trata de despojarse del exceso de significados de la palabra. *Al dios del lugar* (1989), el último libro recogido en el volumen, reincide sobre los tópicos tratados anteriormente. La noción mística que exige la desnudez del alma, el vacío con que se colma la presencia divina, adquiere un giro peculiar en uno de los textos: "Borrarse./ Sólo en la ausencia de todo signo/ se posa el dios". La exigencia de la primera palabra, el borrarse, se vincula con la teoría del lenguaje que se borra, se desliza, sin poder atisbar una morada posible.

No amanece el cantor es, hasta la fecha, el último libro de José Ángel Valente. Se divide en dos secciones: "No amanece el cantor" y "Paisaje con pájaros amarillos" (título de un cuadro de Paul Klee); la primera tiene 22 y la segunda 32 poemas: todos escritos en prosa y generalmente breves. Según declaración del propio escritor, la segunda parte constituye un solo poema: una elegía a la muerte de un tú. Suponemos que se refiere a la muerte de un hijo suyo, en 1989, pero el escritor prefiere eliminar toda circunstancia específica. Como es costumbre en buena parte de la última poesía de Valente, los poemas no llevan títulos: se los identifica con las primeras palabras. La poética central del libro presupone un lenguaje en disolución, en ausencia del destinatario al que se dirige la voz que enuncia el mensaje. Pero al mismo tiempo, ese tú se convierte en una huella permanente en el yo, al grado que éste se vuelve una sombra que transita en búsqueda del resto de sí. La sacralidad del silencio y la palabra, de los libros anteriores, no colma la angustia de éste: "Ni la palabra ni el silencio. Nada pudo servirme para que tú vivieras" o "En el espejo se borró tu imagen. No te veía cuando me miraba". Es decir, si bien antes había un esplendor casi místico (combinado con el lamentar de Jeremías), derivado de la idea de un dios presente–ausente que se esconde detrás de la letra, ahora el tú al que se dirige la elegía lo reemplaza, pero a sabiendas del dolor que implica su muerte. Uno de los poemas de *No amanece el cantor* está dedicado al "centro", motivo muy frecuente en la literatura de Valente. El giro, en este caso, es hacia la nulificación, hacia el vacío: "El centro es un lugar desierto. El centro es un espejo donde busco mi rostro sin poder encontrarlo. ¿Para eso has venido hasta aquí? ¿Con quién era la cita? El centro es como un círculo, como un tiovivo de pintados caballos. Entre las crines verdes y amarillas, el viento hace volar tu infancia. —Deténla, dices. Nadie puede escucharte. Músicas y banderas. El centro se ha borrado. Estaba aquí, en donde tú estuviste. Veloz el dardo hace blanco en su centro. Queda la vibración. ¿La sientes todavía?" Así, el último libro de Valente vuelve sobre el tema del silencio, pero para indicar el vacío que deja el cuerpo, la muerte: "Soy débil. No sé dónde apoyarme. Vacío está de todo ser el aire. No estás. No estoy. Qué giratorio cuerpo el de la nada". Ya en *Mandorla*, el poeta español había trabajado la ausencia (por muerte) como modo de anunciar la iluminación transparente. El último poema se titula "Muerte y resurrección"; sus versos finales son los siguientes: "Estaba/ traslúcido el lugar/ donde tu cuerpo estuvo.// La piedra había sido removida.// No estabas tú, tu cuerpo, estaba/ sobrevivida al fin la transparencia". El espíritu religioso de estas frases contrasta con la conciencia melancólica elegíaca de *No amanece el cantor*. El penúltimo poema de este libro concluye con la pulverización del yo por la muerte del tú: "Qué corto el tiempo que tuvimos para saber que éramos el mismo. Mientras el pájaro sutil de aire incuba tus cenizas, apenas en el límite soy un tenue reborde de inexistente sombra".

