

LA VUELTA DE LOS DÍAS



POESÍA Y PERIODISMO*

OCTAVIO PAZ



Soy (o quiero ser) un poeta; igualmente soy (o quiero ser) un periodista. Muy joven, adolescente, escribí poemas y aún los sigo escribiendo; muy joven también, comencé a publicar artículos y notas en diarios y revistas. Las dos actividades no se oponen sino que, a veces, se complementan. Con frecuencia oigo decir que el tiempo del periodismo es el del instante mientras que el de la poesía son los años y aún los siglos. Vale la pena someter a prueba esta opinión. El periodismo, la novela y la poesía son géneros literarios distintos, cada uno regido por su propia lógica y estética. Sin embargo, los tres viven en continua comunicación. Esto es particularmente cierto en el caso del periodismo y la poesía. Los une, ante todo, la brevedad: nadie escribe artículos o poemas de mil páginas. El artículo se distingue por su rapidez, su lenguaje directo y su finalidad: la presentación de esta o de aquella actualidad, lo que sucede hoy, el presente. Basta comparar a la poesía moderna con la del pasado para darse cuenta de que varias de las notas que definen al artículo aparecen también en los poemas que se escriben en el siglo XX. La

admirable retórica de nuestros poemas barrocos, no pocas veces enfática y caracoleante, así como la menos admirable pasión de nuestros románticos, también no pocas veces sentimental y divagatoria, han desaparecido casi completamente de los poemas realmente modernos. Pecado sin remisión para un poeta de nuestra época: la prolijidad.

A diferencia de los simbolistas, oficiantes de rituales arcanos y sacerdotes de religiones herméticas, los poetas modernos han descubierto la vida diaria, lo maravilloso cotidiano, lo que ocurre lo mismo entre el gentío de una calle que en la soledad de un cuarto en un edificio anónimo. El poeta se ha vuelto el explorador de los subsuelos psíquicos y sociales, el "reporter" de los movimientos de la conciencia al internarse en sí misma, el cronista de las aglomeraciones urbanas y de esos islotes que son, en el mar de la ciudad, las parejas de enamorados. Las dos grandes influencias en nuestra poesía han sido el cine y el periódico: el montaje, las yuxtaposiciones, la velocidad, la ruptura de la continuidad temporal y la presentación simultánea de espacios diversos y situaciones contradictorias. Además, la tipografía: Mallarmé confesó alguna vez que las páginas de los diarios, con su variedad de caracteres y

encabezados, habían inspirado la disposición de *Un coup de dés*.

¿Y la duración? Los artículos no están hechos para durar; sin embargo, unos cuantos, los mejores, sobreviven. Lo mismo sucede con los poemas. La buena poesía moderna está impregnada de periodismo. Es natural. Los diarios y los otros medios de comunicación —radio y televisión— son la forma en que se presenta o se oculta, alternativamente, la historia. Si queremos comprender un poco lo que pasa hoy, tenemos que leer a la prensa, aunque sepamos que, más abajo de las noticias, operan realidades y fuerzas invisibles que apenas si logramos vislumbrar. Son lo que muchos llaman "la causalidad histórica"; los antiguos, quizá con mayor cordura, la llamaban *Fortuna*: el factor imprevisible. Dos de los grandes



C. B. Waite
Pareja de enamorados 1900

* Del Discurso de recepción del premio Mariano de Cavia.

poemas de nuestro siglo, *Zone de Apollinaire* y *The Waste Land* de Eliot, están marcados por una tensión que no es exagerado llamar *periodística*. O sea: histórica. Lo contrario no es menos cierto: un artículo de Ortega y Gasset o de Unamuno, un comentario de Eugenio d'Ors o de Bergamín, poseen la forma estricta del poema. ¿Y qué decir de Ramón Gómez de la Serna, que hizo reverdecer las páginas de dia-

rios y revistas con una prodigiosa lluvia de semillas semánticas?

Todo escritor tiene un ideal de escritura. A mí me gustaría dejar unos pocos poemas con la ligereza, el magnetismo y el poder de convicción de un buen artículo de periódico... y un puñado de artículos con la espontaneidad, la concisión y la transparencia de un poema. ♣

Madrid, a 14 de junio de 1995.

EL PLAN: CARTA DE OBLIGACIONES Y BREVIARIO DE GOBIERNO

FERNANDO PÉREZ CORREA



L En 1982 los mexicanos vivimos la crisis del exceso. El presidencialismo alcanzó su cenit. El presidente, candidato único seis años antes, nacionalizó la banca en un Informe de Gobierno. Fue también el apogeo de una visión del desarrollo y del papel del Estado, hoy en declive. La nacionalización culminó una línea persistente de políticas públicas: la expansión del sector público, el gasto deficitario y expansivo, el proteccionismo, los subsidios al consumo. Los saldos fueron desastrosos. El artificio fue ruinoso y efímero. El túnel oscuro de la crisis empezó. Interpretar la crisis del 82 como un proceso endógeno es políticamente conveniente y satisface el espíritu crítico. Además, las responsabilidades están documentadas. Con todo, el parroquialismo explicativo incurrió en la misma deficiencia que propició el descalabro: la ignorancia de los procesos globales. La perspectiva externa del sexenio 76-82 fue pobrísima. Los desoladores cálculos fínicos en el petróleo lo ilustran, y el acento proteccionista lo confirma. Laguna Verde, Las Truchas, el

S.A.M., ejemplifican alternativas mundialmente cuestionadas que abrazamos sin reservas y que confiaron una conmovedora grandeza al colapso. La segunda mitad de la década de los años 70 fue de estancamiento con inflación en las principales economías del mundo. El thatcherismo y el reaganismo se gestaron en su seno y respondieron a sus desarreglos. El petróleo, el mercado de capitales, el comercio mundial demostraron la interdependencia, la globalidad, e hicieron visible el cambio de viento y el agotamiento del Estado intervencionista y benefactor. El neoliberalismo fue un postulado irresistible: el estancamiento con inflación no era un destino fatal y la reforma estructural era obligada.

2. 1982-1988 fue el sexenio de pago de cuentas. La reorientación de la estrategia de desarrollo, la apertura, el cambio estructural, la estabilización crearon condiciones para reiniciar un crecimiento sano, aunque impusieron un costo severo a la población, por la amplitud de las medidas restrictivas, el accidental carácter de su aplicación y el

peso de la deuda externa. La desincorporación de entidades públicas, la disciplina presupuestal, la entrada al GAIT, las sucesivas renegociaciones de la deuda y la restricción de los subsidios restablecieron penosamente el realismo y la estabilidad.

3. Los observadores reconocen en la crisis del 94 características esencialmente distintas a las del 82. De hecho, admiten que la política económica aplicada a lo largo de más de una década fue ejemplar. Sin embargo, identifican dos errores graves. El creciente desequilibrio comercial, cubierto por un flujo intenso de capitales externos, era señal de desajustes profundos. Dicho flujo, además, no significó proyectos productivos, empleos e ingresos; consistió básicamente en inversiones especulativas, a corto plazo, de una constelación de jugadores atraídos por las condiciones generales del país y la rentabilidad comparativa de la plaza. La globalización de los mercados financieros ha significado la aguda competencia para atraer capitales libres. En esa subasta, el mercado mexicano ofreció ventajas espectaculares. Sin embargo, 1992 había ya enviado en Europa señales inequívocas de un mercado financiero ganador, líquido y errante; de un capitalismo de casino que podía conmovir fulminantemente economías de suyo estables. No obstante los mensajes, el flujo recibido por México fue excesivo, costoso e inmanejable. En 1994, las condiciones de México y sus atractivos relativos cambiaron. Sobrevino una vertiginosa crisis de liquidez.

4. Menos frecuentes son dos explicaciones complementarias. El agudo desequilibrio de la balanza comercial, por una parte, debe analizarse a la luz de la estructura de las importaciones. Los efectos de la apertura comercial dejaron prácticamente fuera al sector agropecuario tradicional y, naturalmente, a la industria no competitiva. Ahora bien, por la amplitud y la extensión de ambos sectores, el costo econó-

mico —sin hablar del costo social— resultó muy elevado. Por otra parte, entre las prioridades de la política económica no existió ninguna meta relativa al empleo. Después de años sin inversión, la apertura comercial y la firma del T.L.C. irremediablemente enfrentarían a la economía al estrangulamiento del mercado interno y a la baja productividad del grueso de la agricultura y buena parte de la industria. De hecho, el empleo y el ingreso han descansado básicamente en el sector terciario. En otros términos, la acelerada política de apertura comercial planteó dos problemas íntimamente relacionados. El relativamente poco dinámico pero masivo sector "tradicional" no podía aprovechar cabalmente los nuevos mercados. En contrapartida, el mercado interno pasaba a un plano subordinado. La operación del mercado como instrumento expulsor de las actividades improductivas es sana y necesaria, si se trata de magnitudes marginales o asimilables, o se crean alternativas rápidas y eficaces. Cuando se han acumulado lustros de dinámica demográfica sin la creación suficiente de empleos, sacar del mercado al grueso de la actividad agropecuaria y a una gran cantidad de pequeñas y medianas empresas tiene efectos muy negativos y ciertamente explosivos: produce un ejército de perdedores sin contrapeso.

