

◆ *Karl Marx*, de Francis Wheen ◆ *Los pasos del hombre. Memorias*, de Francisco Coloane ◆ *Poesía reunida*, de Antonio Deltoro ◆ *Mesoamérica. Arte y antropología*, de Christian Duverger ◆ *Memorias*, de Carlos Barral ◆ *La musa inclemente*, de Juan Gustavo Cobo Borda ◆ *Basilisco*, de Alfonso D'Aquino

# LIBROS

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

## Marx, victoriano eminente

Francis Wheen, *Karl Marx*, Debate, Madrid, 2000, 430 pp.

¿Se puede escribir una biografía de Marx como si fuera uno más de los sabios del siglo XIX? ¿Ha llegado el momento de olvidar las consecuencias políticas del marxismo para escribir una vida de Marx? El periodista británico Francis Wheen contesta afirmativamente ambas preguntas y presenta su *Karl Marx* como la primera biografía del filósofo alemán escrita tras la caída del Muro de Berlín. Aunque esta premisa pareciera rebatir las preguntas iniciales, asociando otra vez a Marx con la disolución de la Unión Soviética en 1991, vale la pena seguir, durante algunos párrafos, el juego de Wheen.

Marx nació el 5 de mayo de 1818 a orillas del río Mosela, en Tréveris, Renania, hijo de un judío ilustrado recién convertido al protestantismo y de un ama de casa, también judía, originaria de Holanda. Estudiante de filosofía en Berlín desde 1836, fue un universitario típico de su generación, hegeliano de izquierda y, poco después, un republicano enemigo del autoritarismo prusiano. La primera

aventura editorial de Marx fue el *Rheinische Zeitung*, censurado con presteza por las autoridades. En febrero de 1845 Marx renunció en Bruselas a su nacionalidad, y cuando llegó al exilio parisino este alumno de Ludwig Feuerbach ya había escrito sus *Manuscritos económico-filosóficos* e iniciado su duradera simbiosis con Friedrich Engels (1820-1895).

Hasta aquí tenemos a un personaje de Turgueniev o de Balzac, un publicista —afortunada expresión hoy olvidada— que a través de la prensa política y literaria trataba de minar la somnolienta paz posnapoleónica. Al fin, las revoluciones de 1848, en las que aparecieron el movimiento obrero organizado, el sufragio universal y las primeras ligas comunistas, colocaron a Marx en un nuevo punto del mapa histórico, donde la rebeldía romántica se transformó en la búsqueda de una ciencia capaz no sólo de interpretar la sociedad burguesa, sino de destruirla.

Las primeras víctimas intelectuales de los dardos envenenados de Marx fueron el anarquista cristiano Proudhon, a quien refutó con *La miseria de la filosofía* (1847), y sus maestros hegelianos, ridiculizados

en *La Sagrada Familia* y en *La ideología alemana* (1845 y 1847). Poco antes de 1848, Marx y Engels redactaron *El manifiesto comunista* y desplazaron a los caritativos dirigentes de la Liga de los Justos, transformándola en la Liga de los Comunistas. Wheel dibuja con bastante precisión esa Europa de 1848, recordando que la secta de Marx era sólo una más entre las centenas de herejías filosóficas, políticas y religiosas que pululaban en ese avispero. De vuelta en Renania, Marx participó abiertamente en la revuelta democrática, hasta que el rey disolvió la asamblea legislativa en Berlín. Ante la contrarrevolución triunfante, Marx, ya entonces un conspirador bien conocido por las policías de Francia, Bélgica y Prusia, llegó a Londres, ciudad en la que residió hasta su muerte, el 14 de marzo de 1883. Aunque en varias ocasiones regresó al continente por razones médicas o políticas, Marx, según dice su nuevo biógrafo, es incomprensible sin la Inglaterra victoriana.

La insularidad británica de Marx se debió, casi por completo, a Engels, un personaje propio de Dickens, quien alimentó a la familia del crítico del capi-

talismo con las ganancias de su fábrica de algodón y puso en contacto al filósofo alemán con la sociedad industrial por excelencia, Inglaterra. Instalados en Londres, Bagdad de las mil y una noches modernas, como la bautizó R. L. Stevenson, los Marx llevaron una existencia dickensiana. Víctimas de la insalubridad, varios de sus hijos se sumaron a las abrumadoras tasas de mortalidad infantil propias de la época. Con el respaldo puntual del generosísimo Engels, Marx sobrevivió gracias al apoyo de dos mujeres imbatibles: su esposa Jenny, *née* baronesa de Westphalen, y Helene Demuth, el ama de llaves con quien tuvo un hijo ilegítimo, Freddy, muerto en el anonimato en 1929.

Orgullosa del origen aristocrático de su mujer, Marx fue, en sus distintos domicilios londinenses, un buen vecino que, a no ser por su impresionante aspecto de patriarca bíblico tatemado por la predicación en el desierto, habría pasado inadvertido. Marx, el padre de familia, es un tipo encantadoramente ordinario. Fue un padre amoroso que nunca dudó en poner su obra por encima de la felicidad de su familia, un bebedor social que nunca cayó en la relajación alcohólica, un marido que sólo en dos ocasiones pensó en abandonar sus libros y artículos para conseguir un empleo remunerado, y un señor de pocos amigos. Y como le ocurre a tantos de los hombres turbulentos, se graduó *cum laude* en el arte de ser abuelo.

En el terreno doméstico, Wheen ratifica lo que ya sabíamos: Marx fue uno de aquellos seres que no fueron ni demasiado buenos ni demasiado malos. Para personas como él, precisamente, los teólogos cristianos habían inventado el purgatorio. Empero, que dos de sus hijas, Eleonor y Laura, la esposa del socialista francés Paul Laforgue —autor de *El derecho a la pereza*—, hayan muerto víctimas de sendos pactos suicidas con sus maridos, sigue siendo un misterio que la vida íntima de los Marx no revela. Acaso fueron sus hijas quienes heredaron la intoxicación romántica, de la que, según Isaiah Berlin, Marx se libró genialmente.

Marx se convirtió, entre la organización de la 1ª Internacional en 1864 y la Comuna de París en 1871, en un hombre público de fama sulfurosa, el prusiano rojo de Londres. Siendo una de las primeras personalidades entrevistadas a la manera moderna, Marx sorprendió a los periodistas por su carácter de *private gentleman*, incapaz de referirse de manera irrespetuosa a las testas coronadas de Europa o a los curiosos y aprensivos parlamentarios británicos. Más allá del cálculo político del *émigré*, Wheen dice que Marx, habiendo aspirado sin éxito a ser súbdito legal de Su Majestad, encontró, en la sociedad victoriana, el remanso que le permitía mover las olas revolucionarias en el continente. La prudencia, no desprovista de juguetonas dilaciones, con la que contuvo a los ardientes pretendientes de sus hijas, habría complacido a lord Palmerston.

