

P E R I O D I C O D E

Poesía

José
Emilio
Pacheco
2 poemas

Carlos
Illescas
Silencio
en el verano

Entrevista
con Ali
Chumacero
MUCH.

EROS ALESI
QUERIDO PAPÁ

Poesía
Francesca
Char,
Esteban,
Munier,
Shehadé

UAM 9 UNAM

C O N T E N I D O

Poesía

José Emilio Pacheco: / Dos poemas □ 3

Eros Alesi: / Querido papá □ 6

Carlos Illescas: / Silencio en el verano □ 8

Poesía francesa

René Char: / Posesiones □ 10

Maurice Blanchot: / René Char y el pensamiento de lo neutro □ 11

Roger Munier: / Doce aforismos para año nuevo □ 18

Claude Esteban: / Dos poemas □ 19

Georges Shehadé: / Cinco poemas □ 20

* * *

José Antonio Jacobo: / Entrevista con Alfí Chumacero □ 21

José Ramón Enríquez: / Pobre Lelían □ 25

Antonio del Toro: / Perros □ 25

Marco Antonio Campos: / El espacio en la Odisea y la Comedia □ 26

Iliana Godoy: / Juego Agotado □ 27

Josué Ramírez: / Historia □ 27

Minutero

Magali Tercero: / Entrevista con Carmen Boulosa □ 28

Evodio Escalante: / Sobre la poesía de José Javier Villarreal □ 29

Alejandro Toledo: / Agua de temporal □ 31

Colaboración gráfica: / Gabriel Macotela

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA

Rector general
Dr. Oscar González Cuevas

Secretario general
Ing. Alfredo Rosas Arceo

Director de Difusión Cultural
Mtro. Luis Hernández Palacios

DIRECTORIO

Dirección:
Marco Antonio Campos y
Luis Hernández Palacios

Resolución:
Ernestina Loyo
Eduardo Vázquez

Consejo Editorial:
Julietta Arteaga, Alicia Meza
José María Espinosa,
Alejandro Toledo y Jorge von
Ziegler

Diseño:
Efraín Herrera

Teléfonos:
655 16 97 UNAM 511 08 09 UAM

Tipografía e impresión:
Grupo Edición, S.A. de C.V.
Moras 545-B0, Col. del Valle

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector
Dr. Jorge Carpizo

Secretario General
Dr. José Narro Robles

Secretario General Académico
Dr. Abelardo Villegas

Secretario General Administrativo
C.P. José Romo Díaz

Secretario General Auxiliar
Lic. Mario Ruiz Masieu

Abogado General
Lic. Manuel Barquín Álvarez

Coordinador de Difusión Cultural
Mtro. Fernando Curjel

JEP

José Emilio Pacheco

• POEMAS •

Caracol

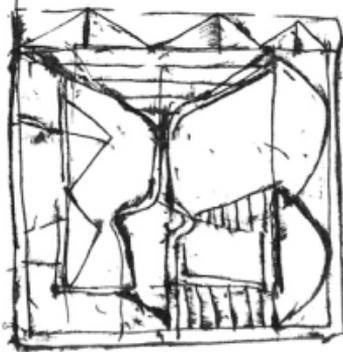
Homenaje a RLV

Tú, como todos, eres lo que ocultas. Debajo
Del palacio tornasolado, flor calcárea del mar
o ciudadela que en vano
Tratamos de fingir con nuestro arte,
Te escondes indefenso y abandonado.
Artífice o gusano, caracol
para nosotros tus verdugos.

Ante el océano de las horas alzas
tu castillo de naipes, tu fortaleza erizada.
Vaso de la tormenta, recinto de un murmullo
que es nuevo siempre.
Eco de la marea, círculo de las noches,
tempestad en que la arena se vuelve sangre.

Sin la coraza de lo que hiciste, el palacio real
nacido de tu genio de constructor,
Eres tan pobre como yo, como cualquiera de nosotros.
Asombra que tú sin fuerzas hayas podido urdir
una estructura milagrosa insondable.
Nunca terminará de resonar en mí lo que preserva y esconde.