5. La política neoliberal permitió a los países industrializados superar el estancamiento con inflación observado a lo largo de la década de los años setenta, y recuperar la senda del crecimiento. Pero lo hizo con costos feroces. El desmantelamiento del estado de bienestar, las privatizaciones, la reorientación de la política fiscal tuvieron un efecto devastador en materia de desarrollo social y distribución del ingreso. En Estados Unidos, por ejemplo, la economía creció razonablemente en la década de los años ochenta. El incremento

del PIB, sin embargo, apenas sirvió para financiar el incremento del ingreso del 20% más rico de la población. De hecho, el 40% de la población, aquella con menores ingresos, perdió en términos relativos y absolutos. En todos los países europeos se registró la emergencia de una infracase de marginados: desempleados permanentes, pobres persistentes, grupos étnicos desaventajados, que viven excluidos del mercado, de la participación política y de la vida comunitaria. Pero en fin, las economías crecieron. En cambio, el peor de los mundos acumula el proceso de inflación y estancamiento de los años 70, con el proceso de pauperización de los años 80. En efecto, en contraste con el dinámico crecimiento registrado en los países industriales, la década de los años 80 fue una década perdida para muchos países de América Latina y, desde luego, para México. El país registró a partir de 1981, la disminución del PIB y, con mayor razón, una muy significativa caída del producto *per capita*. Desde el punto de vista del bienestar, más que de una década de estancamiento, se trató de una década de retrocesos. Simultáneamente, como resultado de las políticas globales, se produjeron agudas tendencias a la concentración del ingreso, al extremo de que, en 1992, el 20% de la población con más altos ingresos concentró el 54% del ingreso nacional, mientras el 20% más pobre recibió el 4%. En contraste, en 1984 el primer grupo concentró el 49%, mientras el segundo grupo recibió el 4.8%.

6. En este contexto de crisis y contrarisis recurrentes y devastadoras se presentó el pasado 31 de mayo el Plan Nacional de Desarrollo. La pregunta crucial es, desde luego, la de saber cómo reiniciar el crecimiento y, simultáneamente, revertir la concentración del ingreso. Es razonable conjeturar que la persistencia de los mismos enfoques produciría los mismos efectos. Es igualmente razonable postular que sin ciertas

continuidades básicas en la reforma estructural y en la disciplina no se producirá la recuperación gradual de la economía. Así, hay que cambiar en un marco estrecho. El PND propone reiniciar el crecimiento económico con estabilidad de precios y apoyar con la política cambiaria las exportaciones, la sustitución eficiente de las importaciones y estimular la producción nacional y el ahorro interno. Para corregir la cuenta corriente de la balanza de pagos y el excesivo recurso a la inversión externa, el PND propone restablecer el ahorro interno como la fuente primordial de la inversión y acudir a la inversión externa sólo complementariamente. El crecimiento que plantea el PND responde también a las insuficiencias del empleo y la producción. De ahí la decisión de emplear los instrumentos tributarios para favorecer el ahorro, y de definir una política industrial clara, apoyar "propuestas consensuales" de empleo, simplificar las normas y promover la autorregulación y la corresponsabilidad, impulsar la capacitación para el trabajo y la actualización tecnológica de las empresas, y aportar un esfuerzo extraordinario de inversión pública en infraestructura. Estos objetivos e instrumentos de política económica no son la reiteración de la estrategia que ha probado límites de repercusión grave. Al contrario, el Plan reordena los primeros y reorienta los segundos. Por ello, cabe preguntarse cómo se aplicarán concretamente y cómo afectarán las tendencias a la concentración del ingreso.

7. El núcleo de la política social no es el inventario de las iniciativas y acciones altruistas y bienhechoras; es la repercusión de la política económica en los niveles de vida de la población. Por eso, es un acierto que el PND se proponga combatir la inequidad: entre las personas, por las diferencias de oportunidades y de ingreso; entre las regiones, por las ventajas de unas sobre otras en materia de infraestructura y oportu-

tunidades económicas; y entre los sectores productivos, por los desequilibrios que los distinguen. Así, la política social es esencialmente la reorientación y la complementación de la política económica.

8. Desde luego, las oportunidades de desarrollo social están específicamente vinculadas con la educación, la salud y la seguridad social, la vivienda y el abasto de bienes básicos. Así lo reconoce el Plan. Ahora bien, las raíces de la pobreza y la inequidad no pueden ser atacadas sin una política de desarrollo regional y local; esto es, sin acciones específicas que impulsen la planta productiva, generen empleo y producto y asienten sobre bases permanentes procesos locales de crecimiento económico. Esto es particularmente verdadero en materia de desarrollo agropecuario. El socorrimo social perpetúa las diferencias y envilece las relaciones sociales. Es la base productiva la respuesta adecuada y permanente. Ciertamente, erradicar la pobreza extrema y la exclusión social es un objetivo prioritario. Por eso el PND propone simultáneamente una estrategia de integración social y de integración productiva. Mediante la primera, el Plan compromete la creación de condiciones para la participación de todos los grupos sociales en los beneficios del desarrollo. La segunda expresa el compromiso de concentrar el gasto público y el esfuerzo para superar los rezagos sociales con la promoción local del crecimiento económico, mediante iniciativas productivas que movilicen el potencial económico de las comunidades, e impulsen a las pequeñas y medianas empresas, a los productores agrícolas y a la iniciativa social. Consecuentemente, muchas de las acciones y responsabilidades de la estrategia de desarrollo se desplazan

hacia las autoridades estatales y municipales y hacia la participación política en el ámbito regional y local. En otros términos, el PND propone una estrategia de desarrollo que no puede cumplirse sin una redistribución profunda del poder político y de los recursos económicos; más aún, sin una revisión del Pacto Federal, que restablezca el equilibrio entre los poderes y devuelva a los estados y municipios la gestión de sus propios asuntos.

9. El federalismo es entonces un aspecto fundamental de las líneas de desarrollo democrático que postula el PND. Se trata, por cierto, de una estrategia clara y viable, fundada en fuerzas e intereses. Los gobiernos estatales y municipales, los procesos de participación social generados por la descentralización política y administrativa, y las consecuencias de un nuevo sistema nacional de coordinación fiscal hacen probable que se movilicen diversos recursos políticos y económicos para asegurar su cumplimiento. Desde luego, en materia de desarrollo democrático es esencial fortalecer el sistema de partidos y concluir la reforma electoral, requerimientos reconocidos por el PND. Sin embargo, dichos avances, indispensables para consolidar los procesos democráticos, son *per se* insuficientes para responder a los desafíos económicos y sociales de la crisis. Sólo devolviendo realmente la iniciativa a las localidades y a las regiones podrán producirse las respuestas variadas, imaginativas y comprometidas que la crisis requiere. Visto en perspectiva, el desarrollo democrático ha sido enorme. Hace veinte años contendía por la Presidencia de la República un candidato único. Hace diez años la distribución de la representación política arroja un balance inequívoco de régi-

men de partido dominante. Hoy el sistema de partidos es un hecho. La conducción de la reforma electoral se da por lograda, al extremo de que los partidos subordinan su concreción, al ventilamiento de diferencias de circunstancia y de, precisamente, querellas electorales locales. Paradójicamente, la atención de muchas de las demandas que hoy se dirigen al Ejecutivo Federal implicaría un retroceso: intervención federal en los procesos locales, intervención del ejecutivo en los actos de los otros poderes, vuelta a la discrecionalidad y a la onnipresencia de un presidencialismo de certidumbres y de fuerza.

10. El PND es un documento programático. Es bueno que haya sido presentado en tiempo, porque hacerlo así es una responsabilidad constitucional y legal del Poder Ejecutivo. Sin embargo, no podemos olvidar que a sus límites internos, hoy se adicionan los constreñimientos de la globalización, en particular, los del mercado financiero internacional. Sin embargo, aunque el potencial del Plan como conductor de los grandes procesos sea muy limitado, su condición de pliego definitorio de los compromisos y lineamientos del Ejecutivo Federal para el sexenio lo hace un texto valioso y exigible. Hoy sabemos, en todo caso, que en materia de democracia, desarrollo social y crecimiento económico no tendremos más de lo mismo, que el Gobierno de la República intentará otra cosa. La circunstancia de ser un texto de la Presidencia misma, en ausencia de una Secretaría de Planeación; y de ser el primer documento de carácter integral que presenta el presidente Zedillo, otorga al Plan el inegable interés de ser, al mismo tiempo, la carta de obligaciones y el breviario de gobierno. 

REGRESO A LOS RELÁMPAGOS DE AGOSTO

GUILLERMO SHERIDAN



para Joy y Kinos

Este año se cumplen treinta desde que Jorge Ibarguengoitia, que tenía treinta y siete, publicó *Los relámpagos de agosto* (1965), su primera novela, en la que optó por llevar la novela de la revolución a la mayoría de edad de la parodia, aplicándole un cataplasma a ese cuerpo que, con los años, se había atrofiado en pedagogismo, en realismo social mundo y en modorra ideológica.

Ibarguengoitia nació en 1928, el mismo año que Carlos Fuentes. No podría haber dos escritores más contradictorios. Si se trazara el espectro de la novela histórica mexicana, habría que poner a *Los relámpagos* y a *Gringo viejo* (1985) como sus extremos. En la medida en que *Los relámpagos* indagaba en la naturaleza de lo mexicano a fuerza de pastelazos contra la novela de la revolución, *Gringo viejo* propone otra vez a la gesta como el ritual definitorio de la nacionalidad libresa: las dos novelas eran paródicas, pero sólo una estaba consciente de serlo. Fuentes, como señala Adolfo Castañón, hace de su novela histórica un "instrumento de reconocimiento y no de indagación", más demostración novelada de su privada teología que imagen de la historia.¹ Ibarguengoitia se desvanecía en la anécdota, la unidad mínima de significación histórica heredable, propiciando la torpeza reduccionista con la que la imaginación popular satisface en el pasado sus carencias primarias: extraerle identidad en bruto y vibrar luego con un sentimentalismo sus-

ceptible, mística de la derrota, patriotismo suicida.

Ibarguengoitia exploró, desde las bambalinas, la forma en que la idiosincracia nacional se precipita químicamente ante el reactivo del pasado. Una vez ahí, parodió la construcción de nuestro contradictorio catecismo civil, hurgó sus pulsiones internas describiendo el anverso de la moneda histórica oficial y atropelló su retórica. Como ordenan los cánones de la sátira, aspiró "a oscurecer lo que es claro, mostrar el caos donde había orden, liberar por medio de la destrucción del dogma o revelar el germen de negación que hay en toda afirmación".² *Los relámpagos* es una crítica de la historia, pero también de la estolidez de la utilización interesada que practica con ella el Estado, con fines habitualmente aviesos, que se perpetúa en iconos, gestas y desplantes cuyo bagaje ideológico, dramatismo político y ejemplaridad ética son convenientemente neutralizados. Se burló así del procedimiento por el cual el Partido (el "PRIR, Partido Reivindicador de los Ideales Revolucionarios") se ostenta como primogénito de la historia y se asume como vigilante de sus principios y de su santoral.