La bibliografía crítica sobre José Ángel Valente ha ido creciendo parsimoniosamente. Hay ya una decena de monografías, además de un buen número de artículos en libros, revistas y periódicos. Algunas publicaciones periódicas le han hecho homenajes con números dedicados a su obra. Ahora, la colección El Escritor y la Crítica de Taurus le dedica uno de sus libros. La edición está al cargo de Claudio Rodríguez Fer. Como suele suceder con estas recopilaciones críticas, se intenta presentar el todo de la obra del escritor. Rodríguez Fer incluye ocho secciones en el volumen. Comienza con una nota preliminar, proporcionando datos básicos sobre la trayectoria literaria de Valente. Después, presenta las siguientes partes: "El poeta", con textos de Andrés Sánchez Robayna y Juan Gelman; "La poesía", ensayos que abarcan un amplio espectro en la poesía de Valente (María Zambrano, Pere Gimferrer, José Luis Cano, Andrew Debicki, Fanny Rubio y Claudio Rodríguez Fer); "La poética", con artículos de Ellen Engelson Marson, José Olivio Jiménez y Antonio Domínguez Rey; "Los poemarios", reseñas de casi todos los libros de Valente (Emilio Alarcos Llorach, Carlos Bousoño, Oreste Macrí, José–Miguel Ullán, Jorge Rodríguez Padrón, Joaquín González Muela, Jacques Ancet, Juan Goytisolo, Edmond Amran El Maleh, Carmen González–Marín, Miguel García–Posada, Carmen Martín Gaité); "Los poemas", análisis de textos específicos de Gustav Siebenmann, Marina Mayoral y Mario Postigo; "Lo poético", presentación de ciertos temas en la poesía de Valente (Antonio Risco, Santiago Daydí–Tolson, Armando López Castro, Dionisio Cañas, Miguel Mas, Julián Palley y Eva Valcárcel); "Los relatos" (Milagros Polo); y "Los ensayos", dos comentarios de José Lezama Lima y Luis Goytisolo. El libro cierra con una bibliografía bastante útil. Como se puede observar, el editor incluyó a un buen número de personalidades críticas de la poesía española contemporánea. Las reseñas breves de los diferentes poemarios pueden ser materia interesante para el especialista, pero el espacio restringido del periódico impide que el comentarista pueda explayarse. No quiero decir que todos los artículos breves deberían haberse omitido (hay, entre éstos, juicios perspicaces y bastante lúcidos, como el que emite Juan Goytisolo sobre el libro de 1979, *Material memoria*), sino que el editor debió haber seleccionado con más rigor. Incluso, el esquema de las secciones se presta a confusión; no está muy clara la diferencia entre los artículos de "La poesía", los de "La poética" e, incluso, los de "Lo poético";

aunque las palabras mismas sugieren matices distintos, todos estos ensayos se dedican a examinar ciertos ámbitos de la poesía de Valente. Hubiera sido oportuno, por ejemplo, un análisis largo sobre la trayectoria poética del escritor. De todos modos, la edición crítica de Rodríguez Fer recoge estudios claves en la bibliografía sobre Valente: el comentario de Lezama Lima sobre *Las palabras de la tribu* (1971), la extensa disquisición de Antonio Domínguez Rey sobre *Mandorla*, el ya mencionado texto de Juan Goytisolo y los análisis de Andrew Debicki y José Olivio Jiménez sobre la obra de finales de los años sesenta. Tal vez, un ordenamiento crítico que sometiera la obra de Valente a ciertas fases habría sido de utilidad. Sobre la última etapa (recogida en *Material memoria, 1979–1989*), el lector encontrará textos críticos en diversas partes del volumen: una breve nota de Fanny Rubio, el examen de Domínguez Rey, las reseñas de Goytisolo (*Material memoria*), El Malch (*Tres lecciones de tinieblas*), González–Marín (*Mandorla*), García–Posada (*El fulgor*) y Martín Gaité (*Al dios del lugar*), además de los ensayos cortos (extraídos de libros monográficos) de Mas y Valcárcel. □

Raz de marea

de José Luis Rivas

por Guillermo Sheridan

• *Obra poética (1975-1992)*, Col. "Letras mexicanas", México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Desde que José Luis Rivas comenzó a publicar sus primeros poemas, recogidos ahora en este volumen, algunos lectores tuvimos la certeza de hallarnos ante un poeta que nos ataba a una línea singular en el trazado de la tradición mexicana moderna: la de un vigoroso lirismo capaz de fortalecer el habla del corazón con el disciplinado estudio de la tradición poética, y de afirmar esa alianza con una decidida pasión formal.