La democracia burguesa, demonizada más por sus herederos rusos que por él, protegió las garantías individuales de Marx. Cuando apareció *La guerra civil en Francia* (1871), el embajador prusiano en Londres exigió a la Foreign Office el encarcelamiento de Marx por ser una amenaza para la vida y la propiedad en Europa. Con su celo característico, el gobierno británico dijo que el Dr. Marx no había violado ninguna ley inglesa. Sigue siendo materia de polémica si, a cambio de ello, Marx denunció a algunos de sus numerosos enemigos políticos en el movimiento revolucionario.

A contracorriente, la opinión de Marx sobre los trabajadores ingleses era ambigua. Antes que la vida real en fábricas y talleres, le interesaban las estadísticas que Engels le proporcionaba. Pasaba de considerar a la isla como la roca en que se estrellaría el movimiento revolucionario a creer que la única garantía de éste era el alto grado de conciencia de la clase obrera británica. Igualmente, la falta de curiosidad urbana de Marx se reflejó en una teoría de la sociedad donde las pulsiones individuales carecían de importancia. Nunca entendió que el mercado podía, también, hacer feliz, más allá de la alienación, al más pobre de los mortales. Su

radical desprendimiento de los bienes materiales lo traicionó.

Flaubert, dijo Nabokov, habría visto en Marx un ejemplo típico de burgués. Lo contrario también es cierto. Pero su capacidad de trabajo, su amor renacentista por todo lo humano, el rigor prusiano de su método y la intensidad romántica de sus jornadas, que transcurrían en buhardillas de dos habitaciones compartidas con una prole numerosa y enfermiza, así como su modesta y rutinaria presencia en el salón de lectura del Museo Británico, son un capítulo admirable en la historia intelectual de Occidente. Siendo asombroso el fanático convencimiento de Marx de que sus ideas cambiarían el curso de los tiempos, es aterrador encontrar, entre el manantial de sus dicerios, que la más cumplida de sus profecías fue su decisiva influencia en la historia.

Uno de los mejores capítulos del *Karl Marx* de Francis Wheen es el consagrado a su escritura. El biógrafo aporta, a lo largo del libro, pocos datos desconocidos para quienes hayan leído los trabajos previos de E.H. Carr, Berlin o David McLellan, pero la insistencia es meritoria, pues Marx fue un prosista formidable y, sin duda, el primero de los grandes periodistas políticos modernos. En nuestros días, los artículos de Marx en *The New York Daily Tribune* serían censurados por políticamente incorrectos. Judío, fue antisemita (el comunismo libraría a los judíos del judaísmo) y creía que los pueblos atrasados —como México ante los Estados Unidos en 1847— deberían ser devorados por las naciones más desarrolladas; hombre del siglo XIX, veía en la guerra a la madre de la civilización, y al mismo tiempo detestaba a los terroristas, fuesen nacionalistas o ácratas.

Marx, amigo y discípulo de Heinrich Heine, heredó mucho de la elephantiasis textual de Hegel, pero, a cambio, nutrió su talento satírico con Shakespeare, Sterne y Swift. Algunos capítulos de *El Capital* (1867) son tan indispensables para la comprensión de la narración histórica como muchos de los de Gibbon; junto a Voltaire, Marx es el maestro del

## DIRECTORIOS ESPECIALIZADOS

Directorio de Ejecutivas

Directorio del Gobierno

Directorio de Funcionarios

CD ROM Funcionarios

Directorio de Juristas

Directorio de Consultorios

Directorio de Obras Sociales

Directorio de Centros de  
Información

Directorio de Poblaciones

Directorio de Empresas

CD ROM Ejecutivos

Directory of Mexican Corporations

Directorio de Importadores

Directorio de Grandes  
Compradores

Directorio de Proveedores

Directorio por Colonias

Directorio de Empresarios

Directorio de Cómputo

Directorio de Servicios para  
el Exportador

Directorio de Clientes para  
Exportar a los Estados Unidos

**IBCON, S.A.**  
Gutenberg 224, Col. Anzures  
México 11590, D.F.  
Tel. y Fax 52 55 45 77  
ibcon@infosel.net.mx  
<http://www.ibcon.com.mx>

arte del insulto, de la diatriba demoleadora, de la satirización fatal del adversario. Algunos críticos de Wheen lo han acusado de estetizar el pensamiento de Marx para inhabilitarlo políticamente en calidad de gran retórico y entregarlo, desarmado, a la posmodernidad. Se equivocan, pues, como tantos de los antiguos sofistas, Marx se elevó sobre la panfletería partisana gracias al temple de su prosa. Prescindir de la lectura de Marx es un derecho tan respetable como santiguarse ante Voltaire o declararse incompetente ante Tomás de Aquino. Pero desdeñar su obra argumentando que es una antigualla incomprensible y nociva es propio, como diría él mismo, de filisteos. Jorge Cuesta dijo que Marx le recordaba a Wagner. Yo creo que *El Capital*, como las sinfonías de Bruckner, es una composición más gótica que romántica, basta y fría, desmesurada y furiosa, pero no pocas veces cristalina.

Wheen afirma que sólo un loco culparía a Marx del Gulag. El problema, tan arduo, de la responsabilidad de los filósofos en la posteridad de sus ideas ya ha sido discutido, con relación al marxismo, por Karl Popper, Isaiah Berlin y Leszek Kolakowski, autores que Wheen, con escasa competencia, trata de refutar. Es en este punto donde el autor de *Karl Marx* demuestra que sigue siendo imposible leer a Marx sin el siglo XX. Tan pronto como aparecen los testimonios de Marx como conspirador, ya sea en 1848 o durante los debates de 1864-1872 sobre la Asociación Internacional de Trabajadores, es imposible no ver en los defectos personales del patriarca la malformación congénita de su heredad.

Testarudo sin ser cruel, Marx fue un modelo clásico a imitar para sus seguidores, desde Lenin, Trotsky y Stalin hasta los numerosos doctores marxistas que poblaron el siglo XX. Como ellos, Marx amó a la humanidad sufriente como abstracción sin interesarle el sufrimiento concreto de su prójimo: es famosa su horrible carta de "condolencias" cuando murió Mary Burns, la amante obrera de Engels, mujer a quien la aristocrática señora Marx recibía a disgusto. Marx,

quien pocas veces habló ante una multitud, legó una retórica de gabinete que los bolcheviques convirtieron en una hidra armada de laboriosas lenguas patibularias.