Desde el principio, como parodia del género memorialista, *Los relámpagos* es una denuncia de ese usufructo: el libro pasa por ser las memorias del lamentable general Guadalupe Arroyo,³ protagonista derrotado en la "arrebatinga" entre militares. En una narrativa cuyas deudas van de la novela picaresca a Evelyn Waugh, la novela narra las desventuras del general Arroyo y

sus socios luego de levantarse en armas contra "el supremo gobierno" en pos de un país más justo y, de pasada, de un considerable aumento en sus ingresos personales. Arroyo narra sus "memorias" para

deshacer algunos malentendidos, confundir a algunos calumniadores, y poner los puntos sobre las íes sobre lo que piensan de mí los que hayan leído las *Memorias del Gordo Artajo*, las declaraciones que hizo al *Heraldo de Nuevo León* el malagradecido de Germán Trenza y, sobre todo, la nefasta Leyenda que acerca de la revolución del 29 tejó, con lo que se dice ahora muy mala leche, el desgraciado de Vidal Sánchez.

Al parodiar y emular los usos y abusos del pasado a la mexicana, las memorias de Arroyo dibujaban la forma en la que el pasado deviene curriculum personal, bolsa de valores y fuente de legitimidad. En la forma en la que escribe sus memorias para justificar su pasado, se puede leer cómo el Partido, también a nombre de "la verdad", reescribe el pasado para justificar su presente: en tanto que depositario del pasado y sus valores (la lucha por la democracia, por la tierra, por la justicia social, etc.), el Partido regentea el presente alegando que esos valores históricos necesitan de su intermediación para realizarse; al hacerlo, se convierte también en el gerente de un futuro postergable a conveniencia. La principal zona satirizada por *Los relámpagos*, en tanto novela histórica, es así la del poder como despojador de la historia; y su propósito plausible sería el de reivindicar, escépticamente, la propiedad común de ese pasado.

El despojo que hace de la historia una prostituta (disponible, solícita, indefensa) y del Partido su lenón (administrador, explotador, protector), naturalmente hace del lenguaje la moneda de la transacción y la sede de la sátira. La retórica ruidosa de la historia y el íntimo sigilo coloquial de su despojo,

se alían en un discurso intercambiable que *Los relámpagos* satiriza ferozmente a lo largo de sus páginas, como en esta carta del general González al general Arroyo:

Como te habrás enterado por los periódicos, gané las elecciones por una mayoría aplastante. Creo que esto es uno de los grandes triunfos de la Revolución. Como quien dice, estoy otra vez en el candelerero... Quiero que te encargues de mi secretaría particular...

El general Arroyo, desde luego, se alegra en el mismo doble lenguaje:

Le contesté a González telegráficamente lo que siempre se dice en estos casos, que siempre es muy cierto: "En este puesto podré colaborar de una manera más efectiva para alcanzar los fines que persigue la Revolución".

Los relámpagos tiene además una formidable habilidad no para teorizar, pero sí para poner en escena la idiosincrasia nacional, con un escueto realismo que a veces se carga de connotaciones simbólicas: el general Arroyo se rasura en el tren mañanero rumbo a la capital donde piensa asumir su nombramiento y comenzar a "colaborar para alcanzar los fines que se persiguen" (lo que hoy en día se abrevia como *coadyuvar*). En un alto que hace el tren, Arroyo se entera de que el general González ha muerto la tarde anterior. Escribe entonces:

No sé por qué ni cómo fui a dar a la plataforma con la cara llena de jabón, y desde allí vi un espectáculo que era apropiado para el momento: al pie de una barda estaba una hilera de hombres haciendo sus necesidades fisiológicas.

Robado por el azar de su destino revolucionario, Arroyo decide robar a su vez lo que considera suyo: el derecho a *coadyuvar*. La revolución es una indefensa dama a la que uno se puede raptar como condición primera para luego robar bie-

nes menos abstractos (por ejemplo inmuebles). El robo es tema, sistema y mitema revolvente de *Los relámpagos*: en el tren, Arroyo es despojado de su pistola por un militar en desgracia; durante el funeral de González aparecen cuatro viudas "a las que después se atribuyó la desaparición de la cuchillería", etc. El argumento mismo de la novela se dispara con un robo tan idiota como aquellos: en el funeral, la viuda del general González le cuenta al general Arroyo que las últimas palabras del frustrado presidente electo fueron "Quiero que mi reloj de oro sea para Lupe", pero el reloj ha sido robado por el general Eulalio Pérez H., por lo que esa tarde, en el cementerio, Arroyo lanza a una fosa al susodicho Pérez H. "Fue un día fatídico, no sólo para mí, sino para mi patria tan querida", concluye Arroyo: en la noche, el congreso nombra presidente interino a Eulalio Pérez H. y el general Arroyo no tiene otra alternativa que levantarse en armas. (Nótese cómo Arroyo asume otra vez de modo natural la metonimia entre él y la patria.)

El robo como *ultima ratio* de la revolución y de la actividad política mexicana es norma entre los generales alzados, entre ellos y sus enemigos, entre ellos y el pueblo y entre todos y la historia. Esto genera un nudo de perfecta inmoralidad autorizada por ese momento urgente en el que el poder está vacante, pero que más tarde derivará en conducta necesaria para mantenerlo, robando lo que haya menester. Por ejemplo, la congruencia: el presidente Vidal Sánchez, resume Arroyo no sin elocuencia, "es un torvo asesino, pero no por eso deja de tener la dignidad que le otorga la Constitución". Desde luego, la Constitución misma (es decir, la historia convertida en espíritu de la ley) es robable: los generales en desgracia deciden "apoderarse" de la presidencia; el "inciso N" de la Constitución lo impide; un alzado propone que "el compañero Rodrí-

guez que es diputado promueva en la cámara la anulación del inciso N por improcedente". ¿Improcedente por qué? pregunta otro. La respuesta es tajante: "Porque no nos conviene". Otra despojada es la opinión pública: "tengamos en cuenta el mal efecto que causará en la opinión pública anular el inciso N", dice un sedicioso.

Aquí intervino el general Trenza para decir por qué parte del cuerpo se pasaba a la opinión pública. Todos prorrum-pimos en aplausos ante una actitud tan varonil.

El robo de la Constitución roba de su civilidad a una sociedad que apenas figura como partiquina de los poderosos. Esto se entiende porque "si hay una aplanadora, más vale estar encima que abajo de ella", como reza la filosofía política del PRI. *Los de abajo* de la aplanadora, choferes, cocineras, criados de políticos y generales, poco pueden frente a los razonamientos de sus protectores:

Nosotros los revolucionarios verdaderos, los que sabemos lo que necesita este México tan querido, seguimos siendo una minoría. Necesitamos un gobierno revolucionario, no elecciones libres.

A fuerza de escepticismo crítico, al sublimar el sinsentido de su despojo y mostrar las costuras que hacen de ese despojo razón de Estado, la historia de México según san Jorge recupera una bizarra verosimilitud y pertinencia actual, ilumina los destinos y le toma la medida a nuestra configuración ética interna. Voltaire guanajuatense, con el humor que es la cortesía de los desesperanzados, Iburgüengoitia tuvo la congruencia de hacer una farsa de otra farsa: una revolución congelada entre la decrepitud de su pasado y su siempre postergada realización futura. No deja de apenar el hecho de que el *modus operandi* de la historia reciente del país

remede —con *yuppies* en lugar de generales— el que Ibarquengoitia narró en su novela hace tres décadas. A fuerza de repetirse, los dramas también se convierten en farsas. Por lo mismo es de lamentarse no sólo que nuestra historia se repita; también que lo que sí debiera repetirse, un escritor como Ibarquengoitia, no lo haga.

NOTAS

1. "Carlos Fuentes: constancias" en *Arbitrario de literatura mexicana*, México, Ed. Vuelta, 1993, p. 165.
2. Definición de Wayne Booth, citada por Luro Zavala en *Humor, ironía y lectura*, UAM, México, 1993, p. 35.
3. Nada tienen en común el general Arroyo de Ibarquengoitia y el reconcentrado de identidad general Arroyo que ilustra en *Gringo viejo* de Fuentes por que México y Estados Unidos son tan distintos. ■

JOSÉ MARTÍ: PATRIOTISMO Y POESÍA

ENRICO MARIO SANTI



Pues pensar, ¿qué es si no es fundar? Pensar es abrir surcos, levantar cimientos y dar el santo y seña de los corazones.

José Martí

Tenemos que aprender a ser aire: sueño en libertad.

Octavio Paz

Pensar a Martí fue siempre el gran reto, el gran obstáculo. Muerto en batalla a la edad de cuarenta y dos años, su destino fue el del héroe y el mártir, y así su legado terminó transformándolo en algo muy distinto a lo que había hecho durante la mayor parte de su obra: la obra de un escritor y un pensador. En la gran tarea de construcción de la nación cubana, para no hablar de lo que él mismo llamó la "Madre América", que la incluye, esa obra fue reclutada por sucesivas generaciones políticas que ciertamente difundieron su fervor patriótico pero no así su crítica

al patriotismo hueco, o su vasta obra literaria. Si resultó fácil reclutar ciertos aspectos propagandísticos y sentimentales de su vida y obra, en cambio otros aspectos, como su crítica al militarismo, se reprimieron en aras de un futuro nacional o continental que no llega. Lo que sí ha llegado es la hora de pensar a José Martí, de disectar su polifacética obra y personalidad, de indudables alcances pero también de inevitables límites, y de empezar a liberarnos de un culto que no sólo no piensa a Martí sino que lo desfigura.