Rivas, como lo exige Eliot —uno de sus penates—, asumió desde el principio la conciencia de que la tradición no puede heredarse ni conquistarse, sino merecerse. Como diría el británico, Rivas escribe "no sólo con su propia generación en los huesos", sino desde una profesión de fe: la de que la poesía convive con su propia herencia, y con la de otras familias, en un continuo momento escritural. Esto quedaba patente al principio de la celebrada "Tierra nativa", que sigue siendo obertura de este volumen:

> También enero es un mes cruel; esparce
> con su hisopo fúnebres escarchas, la fusta
> de sus ráfagas flagela
> los brotes primerizos de las plantas, luye
> las ataduras del paisaje,
> que se desploma como un féretro marchito...[1]

La poesía de Rivas posee el rico agregado que consiste en actualizar, en el vértigo de la escritura, los abundantes pliegues de otros tiempos poéticos. La búsqueda que ha emprendido de su origen —que le ha acarreado, como consecuencia, las responsabilidades de haber hallado su originalidad— ha derivado por una ardua ruta cuya regateada recompensa sólo tiene de fácil su enunciación: la posesión de la propia voz.

No son muchos los poetas conscientes de que este trofeo es accesible sólo por el esfuerzo; de que el talento se siembra en la disciplina, esa musa poco solícita, que permite a los poetas no perder el hilo de la propia voz en la madeja del coro, o el balbuceo, circundante. De morar en el edificio poético actual, Rivas elegiría el jardín y la biblioteca, puertos de embarque hacia paisajes y climas propicios. Desde ahí, redactaría la crónica de su mítica playa personal, agitada y profusa, en la que se derrama un río genitor de palabras e imágenes. Edificaría su brutal y delicado mundo poético, en el que las pulsiones del deseo, la naturaleza, el sueño, la continuidad de las edades, engendran hábiles arquetipos entre los que esta poesía marina y pluvial navega y naufraga.

> ...Agua de río,
> lame mis márgenes...
> Agua de río,
> lava mis ojos,
> pule la lente
> de mis imágenes.
>
> Agua de río...[2]

Su pesquisa le ha significado elaborar un mundo en tal forma primigenio que las cosas y las experiencias aún no se sacuden su detalladísima nomenclatura: la posesión de su voz le ha supuesto una espectacular habilitación de vocabularios marginales, de hablas regionales insólitas, cargadas de flora, fauna y marinería que en su poesía encienden mundos y sonoridades únicas: parecería que además de signo, cada palabra es un cuerpo de color, un aire de nota musical, ruido recién nacido. Un mundo a la vez preclaro y confuso en el que la moderna nube baudelaireana puede, impunemente, aparecer como un

> enorme mazacuate

que

> primero atufa con su vaho al gato de la luna
> y luego lo constriñe
> entre anillos de brumas![3]

El resultado es un palpitante paisaje verbal; el poema es un horizonte hirviente en el que la mirada atisba precisos árboles lexicográficos, se baña en lentos veneros fonéticos, se mece en las cadencias de inéditas nomenclaturas, las que nacieron con la naturaleza para dar a los poetas el "saludo amable de la tierra" del que hablaba Darío.

> Es mediodía en la isla verde. Segando el
> humeral de las nubes se ven alas falcadas: fulmares, rabijuncos, tijeretas... ¡todo cuanto es delicia al viso de los videntes aljibes! ¡Llamas de cantárida! ¡Moscas que atercio pelan los rincones de la umbría, donde la limonaria vierte a pasto su frescura viva, encendida de bayas rojas![4]

[1] "Tierra nativa: La estación de los muertos", *Raz de marea*, p. 37.

[2] "El cerro del palomar", p. 75.

[3] "Tierra nativa: I. La estación de los muertos", p. 46.

Pero no quisiera dar la impresión de que esta poesía sólo es fervor genésico. Entre Rivas y su escritura, como entre su escritura y su mundo, hay una *verdad* que va más allá de cualquier profesión de hospitalidad. Dentro de ese sonoro mundo claroscuro donde todo sucede en gerundio, Rivas enciende una consciente mitología. Una mitología elaboradísima que, a fuerza de intimidad, alcanza la del lector no sólo por la recurrencia de sus peculiares mitemas, su feroz vocabulario o su erógena energía, sino porque el procedimiento creativo ha logrado eficacia a fuerza de fidelidad tanto a la tradición poética como a la exigencia de sí mismo. El vigor de este mundo milenario y nuevo radica, sí, en una arcaica convivencia entre la pérdida y el deseo, la infancia ausente y el sedimento adánico. Pero ese vigor rebasa una conjeturable dialéctica del sentimiento para hacer coexistir, en el tiempo siempre fragante de la poesía, una superior conciencia de la vida como ritmo de pérdidas y substituciones, de experiencia y creación.