Como político, Marx cazó sin piedad a la disidencia, desde el estafalario Lasalle hasta el horrible Bakunin, perfeccionando el modelo de salud pública heredado de los jacobinos. Pero las extrapolaciones entre el carácter de Marx —quien al fin y al cabo nunca ejerció el poder político— y la historia del comunismo se vuelven anecdóticas si leemos los testimonios de camaradas suyos que lo trataron o lo leyeron en París antes de *El manifiesto comunista* y de 1848. Proudhon dijo entonces que las teorías de Marx, en países como Rusia, crearían una sociedad imperial y autoritaria nunca vista en la historia. Un visitante ruso, Pavel Annenkov, vio en esos mismos años en Marx a un "dictador democrático" dominado por la más implacable voluntad de poder. Ninguna de las potencialidades criminales del comunismo, salvo su dimensión, pasó inadvertida para los contemporáneos de Marx, fuesen sus adversarios u observadores independientes.

No siendo la única incubada en su pensamiento, la lectura leninista-estalinista de Marx fue la que fatídicamente dominó desde 1917. Eso dice Kolakowski. Marx no fue un bolchevique, como Nietzsche tampoco pudo haber concebido a un Hitler disfrazado de superhombre. El autor de *El Capital* fue un pensador antiliberal sin el cual no hubiese existido Lenin, pero tampoco la sociedad abierta tal cual la conocemos. Desde esta prudencia, *Karl Marx* de Francis Wheen nos recuerda, otra vez, al crítico minucioso de la sociedad industrial, sabio talmúdico que no contento con revelar el funcionamiento exacto de la injusticia se empeñó en cancelarla del horizonte de los hombres, soñando con la abolición de la historia misma. Y ese demiurgo sigue sin concordar del todo con el Dr. Marx, *the eminent Victorian*, quien, nos guste o no, se aparece cada mañana cuando leemos el periódico. —

FABIENNE BRADU

# Chata honestidad

Francisco Coloane, *Los pasos del hombre. Memorias*, Mondadori, Barcelona, 2001, 275 pp.

**E**l naufragio de un barco en el Cabo de Hornos se ha convertido en un leitmotiv en la obra de Francisco Coloane. En sus memorias, *Los pasos del hombre*, reaparece la anécdota en varios de los capítulos que se suman a la buena de Dios para retrasar los principales hitos en la vida del escritor chileno. La última versión del naufragio encierra una clave para leer, a un tiempo, el temple y la creación de Coloane: “El barco llevaba en su vientre un cargamento de pianos que habían quedado sobre una punta arenosa. Sobre sus teclados las olas hacían cosas de ida y vuelta. Intenté más de una vez contar este episodio, pero siempre me pareció que no lograba comunicar su misterio. Lo incluí en mi novela *El camino de la ballena* pero... no sé, siento que algo falta”. No sería exagerado extender este juicio al conjunto de la obra de Coloane y, en particular, al recuento de *Los pasos del hombre*.

Abundan episodios potencialmente tan maravillosos como el naufragio de este barco que abandona su cargamento al capricho del viento y, no obstante, junto con Coloane, llegamos a sentir que, a cada paso, “algo falta” y que este “algo”, antes que a la magnitud del misterio, es atribuible a una carencia del escritor: la imaginación. Sin duda, Francisco Coloane percibe y sitúa los misterios, a menudo más terribles que epifánicos, que la Patagonia revela como relámpagos de lo numinoso. Seguramente, también tiene mucha razón al afirmar: “Es más fácil inventar una realidad que penetrar en la que tenemos más cercana [...] El mayor problema en la creación literaria, para mí, es armonizar la profundidad de pensamiento con el reflejo de la verdad de la vida, a través de la imagen, el símbolo o de la palabra sencilla, accesible para muchos”. Pero la falta de

imaginación es precisamente lo que le impide penetrar en la realidad con el arpón, por ejemplo, de un Melville.

En Coloane encarna la ambigua virtud del autodidacta. Por un lado, la información de primera mano, un conocimiento como inocente de esta región que Chatwin así describía: “La Patagonia es el lugar más alejado al que el ser humano ha ido a pie desde su lugar de origen. Es por tanto un símbolo de inquietud. Desde su descubrimiento ejerció sobre la imaginación un poder similar al de la Luna, aunque, en mi opinión, más poderoso”. Por el otro, esta “inocencia” del autodidacta raya en un desprecio, por supuesto mal entendido, hacia el otro tipo de conocimiento que el arte añade a la penetración de la realidad. En el corto aliento de la prosa de Coloane, de cuando en cuando se oyen los hipos antiliterarios que lo atragantan y no le dejan respiro para retener las ráfagas que pasan ante sus ojos. Coloane es el prototipo del escritor “honesto” que deslumbra a los europeos fatigados de teorías, posmodernismo y deconstrucción. La suya es una honestidad teñida del puritanismo de los antiguos comunistas, de aquellos compañeros de ruta que recorrieron las sucesivas dictaduras de Chile con entereza pero también con las orejeras propias del sentimentalismo alimentado por la tribu Neruda. Sus evocaciones de los indios alcalufes, onas o yámanas parecen estar peleadas con los conocimientos que ahora se tienen de estas civilizaciones destruidas por los inmigrantes blancos en un juego de feria macabra. Una anécdota se repite de un capítulo a otro como un cliché de simpático impacto: “Los onas se ponían rayas de colores en el rostro para advertir a sus semejantes cuando habían amanecido de mal humor”. Coloane es un escritor indeciso entre todas las disciplinas (etnología, botánica, fauna, mitos) que se asoman bajo su pluma para resarcir el ojo

de la imaginación del que carece.

“Pero condensar y expresar en su integridad la majestuosa tragedia de esta provincia del globo es algo que sobrepasa mis fuerzas”, confiesa Francisco Coloane en el capítulo “El guanaco blanco” de sus memorias. Esta honestidad fundamental de Coloane que algunos aplauden como una garantía de verdad, como si lo auténtico fuera un asunto de carencia y no de mirada, podría contrastarse con un juicio sobre el discutido pero apasionante libro de Bruce Chatwin *En la Patagonia*. Este inglés salido del enrarecido ambiente de Sotheby’s, impregnado de complicadas teorías sobre el nomadismo, consiguió algo que, efectivamente, sobrepasa las fuerzas de Coloane: “Bruce Chatwin no dice una media verdad, sino una verdad y media. Su logro no consistió en describir la Patagonia tal y como es, sino en crear un paisaje llamado Patagonia, una nueva forma de mirar, un nuevo aspecto del mundo”.