Pensar a Martí supone, por tanto, lo que dice el verbo: pensar es pensar, determinar su peso o cuantía. Y para ello es indispensable ver a Martí y a su obra en relación o diálogo con otras figuras y eventos contemporáneos suyos en Cuba, en España, en Estados Unidos, en América Latina y Europa. Es cierto que conocemos mucho acerca de José Martí, las biografías que se le han dedicado constituyen un género en sí mismas, pero lo que sabemos es en verdad bien poco a causa del pernicioso enfoque sobre lo que él hizo o dijo en vez de a lo que reaccionaba o con lo que discutía. Para

dar un solo ejemplo en lo que sería una larga retahíla de quejas: cuando se lee el enorme epistolario de Martí, disponemos únicamente de sus propias cartas y casi nunca las de sus corresponsales, creando así la insólita impresión de un monólogo en la vida de un hombre que en vida se dedicó a conversar con sus semejantes. Pensar a Martí significa medirlo, y por tanto, meditarlo en sus varios contextos, y no sencillamente, como ha querido el culto, sentirlo, elogiarlo u homenajearlo. Todo lo cual supone que pensar a Martí es, ni más ni menos, comprenderlo críticamente como personalidad viva en vez de la momia que la retórica del homenaje se ha dedicado, durante el siglo tras su muerte, a tratar de embalsamar.

Dada la manera en que, durante ese mismo siglo, lo que he llamado la momificación de Martí se ha imbricado con la retórica política del latinoamericanismo, pensar a Martí significa, en consecuencia, contribuir al saneamiento de la moral política latinoamericana. Comprobaremos entonces que conceptos tan manidos, por no decir manoseados, como el suyo de "Nuestra América", no se entienden sino como una crítica feroz a nuestro proverbial oportunismo político, tan dado a echarle la culpa de nuestras desgracias a los poderosos vecinos en vez de asumir la responsabilidad por nuestros propios defectos, que él consideraba tanto adquiridos como superables. Pensar a Martí requiere, de esta manera, restituir el rostro perdido, o al menos borroso, de una época que aún vaga en las brumas de un nacionalismo continental, que si bien hoy nos resulta trasnochado sigue siendo rentable para algunos y victimizante para muchos otros. Comprobaremos, así, igualmente, que la retórica del homenaje de la que Martí ha sido víctima es un síntoma de la incapacidad del continente americano todo o, en su caso, de nuestra defectuosa modernidad transparente en nuestra difi-

• Conferencia inaugural en el coloquio "José Martí: patriotismo y poesía", celebrado en Georgetown University, Washington, D.C., el 4 de abril de 1995. El coloquio fue dedicado a la memoria del poeta cubano Roberto Valero (1955-1994).

cultad para asumir la historia y reconciliarnos con ella. El reciclaje periódico y oportunista de nuestros héroes, que insiste en sus virtudes míticas y quiere reprimir sus naturales errores y defectos, termina desvirtuando el tan cacareado amor a los valores patrios con que a menudo se justifica. Edmundo O' Gorman, en uno de los más lúcidos planteamientos del necesario saneamiento moral que, según él, debe comenzar con las tareas del historiador, llegó a preguntar y responder a este mismo efecto: "¿Debe acaso mantenerse tan equivocada manera de concebir y expresar el amor a la patria?... Desconocer las flaquezas de los héroes para hacer de ellos figurones acartonados que ya nada pueden comunicar al corazón; no conceder en cambio ni un ápice de buenas intenciones, de abnegación y patriotismo a hombres y mujeres eminentes que abrazaron causas históricamente equivocadas o perdidas, predicar en suma, como evangelio patrio, un desarrollo histórico fatalmente predestinado al triunfo de una sucesión de hombres buenos sobre otra sucesión de hombres malos, no es sino claro eco de un tipo de nacionalismo superado y dañino y cuya supervivencia revela una lamentable falta de madurez histórica. Qué, ¿también en este renglón de la inteligencia hemos de ser subdesarrollados?"

Mi generación, y con ello quisiera invocar aquí una voz que no fuese únicamente cubana, que durante años se vió manipulada por las buenas intenciones de ese piadoso "evangelio patrio" y que en este fin de siglo se ha vuelto testigo del colapso de las ideologías que lo sustentaban, o justificaban, hoy no puede menos que exigir el cese del mito heroico que tanto daño nos ha hecho y el comienzo de un diálogo honesto, si bien doloroso, con el rostro contradictorio de la realidad. Para realizar ese diálogo, cuya apertura la vida y obra de Martí se nos ofrecen ejemplarmente, no hacen

falta, a mi entender, ni equipos de estudio ni becas especiales. Hace falta, sí, la compenetración necesaria con la soledad en que vivimos y un poco de imaginación con qué leer la realidad histórica que nos precede y nos rodea. No hace mucho, en esta misma ciudad, fui testigo y partícipe de una anécdota singular que a mi juicio ilustra estos principios. A contarla con algún detalle quisiera pasar ahora en este segmento de mi breve intervención.

Mis amigos recordarán que hace poco más de un año estuve muy enfermo. Durante varias semanas, los médicos no supieron cómo diagnosticar la enigmática enfermedad que me hinchó las manos, paralizó las piernas e hizo padecer fiebres infernales. Durante mi convalecencia tuve que pasar muchos días sentado sin poder moverme y víctima de una depresión emocional que no quería abandonarme. A diferencia de mis labores estrictamente académicas, a las que me he volcado casi siempre, me dediqué, en esos días aciagos, a recoger y revisar los poemas que durante veinte años había escrito y guardado celosamente para reunirlos al fin en forma de libro. Confirmaba así aquello que el poeta rumano Lucian Blaga observó una vez: "todo libro es una enfermedad derrotada." También me dediqué en ese tiempo a recibir a las pocas amistades que me hacían la visita, y a quienes yo recibía sentado en mi butacón, con las piernas parapetadas en la mesa de café: un Sheridan Whiteside que de ninguna manera podía ser "el hombre que vino a cenar" porque sencillamente ya estaba en su propia casa.

Uno de los amigos que me visitaba más asiduamente era el poeta Roberto Valero, quien además de viejo amigo, para colmo era también mi vecino. Cada vez que Roberto llegaba me traía alguna cosa de comer: exquisitos frijoles negros hechos por su esposa, mi amiga María Elena Badías; un pozuelo de

boniatillo enviado, desde Miami, por su madre o, también, alguna galleta dulce que me mandaban sus dos hijitas. También me traía Valero su incomparable buen humor y los últimos chistes cubanos, ya fueran sobre Fidel o de Pepito... Un día que me encontraba particularmente desesperado e incómodo, llegó Valero tal como si fuera "el que vino a salvarme", del célebre título de Virgilio Piñera. En seguida se propuso sacarme de mi malhumor él, que ya conocía de sobra las profundidades a que podía llegar la desesperación humana. Roberto empezó a hacerme cuentos divertidísimos sobre su niñez en Matanzas, de sus aventuras y travesuras en esa ciudad de provincia, y sobre todo cómo de niño tuvo que valérselas sin la ayuda y presencia de su padre. Yo traté de reponer, en parte para que él pudiese descansar de sus caritativos oficios, que mi caso había sido lo contrario: mi padre había sido una presencia muy importante en mi vida, pues no sólo lo quise muchísimo sino que también fue el primer intelectual y el primer artista a quien conocí y con quien discutí acerca de todos los temas imaginables. Recuerdo que evocé cómo mi padre, líder estudiantil durante la dictadura de Machado, me hablaba con frecuencia sobre la historia de Cuba que él había vivido, las muchas grandezas y las muchas miserias de la República, así como aquellos momentos en que él (escultor, pintor y secretario de la Academia de Bellas Artes San Alejandro de La Habana) había sido testigo marginal, indirecto y desde luego involuntario, de algunos incidentes claves en la historia reciente de nuestro país. Inclusive, le dije a Valero que un día, cuando yo apenas contaba diecisiete años, mi padre y yo nos enfrascamos en una discusión especialmente peliaguda sobre historia de Cuba. Durante la discusión salió a relucir el tema de Martí y mi padre —quien siempre aprovechaba para abordar ese tema,

pues era un apasionado martiano— me contó un hecho particularmente extraño y turbador, rogándome que nunca se lo volviera a contar a nadie. Lo poco dicho bastó para que Roberto, que aparte de sus muchas e innegables virtudes era, como todos nosotros los cubanos, muy chismoso, se incorporase de su asiento y me obligase ahí mismo a revelar ese secreto. Mi primer impulso fue decirle que no, por respeto a la memoria de mi padre; pero después pensé en el momento privilegiado que me unía a mi amigo ya ido y recordé los versos de Borges:

Si para todo hay término y hay tesa
Y última vez y nunca más y olvido,
¿Quién nos dirá de quién, en esta casa,
Sin saberlo, nos hemos despedido?

Accedí a hacerle a Valero el cuento que me había hecho mi padre, no sin antes exigirle que tampoco lo revelara a nadie; hicimos un pacto cual conjura entre mortales. No me cabe duda que mi amigo cumplió su promesa y se llevó el secreto a la tumba. Hoy ante ustedes rompo la promesa a mi padre, el pacto con mi amigo y mi silencio y les hago el cuento no sólo para recordar la presencia de Roberto Valero en nuestras vidas sino porque, como creo estarán de acuerdo, encierra una clave importante en la historia de nuestra patria.

Mi padre, le recordé en seguida a Valero, fue el autor de la tumba de José Martí en el cementerio de Santa Ifigenia de Santiago de Cuba. Si la realización de esa obra escultórica y arquitectónica sin duda marcó el punto culminante de su carrera artística, fue también una empresa faraónica, dada la primitiva tecnología con que se contaba en Cuba a fines de los años cuarenta para ese tipo de proyectos, para no hablar de las dimensiones físicas del gigantesco mausoleo: un edificio hexagonal de treinta metros de altura, con seis enormes cariátides

talladas en piedra, cada una de las cuales representaba una de las seis provincias del país. Dentro del mausoleo, una igualmente enorme estatua de Martí, tallada en mármol de Carrara, se levanta en su propio corredor por encima del túmulo que lleva, como él mismo quiso: "un ramo/ de flores y una bandera". A las dificultades técnicas para la realización de la tumba se unían las de índole presupuestaria, más graves y mezquinas, pues la venalidad del gobierno del presidente Prío Socarrás, bajo cuya administración se realizó la obra, hizo que se recortara el presupuesto de la obra varias veces. De manera que mi padre, quien se entendía fuese sólo el creador de la obra, muchas veces tuvo que fungir de obrero para así suplir las necesidades que no cubría el precario presupuesto. Tuvo así muchas veces que realizar trabajos no sólo físicamente arduos sino peligrosos.