En principio te pareces a los demás: la babosa,
el caracol de cementerio.



Y eres frágil como ellos y como todos. Tu fuerza reside
en el prodigio de tu concha,
Tu evidente y recóndita manera de estar aquí en el planeta. ✨
Por ella te buscamos y te acosamos. Tu cuerpo
no importa mucho y ya fue devorado.
Ahora queremos autopsiarte en ausencia, hacerte
un millón de preguntas sin respuesta.

Defendido del mundo en tu interno exterior
que te revela y te cubre estás
Prisionero de tu mortaja, expuesto como nadie a la rapiña.
Durará más que tú, provisional habitante, tu obra
mejor que el mármol,
Tu *moral de la simetría*.

A vivir y morir hemos venido. Para eso estamos.
Pasaremos sin dejar huella.
El caracol es la excepción. Qué milenaria paciencia irguió
su laberinto irisado,
La torre horizontal en que la savia del tiempo
pule los laberintos y los transforma en espejos,
Océanos de azogue opaco que se reflejan a sí mismos.
El esplendor de las tinieblas, la lumbre inmóvil,
la superficie que es su esqueleto y su entraña.

4
Ya nada puede liberarte: habitas el palacio que secretaste.
Eres él, sigues aquí por él. Estás para siempre
envuelto en tu perpetuo sudario
Donde imprimes la huella de tu cadáver. Pobre de ti,

Abandonado, escarnecido, tan blando
Cuando te arrancan del útero que es también tu cuerpo,
tu rostro, la justificación de tu invisible tormento.
Cómo tiembas de miedo a la intemperie, expulsado
de los dominios en que eras rey y te veneraban las olas.

Del habitante nada quedó sobre la playa sombría.
La concha que fue su obra durará un poco más
y al fin también se hará polvo.
Cuando termine su eco perdurará sólo el mar
que está muriendo desde el principio del tiempo.

Agua que vuelve al agua, arena en la arena,
sangre que se hunde en el torrente sanguíneo,
Circulación de las palabras en el mar del idioma:
La materia que te hizo único pero también igual a nosotros,
jamás volverá a unirse, nunca habrá nadie
Igual que tú, semejante a ti, siempre desconocido
en tu soledad
Pues, como todos, eres lo que ocultas.

JEP

El cuchillo

Dejo a un lado el periódico
O apago
El sombrío
Televisor.

Pero el cuchillo sigue aquí.
Está sangrando,
Por sanguinario,
El cuchillo de las matanzas.

Tinto en sangre
El día que ya se acaba
De este siglo.

Hasta cuándo
Saldremos en qué forma
Del matadero
Que cubre todo:
Página o pantalla,
Escenario o abismo,
Plaza o calle.

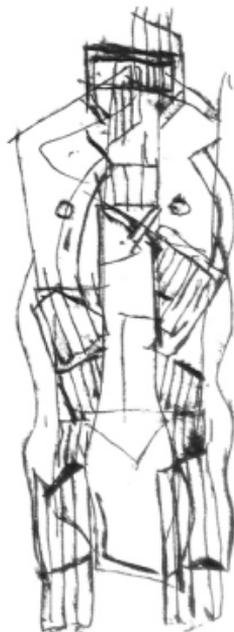
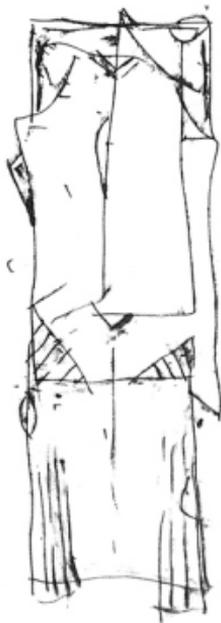
Campo, campo de sangre
El mundo entero.

Todos agonizamos en este filo sangrante.