A ratos, Francisco Coloane da la impresión de llegar a un umbral, como si hubiera ascendido hasta la cima de los barrancos del mar, y desde allí estuviera a punto de emprender el vuelo. Un ejemplo es este párrafo que apunta a la experiencia del hombre en la pampa patagónica: “El hombre se evade por dentro, viaja por sus venas, se empina por el andamio de sus huesos, bebe en su corazón, y llega hasta un maravilloso reflector que está arriba, en su mente, y que sólo pueden atisbar sus ojos cerrados durante horas y horas”. Pero las memorias ni siquiera le dan pie para contar este viaje interior que, aseguran los antiguos y actuales viajeros, cambia al hombre que transmuta sus recorridos por estas inhóspitas extensiones en el descubrimiento de otra mirada.

Los dos momentos magistrales de estas memorias no pertenecen a Coloane, sino a personajes de quienes él se vuelve el fiel transcriptor, como suele ser su costumbre. El primero es el poeta ruso Evtushenko que, al llegar a los glaciares del sur, exclama: “La Patagonia tiene algo de Siberia. El mismo olor a espacio...” El segundo es el padre de Coloane que, al morir, pronuncia las exactas y extraordinarias palabras del tránsito: “Volvamos al mar”. —



FABIO MORÁBITO

# El asombro de Antonio Deltoro

Antonio Deltoro, *Poesía reunida*, UNAM, México, 2000.

**H**ace poco la Universidad Nacional Autónoma de México puso en circulación un volumen que reúne la poesía publicada hasta la fecha por Antonio Deltoro (*Poesía reunida*). Los tres libros y la *plaquette* que forman el tomo cubren un arco de trabajo de casi veinte años, de 1979 a 1997. Estamos, pues, frente a un poeta parco, que ha publicado sin prisa y cuya obra, sobre todo desde *¿Hacia dónde es aquí?* (1984), se sitúa en un lugar central de la poesía mexicana actual, lugar que ha sido refrendado por la concesión, en 1996, del Premio Nacional de Aguascalientes a su último libro, *Balanza de sombras*.

No me parece casual que el volumen de *Poesía reunida* abra con un breve párrafo de *Viaje al centro de la Tierra*, de Julio Verne. El viaje de Lindenbroch, el héroe de la novela, demuestra, contra toda previsión, que las entrañas del planeta son asombrosamente transitables, y el mismo impulso de labrarse una ruta en los espacios exigüos y en los bordes no transitados anima la poesía de Antonio Deltoro. Desde su primer libro, una *plaquette* de título *Algarabía inorgánica*, cuya sección inicial es un largo poema sobre las piedras, encontramos esta necesidad de concreción, esta manía indagatoria, esta fiebre de desfiladero, por llamarla así, que caracterizará toda su obra posterior. Poesía que excava en busca de lo inteligible, de la secreta superficie abierta y del hábitat oculto. En la siguiente sección del libro, dedicada a las gallinas, cambia el tono —de la alabanza a la có-

lera—, pero no el método: esos apacibles animales de corral son “atravesados” longitudinalmente para mostrar la naturaleza cruel y satánica que se esconde detrás de su apariencia inocua. Es verdad que, por primera y única vez, el gusto por la paradoja ahoga por momentos la poesía; en lo sucesivo, la paradoja será, en Antonio Deltoro, una llave más íntima para trasladarse “al otro lado” y arrojar luz sobre aquello que, estando perfectamente a la vista, no está alumbrado. En efecto, para Deltoro, la poesía, más que una luz en la oscuridad, pareciera ser, de manera más ambigua, una lámpara encendida en un cuarto donde ya entró el sol; una luz difusa, aparentemente inútil, que da la impresión de alumbrar solamente su propia presencia; capaz, sin embargo, de introducir una tenue ruptura en nuestra percepción de las cosas y cuya resistencia a desaparecer en el abrazo solar, haciendo valer sus argumentos a pesar de la disparidad de fuerzas, acaba por hacérsela imprescindible. La poesía, dicho de otro modo, satisface, para Deltoro, nuestra sed de contrarios, nuestra hambre de paradoja y de inestabilidad. Se sustrae al sentido directo tal como una lámpara encendida en un cuarto soleado se sustrae al influjo solar por el simple hecho de abolir, con su lumbre, su propia sombra, ganando con ello una independencia y una autonomía espirituales de las que carecen las otras cosas.

La luz y la sombra son uno de los temas centrales en la poesía de Antonio Deltoro, como lo prueba, por si hiciera falta, desde el mismo título, su libro *Balanza de sombras*. El descubrimiento que hace Lindenbroch, en su viaje sub-

terráneo, de la omnipresencia de la luz, corre parejo al descubrimiento de la insospechada habitabilidad del interior del globo, y los dos se funden, en la poética de Deltoro, en un tercer descubrimiento, el de la redondez de la Tierra. Un descubrimiento de la poética y no de la inteligencia, pues una cosa es saber que la Tierra es redonda y otra muy distinta saberlo poéticamente. En este sentido, toda la poesía de Antonio Deltoro puede verse como una paciente escucha de la redondez terrestre. Sus poemas derivan de ese hecho básico que no por básico es menos sorprendente. Así como para Lindenbroch las entrañas del planeta son sólo una superficie más recóndita, para Deltoro la noche es sólo un paréntesis de sombra: “Si el sol estaba allí/ en algún punto/ del otro hemisferio,/ iluminado,/ y la tierra era redonda/ y por eso los vivos/ pisaban un mismo suelo,/ la noche era una simple sombra,/ hija del sol, como las otras”.

Es esta conciencia de un suelo común, que es común porque la Tierra gira y, girando, reparte la luz y la sombra en forma equitativa, lo que lleva a Deltoro a fijarse con igual intensidad en todas las cosas, las vivas y las “inorgánicas”. No estamos, sin embargo, frente a un poeta telúrico y solar, voraz de objetos y de nombres, sino frente a uno que desde su primer libro formal, *¿Hacia dónde es aquí?*, se pregunta por el lugar de las cosas; no un poeta celebratorio, porque no hay nada que celebrar, sino indagador de los límites. “Lucidez del inocente” ha definido el propio Deltoro al sustrato anímico de su poesía. Inocencia que, en su caso, más que una condición adánica, significa depuración de la mirada y del sentimiento, en un trabajo donde la piedad, secretamente presente en todo lo que escribe, le permite captar, junto con el lugar, el dolor de cada cosa, o ver el dolor y el lugar de cada cosa como equivalentes. Un dolor no entendido cristianamente como expiación y purificación, sino, darwinianamente, como condición de sobrevivencia, como resorte de aptitudes y formas. En Deltoro obra secretamente el mito romántico de la fuerza