Esta poesía, que prefiere *cantar* a *mirar* (lo que hace de él un *raro* en nuestra tradición) se subordina a esa música que, como quería Rubén Darío, *es la idea*: una música de ideas que extrae del tiempo mítico sus objetos y secretos, continuas apofansis. Esta melodiosa materia verbal de insistentes vocativos, arrastra como un río una voz que se muda en treno, que convoca coros de *gran finale* para luego desbaratarlos en un tono menor, diálogos que apenas murmuran, pedacería disonante. La voz del poeta se reparte en las de sus edades, en la tesitura de su madre, que habla desde su "rezago caluroso", en el aria sinfónica del mudo Capitán, el balbuceo de la hermana, la dolorosa canción de las rameras:

> Ah, nosotras creíamos antaño en el beso de ámbar bajo la luna, cuando dos cuerpos adolescentes se reclinan en la barda donde una vez estampara su silueta un tupido jazminero en flor...[5]

En el treno, las palabras acaban de nacer junto a las vetutas cosas y emociones que nombran. Su ritmo de río fluye, se detiene, se despeña y se estanca en una firme economía de enigmas y revelaciones que se sacian a la vez sobre la página y el alma.

> Desde lo alto de la peña
> los niños vierten sus semillas.
> Al pie de la ribera,
> pejelunas de azogue se persiguen
> a la sombra de un casco adormilado:
> sólo su piel lustral es fresca
> en este mediodía
> que inmola entre fulgores
> la ausencia de la brisa
> y el latido sereno de las ondas.
> Ninguna barca de motor cruza esta hora
> extendida a sus anchas, río paralelo...[6]

Pero *Raz de marea* no es sólo un paseo por el paraíso perdido, también es su historia y, en cierta forma, su crítica. Urbanos y ajenos, ¿qué podemos hacer con este tumultuoso inventario de belleza, remoto y entrañable? Cuando buena parte de la poesía de nuestra generación busca en cáscaras de paraíso que oponer a la angustia citadina, o que encuentra, en ocasiones, en el lote baldío, la evocación de un paisaje perdido contra el cual recortar tristes tinacos y tendederos, Rivas persiste en los aciagos enigmas de una naturaleza que no es solamente metáfora del mundo o inventario del edén, sino interlocutora viva de la realidad, bodega elemental de pulsiones vitales y sus correspondientes alegrías y tragedias, materia prima ante la que el poeta se pregunta "¿cómo podría yo permanecer impávido?".[7] Encerrar a Rivas en su playa sería como encerrar a López Velarde en su plaza. No es una playa quieta y bonancible que desdeña a la corte desde la aldea: es antes que nada fabricación verbal, celebración y cataclismo de papel y tinta que, por accidente, también es naturaleza.

En la playa de Rivas, privada y precisa, se ven desembocar largos ríos que han recorrido el doble mapa poético de las lenguas y los siglos. Frente al espectáculo, Rivas canta, pero después de pagar el precio de tomarse el pulso. La frecuentación de su edén no garantiza la eficacia de su lírica: antes bien la pone a prueba y la somete al severo riesgo de encontrar lo inesperado en lo explorado muchas veces. Frente a la poesía cerebral y especulativa, trizada e irónica del caducante milenio urbano, Rivas asume los riesgos de un desaforado lirismo que se interroga y se responde eficazmente. Rivas está en el río, pero lo navega a contracorriente. Un fragmento de su memorable "Tierra nativa" aporta una respuesta a esta disputa. Un diálogo en una necesaria noche de verano en la que una mujer dice de pronto:

> —No hay motivos para estar aquí, desmayados en el colmo de la delicia...
> —Francamente no hay motivos, atiné a contestarle.
> —Entonces... ¡pronto! ¡a inventarlos![8]

La poesía de Rivas, como toda poesía auténtica, no aspira únicamente a trazar las coordenadas de la delicia —o, para el caso, del espanto—, sino a inventar en la poesía un territorio que, ajeno a contradicciones de cualquier índole, pueda cargarse de su propia responsabilidad estética y moral; un territorio, para apelar al mismo poema,

> ¡...donde tu cuerpo reclame su inmanencia; ahí donde se entregue, como ya empieza a hacerlo, a la dispersión, al caos implacable![9]