Una tarde en que todo el mundo ya se había marchado, se llegó al momento culminante de alzar de la antigua tumba, en otro lugar del propio cementerio de Santa Ifigenia, el túmulo dentro del cual estaban sellados los restos de José Martí. Lo paradójico era que, a contrapelo de la solemne importancia del evento, esa tarde quedaba poco personal para realizarlo, salvo mi padre y su ayudante de confianza, un negro santiaguero llamado Ignacio a quien yo alcancé a conocer de niño. Para levantar semejante estructura, hecha de plomo y concreto, hacía falta no sólo una grúa, que Ignacio manejó, sino por lo menos otra persona, mi padre, que fuese indicándole al ingeniero de grúa la altura y dirección donde depositarla después. Se hacía de noche en el cementerio cuando los dos hombres al fin, después de una ardua y meticulosa maniobra que garantizase la seguridad física del túmulo, pudieron engancharle el garfio de la grúa. Lenta y cuidadosamente la grúa fue alzando el tú-

mulo, pero cuando la estructura ya estaba a la altura de la vista, mi padre comenzó a notar que de una esquina se derramaba un chorro de agua, y que ese chorro salía por un boquete, ancho y mohoso.

Al llegar a este punto del cuento, lo recuerdo como si lo estuviera viendo ahora, mi padre se levantó de su asiento al lado mío. De la frente le rodaban gotas de sudor, como si recordar esa experiencia fuese para él una íntima angustia. Se fue a tomar un vaso de agua, y al regresar a donde yo estaba sentado se quedó de pie, mirándome serio. Me siguió contando entonces que, temiendo que la grúa o su propia inhábil maniobra hubiese dañado el túmulo, le ordenó a Ignacio bajarlo inmediatamente. Al ver la agitación de mi padre, Ignacio no sólo siguió las instrucciones, sino que se bajó de la grúa y corrió adonde él mismo había depositado el túmulo, que mi padre ya estaba inspeccionando convencido de que por su culpa los restos de José Martí se habrían salido de su lugar de descanso. Ya casi no había luz cuando Ignacio oyó los lamentos cada vez más angustiados de mi padre, y agarrando una linterna empezó a inspeccionar la estructura, el que se sentía relativamente más lúcido, o quizá menos responsable, ante el fenómeno. Ignacio dedujo pronto no sólo que ni el garfio de la grúa ni mi padre podían haber dañado el túmulo, ya que sólo había tocado la superficie superior de la estructura, sino que, como el agua había chorreado de adentro, lo cierto era que un defecto de la estructura había permitido la entrada de alguna corriente subterránea y que con el tiempo se había abierto el mismo boquete por la que se había derramado. El moño en el boquete confirmaba que el daño había ocurrido mucho antes.

Cualquiera que fuese la causa del percance, quedaba no obstante la preocupación por el estado de los restos de Martí. Y así, sin que les pasase por la mente a aquellos

hombres nerviosos que necesitaban un permiso oficial de exhumación, los dos se dispusieron, a la luz de una débil linterna, a abrir la tapa del túmulo para asegurarse que los restos no se habían dañado con el alza de la estructura. Quedaba siempre la posibilidad de que los restos en sí estuviesen guardados dentro de otra estructura interior, menor que la que habían alzado. Sin embargo, para su mayor sorpresa descubrieron lo más sorprendente: que en el interior del túmulo ya no quedaba nada. La tumba de José Martí estaba vacía. Los restos que una vez habían descansado allí hacía tiempo se habían marchado con la corriente que había invadido el túmulo y ya formaban parte del suelo de Cuba.

No quiero que piensen que al contar todo esto quiero hacer una alegoría cristológica, sobre todo en estas vísperas de Semana Santa. Mi padre fue literalmente la última persona que abrió la tumba de José Martí y comprobó que sus restos habían, en efecto, desaparecido. La conmoción de mi padre ante ese desolado espectáculo no podía ser sólo histórica; era ética: el hallazgo de la tumba vacía contradecía toda su razón de ser como artista dedicado a construir un mausoleo para José Martí. ¿Se puede construir un mausoleo para restos que han desaparecido físicamente? No obstante la importancia de su hallazgo, los dos hombres conmovidos acordaron no decirle nada a nadie, sellar el túmulo tal como lo habían encontrado, terminar la obra no como mausoleo sino más bien como monumento, y dejar que el secreto muriese con ellos.

No supe qué decirle a mi padre cuando terminé de escucharle el cuento. Me quedé callado, y recuerdo que él, todavía de pie y mirándome, se metió las manos en el bolsillo, dió después media vuelta y, sin decir nada, se acercó a una ventana para mirar hacia afuera, como pensando. Comprendí entonces, o al menos lo quise comprender así, que

aunque él le había jurado a Ignacio nunca revelar el secreto que entre los dos habían descubierto, él me lo ofrecía a mí, pacto silente, como si fuese un enigma que yo tendría que descifrar algún día. Jamás le oí hablar a mi padre sobre el tema, ni por supuesto yo se lo volví a mencionar; tampoco se lo comenté a nadie, hasta esa tarde, hace poco más de un año, en que mi amigo Valero vino a mi casa a ayudarme a espantar las sombras, y yo compartí con él ese secreto que me ata tan íntimamente a la memoria de mi padre. "Hay que aprender a desaparecer", le oí decir entonces, como si fuese la moraleja más apropiada para mi extraño cuento. "Hay que aprender a desaparecer y saber cuando no regresar."

No hace falta mucha imaginación para descubrir el sentido de mi extraño cuento: la tumba vacía de José Martí subvierte todos esos antiguos e interesados esfuerzos que se han hecho por momificarlo. El breve pero elocuente resumen de Valero subraya, en cambio, la alternativa radical que nuestra época nos exige: pensar a los héroes, junto a sus míticas narrativas, equivale a hacerlos desaparecer dentro de una historia reconciliada con nuestro presente. Es decir, equivale no sólo a hacerlos desaparecer, sino a ponerlos a descansar. No desaparecer, en cambio, significaría lo contrario: nuestra incapacidad para reconciliarnos con la historia, nuestra perenne soledad. El sencillo pero elocuente gesto de mi padre, después de hacerme el cuento, apunta igualmente a la consecuencia lógica de esa alternativa: mirar por la ventana hacia afuera equivale a buscar la luz y a respirar: abrir surcos, levantar cimientos, dar santo y seña a los corazones e irse con la corriente, como en efecto se han ido los restos de Martí con esa corriente subterránea que lo rescató de su vano secuestro histórico.

En esto Martí, muy a diferencia de nosotros sus descendientes por cierto, fue fiel a sus principios. Al contrario de lo que podría pensarse

a primera vista, para él patriotismo y poesía no fueron sino formas de desaparición, versiones del desinterés personal. "La primera cualidad del patriotismo", escribió precisamente en *Patria* el 14 de abril de 1993, "es el desistimiento de las pasiones; la desaparición de las pasiones o preferencias personales ante la realidad pública y la necesidad de acomodar a las formas de ella el ideal de la justicia".

"La patria no es de nadie", había dicho antes en otra ocasión, "y si es de alguien, será, y esto sólo en espíritu, de quien la sirva con mayor desprendimiento e inteligencia." En la carta que le escribe al mexicano Manuel Mercado un día antes de su muerte, asediado como estaba por las increíbles intrigas de sus propios correligionarios, le auguró, finalmente: "Sé desaparecer. Pero no desaparecería mi pensamiento, ni me agraría mi oscuridad". Por eso es lícito decir que más que un pensador político lo que terminaría afirmando la confección de instituciones, el refuerzo de personalidades o la presencia del poder, lo que distingue a Martí es ser el pensador de la Patria, en el sentido de que su última y radical aspiración, que él quiso fuese colectiva, es que desaparezca el cuerpo político para abrirle paso al sentimiento espiritual de la nación. Si es cierto que la posmodernidad nos ha obligado a repensar la relación entre política y patriotismo, lo que equivale a pensar la relación entre política y nación, la obra de Martí nos ofrece un espacio privilegiado para realizarlo.

De manera análoga, la poesía de Martí es también una forma de desaparición. La impersonalidad estética, que elaborada en textos de poética de T.S. Eliot, Fernando Pessoa, Ezra Pound y Yeats, se suele identificar con cierto tipo de poesía moderna con antecedentes tan disímiles como son las obras de Keats, Laforgue, Mallarmé o Whitman. Pero lo cierto es que todo poeta llámese Homero o Valero

es impersonal, en el sentido de que la dinámica camaleónica de la poesía siempre lo convierte en otro, como también que Martí, gran poeta que era, concibe la poesía como sacrificio de la personalidad real del artista a cambio de las exigencias estéticas del lenguaje. Si en *Ismaelillo* descartó el sentimiento personal como vía de identificación simbólica con su hijo, en *Versos sencillos* terminará identificando al hablante con el propio lenguaje poético, de suerte que pueda decir al final: "Verso, o nos condenan juntos/ O nos salvamos los dos." ¿Y qué es, después de todo, lo que en *Versos libres* Martí llamó la "estrofa nueva" si no una versión más del antiguo deseo romántico por hacer coincidir el lenguaje con la realidad natural y de ahí eliminar el sujeto poético?:

Vaciad un monte; en tajo de sol vivo
Tallad un plectro; o de la mar brillante
El seno rojo y nacarado, el molde
de la triunfante estrofa nueva sea.