secreta del débil, de la lesión como condición del genio y de la humillación como camino hacia la luz. Obra como una guía de lectura de la realidad. Y lo que renueva esa lectura e impide que degenera en “método” es un dato por demás sencillo y evidente, el de que todos somos, por el simple hecho de nacer, herederos. Esta peculiaridad—la presencia de los otros en todo lo que somos y hacemos— está siempre en su poesía. Refleja, acaso, el asombro de por qué hay tanta luz, tanto sol para tan pequeño planeta; de por qué tanto derroche de combustible para el motor relativamente modesto de nuestra vida terrestre; asombro, pues, frente a un regalo inmerecido que se renueva día con día. Los otros, los que nos acompañan, antes, durante y después de nuestra existencia, reflejan esa sobreabundancia de vida que tiene su origen en el Sol y que causa en el poeta un pasmo interminable. ¿Cómo, en efecto, acostumbrarse a ese exceso?, ¿cómo no preguntarse a cada momento hacia dónde va ese enorme caudal que no se usa? Por eso Deltoro ha dicho que considera su poesía una forma de agradecimiento. Empezamos a agradecer donde terminamos de comprender. ¿Por qué tanto, y por qué a mí, y en este lugar, y ahora? ¿Hacia dónde va todo y, específicamente, hacia dónde es aquí? —

FEDERICO NAVARRETE

# Propuesta peligrosa

Christian Duverger, *Mesoamérica. Arte y antropología*, traducción de Aurelia Álvarez, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Landucci Editores, México, 2000.

**E**n *Mesoamérica. Arte y antropología* Christian Duverger presenta un amplio y ambicioso panorama de la historia prehispánica de Mesoamérica. Además de un largo texto en que el autor discute con detalle los hallazgos arqueológicos en todas las regiones mesoamericanas desde el siglo XIII a. de C. hasta el siglo XVI de nuestra era, el libro reúne alrededor de mil fotografías, algunas de ellas de piezas y sitios muy poco conocidos. Particularmente valiosa es la información que presenta respecto a regiones mesoamericanas normalmente poco estudiadas, como las de Centroamérica y el Occidente.

Duverger es un conocido especialista en la cultura náhuatl inmediatamente anterior a la Conquista y ha publicado ya varios libros importantes sobre el tema. En esta obra propone una interpretación radicalmente novedosa de la historia mesoamericana en su conjunto, desde los olmecas hasta los aztecas. Según Duverger, la compleja dinámica de Mesoamérica, marcada, a la vez, por una profunda unidad cultural y por una inagotable variedad histórica y étnica, se debió a la permanente interacción entre los pueblos autóctonos de la región, de tronco lingüístico otomiano y mayense, y los pueblos nahuas, provenientes del norte pero avecindados en la región desde hacía tres mil años. Los primeros, de tradición agrícola y sedentaria, sentaron la base material para el desarrollo de las sociedades mesoamericanas, mientras que los segundos, de origen nortero y tradición nómada y cazadora, aportaron la voluntad de poder y la innovación cultural que permitieron germinar a la civiliza-

ción mesoamericana propiamente dicha.

Duverger atribuye a la iniciativa nahua todas las grandes innovaciones civilizadoras mesoamericanas: desde el surgimiento y difusión de la cultura olmeca, alrededor del año 1000 a. de C., pasando por la invención de la escritura logográfica y el sistema calendario de la cuenta larga —ocurrido unos siglos después— y el desarrollo de Teotihuacan en los albores de nuestra era, y culminando con la difusión de la llamada cultura tolteca en el siglo X y con el imperio mexicano en el siglo XV. Mesoamérica sería, entonces, de manera esencial y desde su origen, una creación de los nahuas, con aportaciones subordinadas de los otros pueblos de la región. Sólo la cultura maya escapó durante un par de siglos, entre el VIII y el X de nuestra era, a la influencia nahua.

A partir de esta propuesta, Duverger plantea una nueva periodización de la evolución histórica mesoamericana, dividida en cinco etapas numeradas del I al V. Aunque estas etapas corresponden  *grosso modo* con las de la periodización aceptada actualmente, Duverger sostiene que su propuesta es mucho más precisa pues enfatiza la continuidad de la presencia nahua. De acuerdo con el autor, las tres primeras etapas correspondieron a un horizonte cultural paleonahua, centrado primero en las costas del Golfo y del Pacífico y luego en Teotihuacan. Esta cultura entró en decadencia en el siglo VII d. de C., y fue sustituida por un breve predominio maya, que a su vez fue avasallado por una nueva oleada de culturas nahuas, representadas por los toltecas y los aztecas que buscaron consolidar el dominio nahua sobre Mesoamérica.

Esta propuesta es original, sin duda, y puede resultar atractiva por su sencillez, pues contrasta radicalmente con las frus-



trantes dudas que tienen los mesoamericanistas sobre la identidad étnica de muchas culturas mesoamericanas, empezando por los propios olmecas y continuando con los teotihuacanos, y sobre las formas de interacción cultural y política entre ellas. Sin embargo, la tesis de Duverger no tiene verdadero sustento en nuestros conocimientos actuales y, lejos de implicar una innovación teórica o explicativa, resucita temas y formas de explicación que ya habían sido superadas por los mesoamericanistas en las últimas décadas.

En primer lugar, Duverger no presenta ninguna evidencia contundente que permita identificar a los olmecas con los nahuas y así retrotraer a una época tan temprana la presencia de estos grupos en Mesoamérica, que tradicionalmente se ha datado al primer milenio de nuestra era. Su principal argumento es la endeble constatación de que el área de influencia olmeca en el siglo X a. de C. coincide a grandes rasgos con el área de presencia de los pueblos nahuas en el siglo XVI d. de C. Además, el autor propone interpretaciones iconográficas del arte olmeca que supuestamente demuestran la presencia de conceptos vinculados con la guerra, el sacrificio y el poder que él considera netamente nahuas. Este tipo de interpretaciones iconográficas rara vez pueden alcanzar un alto grado de certidumbre. Sin embargo, tomándolas por verdades comprobadas, Duverger procede a encontrar nahuas por doquier a partir de una concepción esencialista: como identifica a los nahuas con la guerra y el poder, cualquier manifestación de belicismo o de dominio le parece atribuible indudablemente a este grupo étnico. Así por ejemplo, afirma que los fundadores de Monte Albán tuvieron que ser nahuas pues sólo ellos, y nunca los zapotecos locales, tenían la voluntad de dominio necesaria para fundar un imperio conquistador.