Lo inédito y lo original de la poesía de Rivas surge de la invención de una experiencia celosamente explorada y asediada, fortalecida por sus maestros, pero no cegado por ellos. Con varios de ellos dialoga en la parte final de *Raz de marea*: una veintena de poemas traducidos por este traductor, el más dedicado de nuestra generación. La riada de Rivas tiene agua de algunos de esos caudales y de muchos otros. ¿Qué habrá sentido Rivas al traducir la "Marina" en la que T.S. Eliot alude, sin proponérselo, a la labor del traductor: "Yo hice míos esta inconsciencia, esta semiconsciencia, esto desconocido"?[10] La de Rivas es una poesía literaria y referencial; y siempre en el ápice de su intimidad, sus muros de música regresan los ecos de su progenie. De pronto, el río resuena con la torrentera fundacional de Pellicer; luego remansa en la serenidad de Seferis; flota con los ritmos bíblicos que mecieron la infancia de Owen; canta con el registro rústico

[4] "Jardín del farallón", p. 284.
[5] "Planto de las dársenas" (V), p. 197.
[6] "Un río", pp. 260-261.
[7] "Tierra nativa: la estación de los muertos", p. 41.
[8] *Ibid*, p. 46.
[9] *Ibid*.
[10] *Raz de marea*, p. 314.

de Alberti; se vacía en la furiosa sinceridad de Dylan Thomas; se despeña en la exaltación ceremonial de Mutis; se vigila con la analogía rectora de Octavio Paz o los ojos intranquilos de Reverdy; se mueve con el boleto de ida y vuelta de Saint-John Perse.

Rivas ha precisado los contornos de su experiencia originaria a fuerza de preservarla dentro de sí y de ser el expedicionario de sí mismo; ha acudido como pocos a la duermevela de la infancia porque ha logrado preservarla sin explotar a la memoria; conoce la barbarie hiperactiva del inconsciente porque ha desdeñado sus fáciles recompensas; ha conseguido crear un *topos* poético por no haberse obstinado en descubrirlo; su erotismo flavo gana en intensidad porque lejos de padecer su experiencia, la celebra; ha creado una elevada música porque sabe cuán fácilmente se desploma en ruido; ha hecho de la página un territorio trizado por el lenguaje, mas por haber hecho de cada palabra una cifra del deseo, y de la blancura un recordatorio de su fracaso, ha hecho de la poesía un paraíso más íntimo y más real: un paraíso íntimo para todos. □

El país del viento

de William Ospina

por David Medina Portillo

• Colcultura, Bogotá, 1993.

La primera noticia que tuvimos del colombiano William Ospina (Padua, 1954) fue gracias a la antología de Ramón Cote titulada *Diez de ultramar. Joven poesía latinoamericana* (1992). Allí nos llamó la atención el comentario del antologador, que caracterizó a la poesía de Ospina como, textualmente, la unión en un solo aliento del "abandono de los dioses" lamentado por Hölderlin y la celebración de lo divino en cada una de las cosas.

Lo cierto es que una de las constantes más notables en la poesía del autor de *El país del viento* (Premio Nacional de Literatura 1992) es la recurrente apelación del paisaje natural reintegrado a su original estado de "gracia". Así, a Ospina le agradaría pensar que, por ejemplo, una perdiz o una cascada preservan nuestra "memoria de lo invisible" (Yves Bonnefoy). Con la peculiaridad de que dicha preservación se da de un modo por demás pragmático: cascada y perdiz son sagradas porque encarnan esa "invisibilidad", no porque testimonien algún anhelo trascendente del poeta. Por ello Ospina escribe: "En la punta de la flecha ya está, invisible, el corazón del pájaro./ En la hoja del remo ya está, invisible, el agua."

No obstante, desde mi particular punto de vista, habría que reprocharle al autor el maniqueísmo con el que, en ocasiones, se entrega a la mistificación de ese "estado de gracia", sobre todo si éste va identificado con el paisaje americano. En este sentido, no parece fácil reciclar ese culto a la naturaleza que (y aquí emerge el romanticismo más agotado) pretendió idealizar la oposición entre civilización (o cultura) e inocencia adánica.