TOMLINSON: UNA MANERA DEL MUNDO

JUAN MALPARTIDA



*¿Qué es más real, aquello que un día
vimos o las imágenes que la memoria
en la mente despierta para saber qué somos?*

Charles Tomlinson

La lectura de la poesía de Charles Tomlinson produce la sensación de asomo al mundo. Será difícil que encontremos en ella

- La salida de una antología bilingüe del poeta inglés Charles Tomlinson (*La insistencia de las cosas*, traducciones de Octavio Paz, Alejandro Valero, Margarita Ardanaz, Carlos Schwart y Fernando Galván, Ed. Visor), además de los dos

Lejos de ser un poeta patriótico, lo cual sería una versión más de la ideología momificadora que ha intentado secuestrarlo, habría que decir que Martí fue un patriótico poético y que es precisamente por eso que fue un verdadero patriota.

No es una coincidencia que haya sido un poeta, mi desaparecido amigo Roberto Valero, el que pudo deducir el sentido de mi cuento, o la acción de ultratumba de José Martí. Pero no tenemos que ser poetas para darnos cuenta del sentido último de esta acción. Llámese desinterés patriótico o impersonalidad estética, la desaparición de Martí, que él mismo aconsejó y practicó, nos lleva a todos a acercarnos a una ventana, abierta hacia la luz y como invitándonos a pensar. En el reflejo del cristal de esa ventana, que es también nuestro espejo, vemos los rostros de los desaparecidos, nuestro futuro rostro, y con ellos nos decimos para adentro: déjame ser el aire, déjame ser un sueño en libertad. ♣

la introspección psicológica o la confesión personal: Tomlinson está preocupado no tanto por esos enigmas como por un mundo hecho de sentidos, de presencias, de sucesos, de paisajes y acontecimientos, desde la niebla de Gloucestershire a la muerte de Trotski. Pero está lejos de la ingenuidad de suponer que esos

- libros que le preceden, *Air Born/Hijos del Aire* (Ed. Ambit, Tenerife 1991) y *La huella del ciervo* (El Castillo Estrellado, Tenerife, 1994) es el origen de esta reflexión y celebración de la poesía de uno de los poetas europeos más destacados.

procesos nos son dados, de que existan en bloque. Por ello vemos en aquello que designa —unas gotas de lluvia en la alambrada, el ruido de los papeles en la caída brutal de Trotski a manos de su asesino— lo que podríamos llamar una educación poética de los sentidos. El sujeto está allí, ciertamente, pero ha sido transfigurado. La poesía le sirve a Tomlinson para transformar al sujeto en mundo. Soy, parece decirnos, mis sentidos: estas son mis percepciones.

Tomlinson es un observador del mundo natural (también de ciudades, de cuadros y de cosas que no se ven sino con los ojos mentales). Si pienso en los poetas de lengua española de este siglo, encuentro que hay poetas para los que la naturaleza ha sido un continuo diálogo: Antonio Machado, Neruda, Pellicer, Paz y, entre los españoles de la generación de Tomlinson, Claudio Rodríguez. Aunque hay notas comunes, no es la misma naturaleza la de Machado y la de Pellicer, por poner dos casos. Si tuviéramos que encontrarle alguna semejanza con estos poetas habría que pensar en Paz y en Rodríguez (lectores ambos de poesía romántica inglesa donde la naturaleza tiene una huella profunda). Reconforta esta presencia de la naturaleza porque la poesía de los últimos decenios es cada vez más urbana, como si la ciudad pudiera expresarnos suficientemente. No es así. La ciudad nos enfrenta (en los dos sentidos de la palabra: estar frente a algo o alguien y luchar contra) a los otros, pero los otros no son comprensibles si no vemos que por encima o por debajo de la polis está la naturaleza. En Tomlinson se da tanto lo urbano como la dimensión natural: hay una hermandad, que se hace patente en sus poemas, entre el hombre y la naturaleza. Tomlinson logra hacernos ver que somos un latido del mundo natural. Esto se hace patente en ese gran poema, "The Flood", donde, en la descripción de la inundación que

va cercando y finalmente penetra en la casa, vemos al poeta fascinado por el fenómeno del agua y la débil resistencia de la piedra. Sí, el hombre es un latido del universo, pero un latido que piensa.

Después de leer algunos de los poemas mayores de Tomlinson uno siente que la realidad se ha enriquecido: reconocemos el lugar, ese espacio que el poema ha abierto; pero sabemos que ese *reconocimiento* no se hubiera dado de no ser por la poesía. El poeta, incitado por la impenetrabilidad de las cosas, por el silencio o la resistencia del mundo no verbal, resuelve escribir una obra para provocar ese punto de intersección entre uno y el mundo. El poema incorpora el mundo y el mundo descubre su sentido en el poema: "La habitación florece una vez que uno ha introducido/ Fibra mental debajo de su elegancia" ("Observación de hechos"). El poder de la poesía de Tomlinson consiste en no interponerse entre lo que ve y el poema, sino que el yo se resuelve en una transparencia; no se anula: nos permite ver.

Charles Tomlinson no está interesado en silenciar al mundo para dejar oír su voz —propio del poeta adolescente; pero un mal que no tiene edades—, sino en dejar que el mundo se diga a través suyo. Por eso su poesía está cargada no de promesas sino de hechos, procesos, manifestaciones.

¿Y qué dice Tomlinson? A media voz, a la altura de las cosas y a la altura del hombre, dice lo que dice, pero puesto que me encuentro en la tarea de mediar, diré que escribe sobre ciudades extranjeras y sobre lo que en su propia casa, sobre fenómenos meteorológicos, sobre la historia de cada día, acaba siendo *el día* de cada historia: su tiempo. Abro sus páginas: nubes, árboles, cuervos, arados, ¿surcos? En el oído se labran y se disipan; "furrows line on line" sobre la página invisible del tiempo. ¿El tiempo es invisible? Es invisible, pero podemos recorrer es-

tas líneas: son tiempo. Tomlinson habla de una puerta (porque "muy poco/ ha sido dicho/ de la puerta"), una puerta que nunca hemos visto y que al verla, la reconocemos. La puerta que tiene que ver con la muerte y con la vida. Por esa puerta entramos todos los días al día, es la Puerta Tomlinson hecha de "una caligrafía de placer presente". Nubes, líneas, surcos, ciudades extranjeras: "una gracia otorgada": el poema. Tomlinson escribe sobre la amistad y sobre el agua; escribe con Octavio Paz y sobre los *collages* de Marie-José Paz. Con el poeta mexicano escribe sobre las palabras *Casa* y *Día*; el poeta inglés desde un *cottage*, "under edge"; el mexicano desde un departamento en el centro de la populosa ciudad de México. Tomlinson escribe con pinceles llenos de voces, le habla a la tela, le da aliento a la blanca superficie: estas son palabras. Tomlinson escribe con las palabras vivas y medio muertas que empleamos todos los días, esas que usamos y nos usan para decir buenos días, pásame el pan y otras frases más o menos sorprendentes. Desde ahí hasta ser ellas mismas el pan, el día, los buenos días. Tomlinson escribe la palabra caverna, paisaje de huesos; escribe el desierto de Arizona, sobre él, con él, tras él. En su poesía habla el Chief Standing Water y la montaña de Ute. Poeta que hace montes girando el surco en la sílaba siete, ocho, once, catorce, hasta formar la piedra resonante del poema. Esa piedra no pesa. Es piedra que se dice. No es piedra, es palabra y en lo que dice desaparece. Tomlinson pone un puñado de palabras a nadar en el lago Chenango, en la palma de la mano, en la superficie de la página: son pájaros. La mirada mantiene el vuelo de esas aves sobre la página viva del tiempo. Tomlinson o La manera de un mundo. Escribe sobre el agua, pero su escritura nos permite el acto milagroso de ir de una orilla a la otra. A Given Grace, una gracia otorgada, un don: el poema.

El mundo que uno ve no es el mundo de las palabras. Ver no es decir, aunque, como nos dice Tomlinson, desde el título de uno de sus libros, sea creer. Tomlinson cree en esa exterioridad que incesantemente atestigua, pero entre lo que ve y cree y lo que dice hay un salto. Como todo poeta verdadero, no tiene más remedio que preguntarse: "¿Cómo dirá uno eso?" Hay un momento en que el mundo desaparece para poder ser lenguaje. Ese instante entre dos mundos, esa brecha, se hace patente en muchos de sus poemas, pero lo que ya tenemos ante los ojos, danzando en el oído, es un poema: palabras que van y vienen, de ellas mismas a las cosas. O dicho de otro modo: ellas evocan o convocan, rehacen esas presencias y sus procesos. La poesía de Tomlinson es el momento en que el mundo se manifiesta como insistencia en el decir, pero para decir, precisamente, que es mundo: vasta exterioridad. Esto nos recuerda a Francis Ponge y su *partis pris des choses*. Pero no es tanto crear un poema en el que uno haya callado en beneficio de las cosas, como expresar la fascinación que la contemplación produce. La fascinación y su objeto, sometidos ambos, sentimiento y percepción a la exigencia del poema. Es cierto que los hechos no tienen ojos (*Facts have no eyes*), pero la poesía es la mirada que otorga ojos a los hechos y a su continuo proceso. Los hechos no terminan de hacerse y la poesía de Tomlinson da muestra de ese proceso: los hechos son procesos y el proceso es cambio. ¿Cómo decir esos cambios, cómo comprobar la vastedad del mundo, todo lo que está ahí, a un paso de nosotros y al mismo tiempo en el mundo indecible, el mundo más allá del signo? No es signo pero es señal. Aunque el mundo natural reposa sobre sí mismo, nuestra mirada pone ese reposo en movimiento: piedras, ramas, colores y nubes hacen señales. "Nos ignoramos/ Tanto frío suspendido en la

noche" ("Tramontana en Lerici") El proyecto poético de Tomlinson (por llamar de alguna manera a su constante poética en relación con lo que estoy hablando) tiene algo que ver con ese espíritu de Ponge de "redención de las cosas (en el espíritu del hombre)", ese intento de que "los hombres, a la vez, y las cosas, conocerán lazos armoniosos"; pero los resultados son distintos, porque Ponge casi se propone la abolición del poema en ese ejercicio de marquería donde la naturaleza (el famoso "bois de pins") se imponería al poema. Tomlinson es más descriptivo y su tentativa es menos radical, pero en ocasiones, creo, más efectiva: poemas donde aprendemos a ver el mundo con nuevos ojos (en realidad, con nuevos sentidos) que, inmediatamente, reconocemos como nuestros, como si alguna vez hubiéramos visto de esa manera. Difícilmente podríamos pedir más a un poema, porque ese acto es el de una revelación. Tomlinson no inventa un paisaje, lo descubre, lo hace aparecer y de esta manera nos enseña que ya lo llevábamos dentro. ¿Dónde estaba? No lo sabemos, pero después de la lectura sabemos dónde encontrarlo. Más: Tomlinson nos lleva también a mirar de otra manera, porque ha devuelto a ese mundo indecible (*How shall one say so?*) una dignidad que había sido entumecida por una educación errónea de los sentidos. Más que una educación de los sentidos, la poesía de Tomlinson es una revelación de los mismos en su dimensión poética, y esa poética nos muestra que hombre y naturaleza tienen lazos armónicos que no podemos olvidar sin enajenarnos.