Al defender a rajatabla la identificación entre el grupo étnico nahua y la civilización mesoamericana, Duverger aplica un cartabón proveniente de las historias nacionalistas modernas que suelen identificar a los pobladores de un

territorio nacional con un grupo étnico primordial y proceden a narrar teleológicamente el necesario ascenso de este grupo al dominio estatal. La interpretación de Duverger coincide también con las historiografías nacionalistas tradicionales en su obsesión por el poder y el dominio y su atribución a los nahuas, en particular a los aztecas, de una voluntad centralizadora y unificadora de carácter casi nacional. En suma, Duverger pretende convertir a Mesoamérica en una especie de nación nahua, y a ésta en un antecedente de la nación mexicana.

Esta interpretación choca, como el mismo autor afirma, con las actuales interpretaciones que presentan a Mesoamérica como un complejo mosaico pluriétnico en el que la cultura y las

identidades étnicas vivían en un continuo flujo e intercambio. Sin embargo, lejos de ser innovadora, recuerda los ya periclitados enfoques de Ranke, Spengler y Toynbee, y resucita temas y esquemas explicativos que ya habían sido superados por los mesoamericanistas, como la idea de las grandes invasiones militares toltecas.

Duverger pretende cortar de tajo el nudo gordiano de las incertidumbres que marcan nuestro escaso conocimiento de la historia prehispánica de Mesoamérica, pero su propuesta no ofrece más que una falsa certidumbre y, lo que es más peligroso, un etnocentrismo retrospectivo que pretende negar una de las características más valiosas de la historia mesoamericana: su inagotable pluralidad étnica y cultural. —

## OTROS LIBROS DEL MES

■ ELÉMIRE ZOLLA, *Los místicos de Occidente*, Paidós, Barcelona, 2000.

Algo tiene de inverosímil la iluminadora, apasionada, descomunal tarea emprendida por Zolla en los cuatro tomos que conforman esta obra. El italiano reúne y comenta fragmentos de más de doscientos místicos de las más diversas épocas y tradiciones comprendidas entre el mundo precristiano y la modernidad europea, desde Orfeo y Pitágoras hasta Frei Agostinho da Cruz, desde Tertuliano hasta John Donne, sin olvidar a los grandes clásicos medievales y renacentistas: Hugo de San Víctor, Ramón Llull, San Juan de la Cruz, Giordano Bruno.

■ GUSTAVO FIERROS, *Memorial del aventurero. Vida contada de Juan de la Cabada*, Conaculta, Memorias Mexicanas, México, 2001, 192 pp.

Al igual que la vida de Arreola contada por Del Paso, esta edición rescata la biografía de De la Cabada por obra de la escritura de Fierros. El libro es de ambos: la materia narrativa es de aquél (su vida podría conformar una novela de aventuras), la puesta en escena es de éste. La fusión es muy recomendable. —

# Genio y figura

Carlos Barral, *Memorias*, Península, Barcelona, 724 pp.

El prestigio de Carlos Barral estuvo basado, durante muchos años, en su tarea como editor, hasta convertirse en una figura carismática y mítica. Apenas publicado en 1975 *Años de penitencia*, el libro fue saludado como la obra de un gran prosista, y hoy se le considera como el mejor libro de memorias escrito en la segunda mitad del siglo XX. El propio Carlos Barral no hizo demasiados esfuerzos para proyectarse como poeta, y la dominante poesía de la experiencia, cercana a Jaime Gil de Biedma, y que hoy puede considerarse literalmente como la línea oficial, apoyada por el propio presidente del gobierno (para desgracia de los poetas, lector de poesía), ha marginado todavía más a quien, en mi opinión, es uno de nuestros grandes líricos, verdadero orfebre de la palabra.

En realidad no podemos separar al Barral editor y figura pública del memorialista y del poeta. Cada uno de estos personajes contribuye a dar la verdadera medida de la persona, enormemente compleja, melancólica obstinadamente enamorada de las cosas perdidas y radicalmente moderna y renovadora. Este personaje es el que aparece en su novela *Penúltimos castigos*, de carácter fuertemente autobiográfico y que muy bien se podría haber incluido aquí, como se podrían haber incluido los *Diarios 1957-1989*, publicados en 1993.

Se incluyen aquí, en cambio, junto a los tres volúmenes de memorias, un breve prólogo de Josep María Castellet y una interesante introducción de Alberto Oliart, muy cercano al poeta, y autor asimismo de un reciente libro de memorias, *Contra el olvido*, en el que Barral es uno de los principales protagonistas. Oliart resume con eficacia las mejores cualidades

de Barral, guiado “por una brillante y aguda inteligencia, por un sentido de la estética que impregnaba toda su personalidad, y por aquel don de la lengua que hacía todavía más poderosa y flexible su inteligencia”. Se incluye asimismo “Memorias de infancia (Dos capítulos inéditos)”, en el que se anuncian ya algunos de los temas centrales: la familia, los pescadores, las criadas, el espacio urbano, el catalán como lengua de la mar y de la playa, la familiaridad con las armas antiguas, los primeros recuerdos eróticos, las primeras lecturas, las ilustraciones y la familiaridad con los libros como objeto, un sentimiento de exilio “que había de perdurar por mucho tiempo” y la conciencia de la muerte.

Oliart nos recuerda cómo para el historiador Raymond Carr “*Años de penitencia* era el libro, de todos los que él había leído, que mejor reflejaba el ambiente de la España franquista entre 1939 y 1959, año en el que termina ese primer tomo de las memorias”. Barral insiste en la sordidez de la época, critica tanto la exaltación de lo castellano como “el mundo sórdido de los valores pequeñoburgueses particularmente catalanes, el universo tenderil”, “un país que no me gusta, poblado por gentes feas” para declarar “mi liberalismo anarcoide y sensualista” y “mi ciega rebeldía esteticista” frente a “la espesa vulgaridad cotidiana”. Reconstruye gráfica y mordazmente las costumbres de la época, la educación jesuítica y la exaltación de los deportes. Expresa su pasión por el lenguaje y su admiración por Mallarmé, nos habla de su mundo mitológico, el que ha de alimentar a gran parte de su poesía, y dedica excelentes páginas a los amigos, especialmente al poeta prematuramente fallecido Jorge Folch. Toda su prosa está alimentada por la palabra poética, sin perder la inmediatez de lo narrado y la plasticidad de lo descrito. La pintura tiene una presencia definitiva.