No se me escapa el hecho de que, en los planos temático y de lenguaje, Ospina busque con esto la asunción de una inocencia reencontrada, en donde se daría nuevamente la perfecta coincidencia del ser y el canto: "Los seres de la tierra son el aire y el mar y las llanuras incansables/ Y el río tumultuoso que desciende, lleno de ojos y aletas,/ y las arduas montañas con cumbres coronadas de voces,/ y ese enardecido señor de la luz que murmura en la hoguera". Pero, desafortunadamente, esta recomposición de un mundo original a través de la palabra poética, en *El país del viento* está permeada por una suerte de telurismo que, después del programa americanista que infestó a nuestra poesía en el siglo XIX y principios del XX, hoy a pocos convence. ¿No nos recuerda aquel prejuicio denunciado por Guillermo Sucre de que, para algunos, aún vivimos el sexto día de la Creación?

Por otro lado, es innegable que cuando Ospina se aparta de esta mistificación del hombre y el paisaje naturales, su poesía adquiere (con marcada vena celebratoria) una materialidad verbal en donde el largo aliento rítmico fluye dejando una cauda de imágenes de asombrosa nitidez: "Y comeré castañas de cabeza de tigre y algarrobos,/ Y cada vez que piense en ti, con agua de nebanikeke, escalera de sol y de luna,/ Aliviaré la fiebre, haré bajar la fiebre, como bajó por esa liana el sol". En este sentido, el poder poético de *El país del viento* debe buscarse en esa exuberancia carnal de un lenguaje a ratos contundente, antes que en el valor temático *per se* de cualquier paraíso geográfico que sus páginas invocan. Un poder que asimismo (y es allí donde se encuentra la característica más inquietante del libro), está sostenido por una notable capacidad de transformación de las "voces" que habitan a estos poemas.

Son voces muchas de ellas reconocibles: Lope de Aguirre, Alexander von Humboldt o Rodrigo de Triana, por ejemplo. Pero otras tantas pertenecen a seres anónimos, sólo denominados tangencialmente o, incluso, sin identidad posible. Este es el caso del extraño personaje que habla en el breve poema "Los verdes tigres del mar". Cito: "Nadie sino yo los ha visto. A nadie le he contado que existen./ Volverían a decir que estoy loco, que mi madre murió en el asilo,/ Que mi padre era un borracho sin remedio." Dicho desdoblamiento elocutivo (multiplicación de uno en varios sujetos ordenadores de los textos), según creo, es el que determina también el carácter narrativo de algunos poemas de *El país del viento*. Una "narración" que, observada de manera global, opera montando distintos relatos en torno a lo que, valga lo manido de la expresión, llamaremos "el llamado de la tierra".

En efecto, pienso que si no fuera por ese fácil telurismo arriba señalado, lo que en verdad alimenta a estos poemas es su deseo de permanecer cerca de cierto impulso genésico: "Voluptuosidad de conocer, no me apartes jamás de los propósitos de la tierra". Y la evocación de personajes como Rodrigo de Triana o Lope de Aguirre sirve para ilustrar este deseo. Ellos y las voces anónimas señaladas amplían las posibilidades temáticas y textuales de *El país del viento* depositando el cuerpo del poema sobre un terreno y un tiempo virtuales; en una o varias "eras imaginarias" diría Lezama Lima, en las que cada instante (cada "relato") testimonia una intensidad vital

recuperable ahora, y sólo, mediante el poder restaurador de la palabra poética.

En este punto, estamos lejos ya de toda mistificación. El trazo de estas voces ha alejado a la escritura de Ospina de la simple exaltación ante la exuberancia del paisaje, transformando la enumeración de los dones de una tierra de gracia en la representación (quizá más modesta, pero también más pertinente) de varias épicas individuales. Individuales quiere decir sin afán totalizador, cosmogónico.

Y es entonces cuando Ospina nos obliga a oír: "Puedes diferenciar las arquitecturas de la tiniebla,/ Abajo son niveles y niveles, superpuestos sótanos,/ La impenetrable casa de los rebaños de ballenas,/ Muchedumbre de peces, aletas dorsales, pupilas sin pausa, caudas dóciles,/ Pero estos pensamientos te llevan a la avidez, no al asombro./ Arriba, espacios sucesivos, una estrella enredada en el desgarrón de las nubes,/ La conciencia de Dios y su mirada abrumando los cielos discordes". □