En *A Meditation on John Constable*, Charles Tomlinson dice cosas que podemos aplicar a su propia poesía. Si en otro momento ha expresado que los hechos no tienen ojos, ahora, pensando en Constable, se pregunta y responde: "Los hechos. ¿Y qué son?// Él admiraba

los accidentes, porque eran gobernados por leyes". ¿Hechos? No, accidentes y, también, procesos: los cambios de la luz, las metamorfosis de los objetos y de las percepciones. ¿Se trata de un poeta descriptivo? Sí, si añadimos enseguida que Tomlinson describe lo que ve y la visión misma, y esta peculiaridad introduce un elemento lúcido que hace estallar cualquier pretensión de "realismo". Los sentidos perciben objetos, pero los sentidos son, a su vez, esos objetos porque de lo contrario no son sentidos. Descripción, sí, pero no ya de una realidad objetiva situada fuera del observador, sino de la alianza profunda de la que objeto y sujeto participan. Quizá sea más claro en palabras del mismo poeta al final del poema sobre Constable:

El arte

Es completo cuando es humano. Es
[humano

Si los pigmentos entrelazados, los
[puntos de luz

que aseguran el espacio bajo sus hábiles
[restricciones

convencen, al ser indicio de una posible
[pasión,

como indicador adecuado a la vez de la
[pasión

y de su objeto. El artista miente
para beneficio de la verdad. Creedle.

También podríamos decir que la naturaleza está más completa cuando es humana; no cuando la ponemos a nuestro servicio (convertida, pues, en un objeto) sino cuando nos descubrimos en ella, cuando los sentidos y, en este caso, su vehículo de expresión, las palabras, oyen "al límite de todo lo imaginado" (*La huella del ciervo*). Oír ahí es la labor del poeta, oír ahí y decir, en ese límite: no las palabras de todos los días sino las del poema. No las del poema que se impone a los hechos, sino del poema que surge como producto de la imaginación sometida a sus límites, a ese roce donde palabra y silencio se confunden.

El mundo insiste, es una persistencia. Lleno de sí ¿qué decir de nosotros sino que esa insistencia es la presencia de la muerte? Las cosas nos muestran nuestro ser desfundado, nuestra carencia. Todo poeta es un Orfeo que quiere hacer hablar a las piedras a cambio de que nosotros seamos también un poco piedra, nube, chopo agitado por el aire. Devolver la voz a las cosas para poder callar nuestra palabra opaca. ¿Cómo es eso posible? En el poema: no es un absoluto, es un instante que salta todos los tiempos, pues eso es la poesía: una "súbita calidad del mundo" (Cintio Vitier) que nos devuelve la memoria perdida de las cosas. 

ATRIL DEL MELÓMANO

CIORAN Y LA MÚSICA

LUIS IGNACIO HELGUERA



Una gran obsesión, un preciso leitmotiv recorre los libros de Emil M. Cioran (Rasinari, Rumania, 1911-París, Francia, 1995) como oasis en medio de un desierto de luz y lucidez, desierto de ideas contra las ideas,

páramo de pensamientos que nacen torcidos y se esfuerzan en devorar su raíz.

Esa obsesión es la música. Sueña aquí y allá, de vez en cuando, como corresponde a un oasis, una fuente, unas campanadas, un re-

manso sonoro. Esporádica, y justo por eso, con qué intensidad se escucha la música, único canto de esperanza y de fe en la amarga obra de Cioran.

Escéptico de nacimiento, el autor de *El inconveniente de haber nacido* y de *La tentación de existir* estaba de acuerdo con su madre cuando le decía: "Si hubiera podido prever tus sufrimientos interiores, no te habría dado a luz". Especie de Gorgias, de Pirrón, de Schopenhauer de nuestro tiempo, Cioran es pesimista, nihilista, escéptico, pero es sobre todo, más que escéptico ontológico o gnoseológico, escéptico moral, moralista —en el sentido francés en que lo son Pascal, La Rochefoucauld, Montaigne o Kierkegaard— que descrea de todo progreso humano, humanista que descrea del hombre, pensador que descrea de los alcances de la razón, heterodoxo radical, iconoclasta apasionado y ateo paradójico cuyo tema predilecto es Dios y como pocos sabe de historia de las religiones. Ninguna o casi ninguna aspiración deja en pie el espíritu crítico, disidente, irritante de Cioran: la civilización, el progreso, la política, la ciencia, la tecnología, la filosofía, la religión, las doctrinas en general, la plenitud de la existencia, para no hablar de bolos fáciles como el éxito, la fama, las modas, la publicidad. Siempre hay paradoja —y a veces hasta contradicción— en Cioran: nunca se suicidó, nunca dejó de pensar ni de escribir sobre el hombre y su aspiración a Dios; y la Fama y la Moda le revirtieron el desprecio que les profesó embalsamando su nombre y sus escritos incendiarios entre profesores, estudiantes, lectores en general, dentro de un culto no menos espectacular al que en vida conoció Jean-Paul Sartre. Y como escribió aquí hace un mes Octavio Paz sobre Cioran, "este pesimista, que revelaba la vanidad de todo lo que llamamos útil y necesario, nos ayudó, paradójicamente, a vivir". "El hecho de que la

vida no tenga ningún sentido —escribió Cioran— es una razón para vivir, la única en realidad".

Fue el propio Paz quien nos confió un día a Aurelio Asiain y a mí que al visitar a Cioran en su buhardilla, en París, le sorprendió el reducidísimo espacio donde escribía. Imagino un rincón estrecho, acorde con la escritura fragmentaria y lapidaria del rumano-francés. El aforismo —que de manera tan brillante cultivó Cioran— es el género literario por excelencia del escepticismo: sus formulaciones, con frecuencia intuitivas, revelan una desconfianza ante el pensamiento sistemático y doctrinario, ante el discurso conceptual bien articulado. En esta predilección por el aforismo, Cioran se integra a una familia espiritual de la que forman parte Pascal, Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche y cierto Wittgenstein. Y es curioso, pero no casual, pienso, que se trate de una familia de filósofos fuertemente melómanos: después de la pulverización del pensamiento orgánico en virutas luminosas, es un paso natural el abandono del lenguaje literario, filosófico o científico, fundado en palabras y conceptos, en favor de un lenguaje sonoro, abstracto, inefable: la música. Asimismo, del siempre discutible ámbito de las ideas pasamos al ámbito de las emociones estéticas abstractas y puras, que de manera más inmediata y rotunda nos *hablan de la vida*. "Para qué —dice Cioran— consagrarse a Platón, cuando un saxofón puede también hacernos entrever otro mundo".

Más en Cioran que en sus parientes filosóficos, el aforismo lleva en sí la semilla de la autodestrucción, del suicidio: "En la iglesia de Saint-Séverin, escuchando al órgano *El arte de la fuga*, me repetía: 'He aquí la refutación de todos mis anatemas'. Y también: "Le decía yo a un amigo que, a pesar de no creer más en la escritura, no quería renunciar a ella, que trabajar era una ilusión defendible, y des-

pués de haber garabateado una página, incluso una sola frase, siempre sentía deseos de silbar". (Después de la satisfacción intelectual, por mínima que sea, la alegría de la música; ¿hace falta recordar la frase de Henri Michaux: "Nadie que esté silbando puede ser completamente infeliz"?).

Por momentos, la bestia negra del escepticismo cioranesco amenaza con dar alcance incluso al ave de la música, ese "edén de los abúlicos": "Quizás aposté demasiado en favor de la música, quizás no he tomado todas mis precauciones contra las acrobacias de lo sublime, contra la charlatanería de lo inefable". Pero sólo para que venga pronto el arrepentimiento: "Cómo me gustaría que la música me diera muerte, para castigarme por haber dudado de la soberanía de sus maleducos".

La música es en Cioran no sólo el reducto último y el deceso de la duda rutinaria —que no la cartesiana y "metódica", que odiaba— sino la ventana de la fe, la fe religiosa. Se van multiplicando los acordes en la obra de Cioran hasta la exclamación de 1952 (*Sylogismes de l'amertume*): "Si hay alguien que debe todo a Bach, ese es Dios". O las de 1986 (*Lacrimi si Sfinti*):

"Cuando escuchamos a Bach, vemos *germinar* a Dios. Su obra es *generadora* de divinidad. Tras un oratorio, una cantata, una *Pasión*, Él tiene que existir. De lo contrario, toda la obra del Cantor sería una ilusión desgarradora... Pensar que tantos teólogos y filósofos han perdido días y noches buscando pruebas de la existencia de Dios, olvidando la única..."

Por último, o casi —la tentación y el riesgo con Cioran: citar sus aforismos y aplazar el ensayo—: "¿Poseeré la suficiente música dentro de mí como para no desaparecer jamás? Hay adagios tras los que no puede uno ya pudrirse".