En *Los años sin excusa* (1978) Barral nos habla de sus años en la universidad, de sus primeros trabajos poéticos y, sobre todo, de sus inicios como editor, “el editor intuitivo que yo quería ser”. Recrea de nuevo sus espacios míticos, con frecuencia enfrentados a la realidad, muestra su desapego por lo contemporáneo y se dedica cada vez más a la lectura de los clásicos. Como “este no es un libro de cotilleo sino un conmovedor libro de oprobios, traiciones y deslealtades”, arremete contra Juan Goytisolo, Julián Marías, Fraga Iribarne, Joan Ferraté o Félix Grande, pero hay también una amplia galería de amigos a los que rinde homenaje. El alcohol y la edad empiezan a ocupar un espacio central en un libro dominado por la melancolía y un análisis objetivo de sus mitos y sus nostalgias. Empieza a insinuarse el hundimiento que será central en *Cuando las horas veloces* (1988), que cubre cuatro lustros de historia, de 1962 a 1981, en los que une lo colectivo y lo individual, la memoria y el presente. Todo un mundo parece desmoronarse: se rompen los lazos con Seix Barral y fracasa su aventura de Barral Editores. “Seguía siendo el escritor premioso y casi estéril pero no resignado, y condenado a continuar representando el papel de editor de vanguardia”.

Son también los años de su dedicación a la política, de sus viajes a América Latina, de la decepción ante la Revolución Cubana, “aquella revolución eufórica que, sin embargo, empezaba a dar signos de resquebrajamiento”; aunque fue en Cuba donde hizo su “aprendizaje de Iberoamérica”. Y si siente que “la sociedad literaria mexicana da la impresión de haber vuelto a la provincia”, “mi afición a lo mexicano hace que todavía piense en ese país en caliente y con afecto”.

El título de este tercer volumen nos remite a Ovidio y al joven Faetón consumido por el fuego. La infancia sórdida y mítica de los *Años de penitencia* y los años de hedonismo, rebeldía y vitalidad de *Los años sin excusa* nos llevan ahora a la vejez: “en medio de un vacío a menudo aterrador, de un universo frío que traspasa el calor de los afectos cercanos. Debe ser eso el envejecimiento y la desmemoria”. —



JOSÉ MIGUEL OVIEDO

## Amor y desamor

Juan Gustavo Cobo Borda, *La musa inclemente*, Tusquets, Barcelona, 2001, 106 pp.

Desde su primer libro, *Consejos para sobrevivir* (Bogotá, 1974), Juan Gustavo Cobo Borda (1948) trajo a la poesía colombiana un tono nuevo, perfectamente reconocible, tangencial a su propia tradición literaria y de una intensidad poco frecuente. Bien puede decirse que, a lo largo de una obra poética ya abundante y recopilada en *Todos los poetas son santos* (México, 1998), el autor ha sido fiel a ese tono que tiene algo de la dicción coloquial, pero con la exacta cadencia musical, el rigor conceptual y las imágenes luminosas que sólo la poesía puede dar. Al lado de su creación, Cobo Borda ha desarrollado una no menos amplia obra crítica en el campo literario y artístico, que ha contribuido a la revisión profunda de esa misma tradición a la que aludimos. Si se leen con cuidado libros críticos suyos (como *Historia portátil de la poesía colombiana, 1890-1995*, Bogotá, 1995), sus antologías, sus estudios (sobre García Márquez, Álvaro Mutis, Germán Arciniegas o Borges) y sus incontables artículos y reportajes, se comprobará que, en él como en otros grandes creadores, la función crítica es la otra cara de la función poética: ambas se ensamblan en una perfecta unidad.

Todo esto queda confirmado con la aparición de su último libro de poesía, *La musa inclemente*, que no sólo debe considerarse uno de sus mejores libros, sino uno de los más notables en el ámbito de nuestra lengua. Llamarlo un “libro de poemas amorosos” es fácil y legítimo si se atiende al número de poemas que tratan ese tema; pero el membrete puede resultar desorientador. Muchos están provocados por la pasión amorosa, pero no todos son precisamente tributos “amorosos”. Los que predominan—los más dolorosos—son, contrariamente, “poemas del desa-

mor”, testimonios de relaciones tormentosas, frutos amargos del desengaño, ardidas y ardientes rupturas, abandonos, traiciones. Es decir, más que celebrar la plenitud del amor estos poemas son elegías a su pérdida y ausencia, al momento crítico en el que el sentimiento amoroso desaparece y es reemplazado por el odio o el desprecio más feroces. Lamentos del bien perdido, los textos de Cobo Borda se llenan a la vez de melancolía, lucidez y pesadumbre: nada es lo que parecía y no hay más remedio que aceptar el fracaso de un sueño imposible. El alma acongojada, quizá avinagrada, revive escenas y rostros que ahora sólo quiere negar u olvidar. Leyendo ciertos poemas de Cobo Borda es posible recordar un gran poema de amor-odio: “Las furias y las penas” de Neruda, por el clima borrascoso y las negras visiones que el pensamiento de la amada produce.

El libro está dividido en cuatro secciones. La primera recrea imágenes de Grecia (donde el autor fue diplomático por un tiempo) y sus antiguos mitos, como puede ocurrir en “En la casa de los Átridas” o “Ulises vuelve a casa”. En la segunda encontramos los poemas amorosos más serenos y tiernos, incluso domésticos, como “Canción para que duerma una niña”. El amor es un “estado de gracia”, una forma suprema de conciliación y armonía con el mundo, ligada por eso al acto poético. Amor y poesía son aquí formas de salvar “ese despojo que es la vida/ y su estricto margen de ganancia” (“Un poema cada día”).

La tercera sección es la más característica, pues contiene los textos en los que el amor cede al odio y al cínico desencanto. Es revelador que Cobo Borda haya puesto esta sección bajo un torturado epígrafe de Dostoyevski, en el que compara el amor con una forma voluntaria de tiranía. El primer poema de este grupo es de una rara perfección; lo copiamos íntegro:

De tanto afán, entrega, encanto;  
tanto fuego, promesas y raptos  
no subsistirán ni estos versos malos.  
Insulsos como charla de abogados  
o conversación amorosa  
cuando el amor se ha esfumado.  
 (“Un mal día”)

La última parte del libro es algo más miscelánea pues recoge poemas del desamor, ácidas visiones de la realidad colombiana, instantáneas de paisajes extranjeros, homenajes a grandes maestros de la pintura, pero también el texto quizá más conmovedor y hermoso del conjunto: “Exhorto”, verdadera plegaria a la amada que comienza así: “Amor:/ dame la mano/ para salir/ del tortuoso laberinto/ donde te aguardo”.