La leyenda de los soles

de Homero Aridjis

por Víctor Manuel Mendiola

• Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

En *La leyenda de los soles* de Homero Aridjis, Juan de Góngora traspasa los muros, camina a través de las paredes. Esta acción no es el único movimiento literal y simbólico de la narración. Hay otros: el temblor intermitente pero constante del suelo de la Ciudad de México, el calor/color blanco sofocante de la urbe, la escasez de agua y la multitud —en las bocas de las avenidas o en los zócalos de concreto— como un cuerpo zozobrante. Sin embargo, esta operación sí nos da uno de los sentidos fundamentales de la novela. Con la presentación de ese desplazamiento fantasmal, Homero Aridjis nos deja ver no sólo el carácter prodigioso y a la vez oscuro de esta ciudad que ahora cuenta con veinte millones de habitantes y cientos de miles de automóviles, sino también ese estado discontinuo de tiempo y espacio, vertebrado de una manera que parece inexplicable, y en donde lo exterior histórico se contradice y realiza en un interior mítico y en donde irreales situaciones verdaderas son la hora marcada por los horarios de la muchedumbre ciega y la brutalidad maquinista. Juan de Góngora no es un espectro pero puede comportarse como si lo fuera. Él está condicionado por la realidad, pero salta los límites que hay en ella y entonces puede ver —como un cuchillo (palabra llena de significado en la sintaxis de Aridjis) que corta los músculos y los ligamentos de un organismo de cascajo y polvo— lo que ocurre en el cuarto de junto, en el departamento que está al lado, en la calle de enfrente en el extremo opuesto de la retícula de varilla y cemento. Juan de Góngora se asoma a lo que no se ve de las otras vidas o pone los ojos en aquello que los otros no dejan ver porque se trata de lo que está abajo de la ropa o en el baño o en la cama o en lo que surge cuando cerramos la puerta para estar solos. Este itinerario intramuros, primero nos sorprende, después nos llena de suspicacias y finalmente nos acaba seduciendo y asombrando, pues conforme avanza el relato la narración de ese movimiento a través de los objetos nos proporciona, en una forma muy eficaz, un sentido de realidad. En estos traspasos se nos acaba haciendo evidente el sentido material y escatológico de la intimidad. Cuando cerramos la puerta, el cuerpo se suelta y humedece; el cuerpo abre sus orificios, el intercambio entre la realidad y el sujeto se hace clara y directa. Al entrar a nuestra casa también *entramos* en el mundo y entonces una verdad distinta resplandece como una parte de la realidad exterior. Juan de Góngora entra al mundo como nosotros penetramos a la realidad, a esa otra realidad, cuando nos encontramos en nuestro hogar. En el vaivén que pone en escena *La leyenda de los soles*, un vaivén fetichista y *voyeur*, no sólo la intimidad del cuerpo es hurtada. El pensamiento también abandona su naturaleza única y privada para convertirse en un eco que resuena de una cabeza a otra cabeza. Esto es precisamente lo que ocurre cuando Bernarda Ramírez, la fotógrafa que busca a su hija —secuestrada por un criminal famoso y temido por su afición a violar adolescentes—, de manera repentina se encuentra en una calle oscura cerca del mercado de los muertos de San Cosme y advierte cómo *en* el hombre que la sigue, a veces a corta a veces a gran distancia, resuenan y se repiten las ideas de miedo que ella tiene. Bernarda Ramírez piensa: ¿Qué haré si me ataca?, el hombre que la sigue vuelve a repetir, como si fuera la mujer acosada, idéntica línea de pensamiento: "¿Qué haré si me ataca?". Un silencioso eco terrible. El perseguidor tiene los pensamientos del perseguido. La presa camina hacia atrás sobre su frente o camina hacia adelante sobre la frente del cazador como si un hilo de escaleras los uniera a través de los conductos del aire. Esta escena es uno de los pasajes más sorprendentes del libro. Aquí la comunicación, incluso el diálogo, se nos revela *no* como la creación de acuerdos y simpatías entre seres sino como la cadena de señales que llevan al ultraje y al homicidio, juego de señales que después volverá a reactivar, en una lectura lógica a la vez que trágica, la investigación policiaca. En este capítulo las correspondencias no muestran la armonía secreta del mundo sino el juego de atracciones de la devoración. Todo está comunicado en el momento de su destrucción. Esta escena nos deja vislumbrar la sólida trabazón psíquica que aparece en la muerte violenta y que abraza a la víctima y al victimario. Asimismo nos hace entrever la clase de pensamiento tan extraña que emerge en esas situaciones, un pensamiento pánico pero casi metódico. En *La leyenda de los soles*, la ciudad aparece unida por una velocidad que reúne en un instante la colonia Cuauhtémoc con el Cerro de la Estrella, la Colina Negra residencia tenebrosa del jefe de la policía metropolitana con las ruinas del Templo Mayor, el incontrolable hormigueo lujurioso del metro con las ceremoniosas conversaciones lascivas en la Residencia Oficial de los Cedros, la muerte por amor con la muerte por espanto. No sé en qué momento de la novela el lector comienza también a desplazarse en forma espectral y vertiginosa por los muros de la narración. Tampoco sé cuándo esta trama que desde el principio nos arroja a un mundo fantástico