¿De qué adagios y andantes habla Cioran? De los de Bach, desde

luego, los de Mozart —“Ciertos andantes de Mozart destilan una desolación etérea, y algo así como un sueño de funerales en otra vida”—, los de Brahms. Se felicitaba Cioran por la carta que una amiga japonesa le envió desde un hospital en Tokio, donde ingresó por “entregarse demasiado a ‘mi ídolo’ (Brahms). ¿Habrá sido —se pregunta el escritor— a causa del Trío núm. 2, opus 87 o de la Sonata núm. 2, opus 99? Qué importa... Sólo lo que invita al desfallecimiento vale la pena de ser escuchado”. Esto me remite a otro aforismo que considero menos afortunado —decir “menos feliz” es una redundancia en el caso de Cioran—: “Todo lo que no es desgarrador, es superfluo —en música cuando menos”.

Esta línea tremendista y, a mi juicio, falsa, explica el siguiente repudio de Cioran:

“Fueron Schopenhauer y Nietzsche quienes mejor hablaron en el siglo pasado del amor y de la música. Sin embargo, los dos no fre-

cuentaron más que los burdeles y en cuestión de músicos, el primero adoraba a Rossini y el segundo a Bizet”.

Poner prácticamente al ras de los burdeles a Rossini y a Bizet puede ser pintoresco, pero no pasa aquí de una majadería. El fracaso del característico humor negro de Cioran contrasta aquí con el saludable espíritu desenfadado de Rossini o —incluso— de Bizet. ¿Qué tipo de melómano era Cioran? Diría yo que grande y lúcido, pero conservador. Ese melómano que, además, cree sólo en la música sublime, *trascendente*. Por lo demás, nunca habla, que yo sepa, de Stravinsky, Berg o Bartók; nunca habla de sus contemporáneos Messiaen o Cage; nunca habla de la música popular rumana, ya no digamos del mambo o el chachachá.

Por eso, a su muerte, escucho a Bach. Escucho, en la espesura de la noche, el tañido de unas campanas que no suenan en ninguna iglesia, que no suenan en ninguna parte. 

20, Avenue du Président Wilson. XVI^{ème}

Paris, a 11 de febrero de 1957.

Sr. Edmond Vandercammen,
41, Rue Papenkasteel / Uccle,
Bruxelles, Belgique.

Querido poeta y amigo:

Le habrá sorprendido no tener noticias más en relación con la proyectada antología de que hablamos durante su última visita a París. En realidad, el proyecto sigue en pie, pero ha cambiado un poco de forma. He pensado que sería preferible hacer preceder la reproducción en francés de poemas ya publicados en español por una pequeña sección de poemas inéditos, tanto en español como en francés. De ellas he escogido tres que me tomo la libertad de enviarle, para que con toda franqueza me indique si le gustaría traducirlas, completando así las muy bellas versiones que, hechas por usted, figuran ya en el manuscrito detenido. Debo agregar que el tiempo apremia, pues no contemplo enviar al editor el texto definitivo sino dentro de unos dos meses.

Anticipando a usted las gracias por su respuesta, le encarezco presente mis respetos a su señora y me repito, como siempre, su adicto amigo y devoto lector.

JAIME TORRES BODET

BUZÓN DE FANTASMAS
JAIME TORRES BODET: UNA CARTA Y DOS POEMAS



En 1957, desde París, donde es embajador de México, Jaime Torres Bodet prepara uno de sus últimos libros de poesía, *Sin Tregua*, que aparecerá el mismo año en la colección *Tezontle* del Fondo de Cultura Económica. En carta a su amigo Edmond Vandercammen, con quien prepara una antología de su poesía en francés (no para sus Poemas, que tradujo Mathilde Pomes para Gallimard en 1960), Torres Bodet manda tres poemas pensados para ese libro, “Estatua”, “Nocturno” y “Caballo”. Los dos primeros fueron

posteriormente eliminados del poemario y de la memoria del autor, y ahora reaparecen anexos a la carta. ¿Por qué motivo los eliminaría? No son, quizá, ni mejores ni peores que los recogidos en ese libro de rara retórica, disparejo y titubeante en el que buscaba un estilo más libre, quizá calculadamente desaliñado, antes de regresar al renovado formalismo de *Trébol* de cuatro hojas (1958).

GUILLERMO SHERIDAN

ANEXOS

ESTATUA

Caballos
inesperados, simultáneos, raudos,
entre tus muros, plaza, me atropellan.

Abandonos. Ausencias. Telegramas
que a todo instante, en todo gesto rompen
el clima de un color,
la complicidad de una sombra,
el lazo de otra cita con la muerte.

Caballos...

De cristal. De metal. De fuego puro.
Apoplejías líricas. Embolias
de ascensores, de lámparas, de timbres.

Fuiste, ciudad. No eres. Te aplastaron
tranvías, autos, noches al magnesio.
Para verte el paisaje
ahora necesito un aparato
preciso, lento, de radiografía.
¡Qué enfermedad, tus árboles! ¡Qué ruina,
tu cielo...!

No puede ser. No sé dónde encontrarte,
desde dónde seguirte.
Trompetas, sol, relámpagos, anuncios:
un tropel de caballos azules me destroza.
Y de ti misma, aquí, sobre esta plaza
¡qué dura de ti misma,
ciudad, sino el galope de alabastro
con que la estatua de tu reina acuestre
hacia las noches crédulas te guía?

NOCTURNO

Bajo la noche apollillada
bajo la noche apollillada que por todas
[partes se ablanda,
junto a la inmovilidad de los pozos en que
[las lunas más inocentes se pudren,
el corazón da en sí mismo
una vuelta, otra vuelta,
como la espiral de un tornillo.

Humedad del cuarto flotante sobre el lago
[que rema el péndulo
—¿de qué reloj?—... Humedad del país que
no llega nunca,
pero a cada instante se anuncia.
Una ventana. La ciudad encallada bajo la
[niebla.
Y las manos blancas, delgadas, que no saben
[cómo horadar
el aire, la noche, el mundo,
con este clavo estrangulado que regresa
[sobre sí mismo,
oxidándose a cada vuelta
como la espiral de un tornillo. 

SACRIFICIO

HUGO DIEGO BLANCO



La historia del reino de Kasch enseña que el sacrificio es causa de la ruina y que la ausencia de sacrificio también es causa de la ruina. Este par de verdades simultáneas y contrapuestas alude a una verdad concreta y más oscura, que reposa en la quietud: la sociedad es la ruina. Y de esta oscuridad una alusión nos dirige a otra cosa más profunda: la sociedad es la ruina porque en ella repercute el sonido del mundo, su incesante zumbido devorador.

Roberto Calasso

En la biblioteca de Zur puede leerse la historia del sacrificio y los sacrificados. Es el primer y último relato de cada libro. Antes y después de la larga y azarosa historia de pueblos animados por el espíritu de dominio o resignación se encuentra el sacrificio. En las belicosas huellas de los invasores nómadas y en el refugio silencioso del ermitaño, en el memorial de las rutas navegables y en las capillas funerarias de príncipes asesinados. El sacrificio reposa y sueña en el significado de las palabras inconformes, de las profecías y lamentaciones. Las ciudades regidas por un saber vacilante han nacido del sacrificio y por eso se dice que no es necesario un ánimo deshecho para ver en la debilidad ajena la culpa propia. El soberano que se preocupa por el alma de sus súbditos y el que no se preocupa por ello han fundado tradiciones que vienen de los presagios y terminan en el sacrificio de sus ideales pues el sacrificio es un ideal en sí mismo.

El universo se expande dentro del sacrificio; multitudes enfrenta-

das por la frialdad, el desamparo o la alegría ofrecen la brevedad de su furia como única luz. Los ojos del sacrificio no son para encontrarse a sí mismo sino para contemplar la construcción del inútil culto idolátrico de un poderío. El sacrificio aborrece más el vacío que el infortunio, camina delante de sus propios devotos para no verse obligado a conocerlos. Para el sacrificio no existen misterios en las heridas inflingidas por la autodestrucción pues su criterio de verdad es el sufrimiento. El sacrificio edifica sin fundamento y trabaja levantando torres sabiendo que pronto han de caer, tribunales y anfiteatros que desaparecen de un día a otro y doctrinas que significan una cosa en las ciudades y algo muy distinto en los desiertos. Lo que el sacrificio construye bien es la embriaguez de las victorias y las proclamas feroces que propalan la sentencia: *tienes que sacrificarte por los demás, por nadie o por ti, pero tienes que sacrificarte*. El sacrificio comienza por una necesidad y como una necesidad acaba, regresa a la multitud porque sale de la multitud. Pensemos en el saqueo de Samaria y en el de Tebas o en los disturbios de Teglafalasar; lo único que no han olvidado es la ofrenda para sus muertos.

Ninguna ciudad ha perdido de vista el sacrificio porque todas quisieron perdurar, el júbilo de sus intenciones aparece acorralado por las sentencias. El sacrificio ahora la paz en tiempos de guerra y ahora la guerra en tiempos de paz; extiende su autoridad tanto en el austero rincón como en las ambiciones.

En el libro del sacrificio puede encontrarse la indignación, los castigos y las amenazas. Documentos escritos por antiguos historiadores y galerías incendiadas descansan en las cenizas del sacrificio.

El sacrificio presupone una devoción por la muerte; es la rendición precipitada, también es la ilusión de ignorar la fatalidad. Las guerras son sacrificios, las revolu-

ciones son sacrificios, los suicidios son sacrificios. La buena y la mala voluntad muestran sus hogueras. El sacrificio es excluyente pues sobrevive en la lógica de los elegidos. Construye rebaños queriendo salir del rebaño. El sacrificio existe para no encontrar reposo. Luzbel fue expulsado del imperio celestial y Adán del paraíso porque no se arrodillaron ante el sacrificio. Aún

así fueron sacrificados. Los tiranos y sus legiones, las iglesias y sus espadas edifican sus fortalezas para insistir en sus guerras santas circulares. Fundan sucesiones de batallas y oraciones para declarar su fe en el sacrificio. El sacrificio dirige su voluntad tras sus estrategias, sus apetitos tras sus silencios, sus deleites tras sus alegorías, la pesadilla tras sus espejos. 



A. Briquet
Pueblo de San Francisco Acuautila, Estado de México, 1883