Lo que el poeta nos dice es una verdad esencial: todo en la vida humana es pueril e irrisorio (palabras clave de su vocabulario), desde la ilusión del amor hasta el encono que lo apaga sin remedio. En el poema que da título al libro, leemos: “Aprendí contigo/ lo vano del entusiasmo./ Lo pueril de una carta./ Lo cotidiano de la muerte/ y sus desengaños”. Es esa filosófica y estoica admisión de la existencia como derrota y la forma precisa y transparente como la expresa lo que más hay que destacar en el libro. La dicción del poeta es inconfundible por la luminosa inteligencia con la que examina las minucias de la pasión; la sensibilidad irónica y escéptica de quien es consciente de vivir tiempos de decadencia; la concisión inapelable de la imagen directa y desnuda de adornos. Hay en él un tono sentencioso y sabio que lo acerca a Cavafis, Cernuda, Mutis y Borges. A veces, su sabor epigramático nos recuerda también al viejo Catulo, otro poeta de la decadencia y capaz, como el colombiano, de hablar del amor tanto desde el sentimiento como desde el resentimiento. En Cobo Borda hay un trasfondo atormentado que, sin embargo, quiere resolverse en serena resignación: la del que nada espera y sólo junta melancólicamente palabras para entretener su vacío y engañarse con la promesa de la perennidad. —

MARÍA BARANDA

# Un árbol de excepción

Alfonso D'Aquino, *Basilisco*, Ediciones Sin Nombre, México, 2001, 78 pp.

Cuando una serpiente roba y empolla un huevo de gallina nace un basilisco. Su tamaño es el de un gato pero tiene semejanza con el ave y la serpiente. Su mirada es mortal y muere con el canto del gallo.

Cabe la sospecha de que Alfonso D'Aquino fue la serpiente que robó y empolló el huevo. No es una situación trágica: su *Basilisco* es una de las experiencias poéticas más sólidas en el contexto de nuestras letras.

Adivinanzas, rimas, rondas y juegos infantiles son los ritos a los que acude para apuntalar su propuesta. El mundo se convierte en ese paraíso donde nombrar y cantar convergen hasta ser uno: "Vi una vez un basilisco... *bizco, bizco...*/ Que estaba dentro de un frasco... *rasco, rasco...*/ Levantaba la cabeza... *besa, besa...*/ Y al aire miraba en vano... *ano, ano*".

Su estética alude a la reconciliación de la palabra con el tiempo de la imaginación infantil, y su ímpetu es el del jardinero y sus cultivos, deslumbrado siempre por esos pequeños sucesos en donde la vida se filtra por "el salto verde en el agua de los ríos" o en "una sola hoja roja que arde y arde". Para él la forma es garantía de que el paisaje se unifica; no importa que el camino sea agreste y pedregoso o, quizás, resbaladizo en un día de lluvia. El poeta se abre camino en la plenitud de la palabra y logra hacer estallar la sintaxis en la página aun cuando el lector vea muchas veces más agua que vida o escuche el derrumbe del lodo más que la música. Lo que fue, lo que pasó, es motivo de su

delación. No importa que la vida encierre otros enigmas, él se abalanza en su tiempo personal, hurga dentro y muestra a veces una piedra o una hormiga, como si eso fuera la razón de su argumento. Cierro: porque su poesía es un elogio a la paciencia, una avidez por satisfacer cualquier situación donde se manifieste un atisbo de goce o una sospecha de que la vida se encuentra en la forma de un animal terrestre o de uno mitológico. De allí que él, y nosotros, caiga en el agujero, escarbe, meta una vara y cierre los ojos para ver.

D'Aquino cree que la vida es sencilla: por eso persiste en el dispendio de la letra y la tipografía. Más que estar frente a un texto poético parece que el autor nos muestra la taxonomía de las palabras. Así, el tiempo se inmoviliza, los límites se pierden e inevitablemente surge la pregunta: ¿quién canta? Su recurso es simple: trasladar nuestro sentido hasta escuchar al gato, a la perra, a la mosca o al mismo basilisco. Sus elementos adquieren significación porque se resisten a la inanidad perecedera. Con él podemos tocar el vidrio, cortar las hojas, aventarle la rama al perro o cortarlo, lamer las hojas y aventar el vidrio. Quizás por eso el verbo se conjuga en la violencia, como en el poema "Carnicería". "Constelación de moscas en un vidrio sucio", en donde "el carnicero a los muchachos que escondían/ un pedazo de carne:/ *A mí podrán engañarme pero no al ojo que arde por debajo de la carne*". Luego la voz del poeta: "¿Y por qué no fingir/ y meter una mano en el guante/ o guiñol de la verga y moverla/ dentro de la vitrina frente a ti/ eh?" Lo que parecen manchas de una acuarela en

un lienzo sin propósito son la reconciliación de la vida: es allí donde el poder de la disposición tipográfica se manifiesta: pequeñas moscas cubren la página y se impacientan. Se trata de una poesía radicalmente peligrosa: si no vence por su pasión, se congela.

Las víboras son sinuosas: se extienden, se enroscan y yerguen para mostrar la esencia de su misterio y trazar su rumbo. Su percepción se pone al descubierto: una criatura de formación mitológica nos guiña el ojo: "A ver ojo ardentísimo/ Soberano ignipotente de los ofidios etíopes/ Salto verde en el agua de los ríos/ Devorador de tierra cruda/ Espejismo que corta la mirada". El poeta dice que lo que fue sigue siendo. No importa si las hojas de los árboles se habían desprendido, en los poemas de D'Aquino todo renace, incluso cuando la sangre se ha fermentado el autor sirve de nuevo un plato lleno de ella, de *sangre fresca*, y nos lo da a lamer. El cuerpo del poema (y el de la serpiente) da la impresión de estar en continuo movimiento de un libro al otro, de allí su fluidez, su capacidad de hacernos sentir que no hay margen para perderse en lo convencional. La poesía se postula como un ritmo donde jugar es estar siempre al acecho de nuestro cómplice, el que nos permite caer en la fascinación de ser otro, sea niño o gato, y en una proporción difícil de enunciar logra crear el ambiente para que podamos reaparecer en imágenes y sensaciones que se formulan lejos del olvido: "Cuando el gallo se quiere esconder/ sale el sapo y se pone a ver (*bis*)/ El sapo al gallo/ y el gallo al palo/ Cuando el gallo se quiere esconder..."

Veinte años después de la publicación de su primer libro, *Profisía*, D'Aquino —lector de J.E. Cirlot, aunque no siga el sistema de analogía permutatoria, así como de e.e. cummings y Paz— ha cultivado un extraño jardín en donde lo mismo crecen la yedra ponzoñosa, las plantas parásitas y los arbustos de flores pecioladas que un árbol de excepción, robusto y frondoso, de corteza firme. Si nos fijamos bien, en él hay una pequeña fisura donde se resguarda un basilisco. —