violento, adquiere un cariz realista y nos deja —a pesar de la sobredosis de mitología— la sensación de encontrarnos enfrente de los datos esenciales de lo que podría ser o constituir un hecho histórico. Y en este mismo sentido, tampoco alcanzo a explicarme, bien a bien, cómo una novela que en realidad nos está planteando la pertenencia a un ciclo mitológico parece corresponder no sólo a los acontecimientos de una zaga conocida sino a las vicisitudes históricas de nuestro tiempo. También me llama la atención cómo un autor que ha construido sus últimos poemas con un lenguaje tan esencial, en un grado de concisión y muy alto como podemos observar en su más reciente libro *El poeta en peligro de extinción*, puede desplazarse con tanta agilidad hacia una acumulación y articulación de elementos narrativos tan diversos, una acumulación y una articulación no barrocas pero sí con algo o con mucho de un lenguaje lujoso. ¿Qué clase de novela tenemos entre las manos? ¿Una novela donde lo irreal es lo real? ¿Una novela histórica? ¿Una novela donde la historia y el mito no son términos opuestos sino complementarios? En contra de las apariencias, *La leyenda de los soles* nos plantea una narración histórica o mejor dicho una ficción de la historia. Es decir, Homero Aridjis en vez de acercarnos a los datos y a las fantasías de un tiempo anterior (el relato histórico que ya practicó en otras novelas) o a las señales de un tiempo que no tiene lugar (el tiempo utópico) o a los indicios de un porvenir que sucederá de acuerdo con una lógica férrea (la especulación) o, finalmente, a la extrapolación de las tendencias científicas y tecnológicas (la ciencia ficción) nos hace ir hacia adelante por un futuro feroz que es en realidad nuestro momento actual. Vivimos ya en el porvenir. Lo que va a ocurrir es lo que ocurre todos los días. Nuestro presente es un futuro realizado, los acontecimientos de los últimos años muestran este hecho. Los millones de pesos que gasta la Ciudad de México en traer agua y los otros millones que gasta en sacarla (círculo vicioso inenarrable sólo posible en este país), la campana blancuzca de ozono en donde vivimos de manera permanente, la incontrolable violencia policiaca y la inabarcable producción de significados y símbolos de esta ciudad son nuestro porvenir en movimiento. En este peculiar piso temporal, transcurre nuestro presente que corre hacia todas partes. Los personajes de *La leyenda de los soles* corren sin cesar. Incluso cuando parece que están más quietos están en movimiento, precipitándose hacia los acontecimientos, hundiéndose en la materia de sí mismos o en la materia de las cosas. Precipitándose como si traspasaran las paredes. Hundiéndose en la historia y en su propia historia. Juan de Góngora traspone el cuarto de espejos, Cristóbal Cuauhtli cae asesinado a balazos en una esquina y en su muerte vuelve a caer, Carlos Tezcatlipoca regresa de sí mismo al salir, al principio de la novela, de su propio ataúd gris acero y la muchacha secuestrada sale de su cautiverio para perderse de nuevo en otra dirección perdida. Probablemente el paso fantasmal a través de las cosas lo que nos está mostrando es un hecho, que tanto la historia como el mito han ilustrado profusamente: la destrucción del mundo, el carácter apocalíptico de la vida humana, la naturaleza escatológica de la existencia. Todo se abraza con todo porque en la materia está la destrucción. Una navaja traspasa las cosas. Una navaja está en el centro de las cosas. Todo corre sobre un filo. En esta nueva novela de Homero Aridjis, una fantástica historia *underground* sucede a través de una acción innegable y brutal. En realidad y de una manera muchas veces sorprendente *Blade runner*. □

Guerrero Jaina