Somos
Víctimas del verdugo,
Verdugos de la víctima que somos

En este circo sin piedad.
Aquí vemos
Matar al que nos mata,
Al que matamos.

El mundo
Toma la forma del cuchillo.
Morimos
Con el siglo que se desangra.



EROS ALESI

Querido papá

Tú que estás ahora en las pasturas celestes, en las pasturas terrenas, en las pasturas marinas.

Tú que estás entre las pasturas humanas. Tú que vibras en el aire. Tú que aún amas a tu hijo Alesi Eros.

Tú que has llorado por tu hijo. Tú que sigues su vida con tus vibraciones pasadas y presentes.

Tú que eres amado por tu hijo. Tú el único que estaba en él. Tú a quien llaman muerto, ceniza, mundicia.

Tú que eres mi sombra protectora.

Tú a quien amo en este momento y siento más cercano que cualquier otra cosa.

Tú que eres y serás la fotocopia de mi vida.

Que tenía 6-7 cuando te veía Hermoso-fuerte-orgullosa-seguro-arrogante, respetado y temido por los demás que tenía 10-11 años cuando te miraba violento, ausente, malo, que te veía como a un ogro, que te consideraba un Bastardo porque golpeabas a mi mamá.

que tenía 13-14 años cuando yo veía que veías perder tu papel.

que yo veía que veías el surgimiento de mi nuevo papel, del nuevo papel de mi madre.

que tenía 15 años y medio cuando yo veía que veías los litros de vino y las botellas de coñac que aumentaban espantosamente.

que yo veía que veías que tus miradas ya no eran hermosas-fuertes-orgullosas, fieras, respetadas y temidas por los demás.

que yo veía que veías alejarse a mi madre. que yo veía que veías el inicio de un normal, dramático desmoronamiento.

que yo veía que veías los litros de vino y las botellas de coñac aumentando considerablemente.

que tenía 15 años y medio viendo que veías que yo escapaba de casa, que mi madre escapaba de casa.

que tú querías representar al Duro.

que no retuviste a ninguno.

Que te quedaste solo en una casa con dos cuartos, más servicios.

que los litros de vino y las botellas de coñac siguieron aumentando.

que un día. que el día. en el cual viniste a sacarme de los separos secretos de Milán vi que te veías solo.

que tú querías a tu mujer o a tu hijo o a los dos en aquella casa con dos cuartos más servicios.

que he visto que veías que estabas dispuesto a todo, con tal de recuperarnos.

que he visto que has visto sobre tu mano un esputo.

que he visto que has visto tus ojos lagrimando soledad incrustada de sangre masoquista, punitiva.

que he visto. que tú has visto el deseo de querer castigar tu vida.

que he visto que veías el deseo de no sufrir. que he visto que veías los litros de vino y las botellas de coñac aumentando continuamente.

que he visto que veías en aquel periodo tu futura vida.

que supe que sabías que tu hijo era un drogadicto, que tu mujer esperaba un hijo de otro hombre (hijo que a ti no te quiso dar).

que vi que viste pasar tres años. que vi que viste que el día 9-XII-69 no viniste a verme al manicomio. porque estabas muerto.

que ahora ves que veo que el primero eres tú. que juegas baraja con lo muerto, haciéndote el muerto.

pero jugando, igualmente. que ahora ves que veo que te adoro, que te amo desde lo más profundo del ser.

que ahora ves que yo veo que mi madre se lamenta.

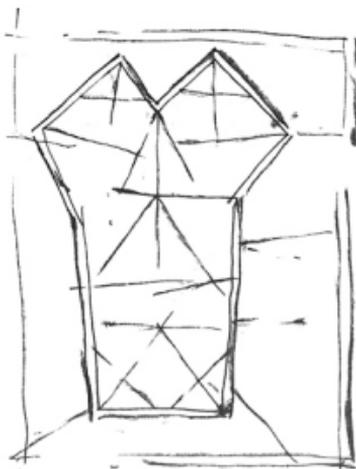
ALESI FELICE PADRE DE ALESI EROS

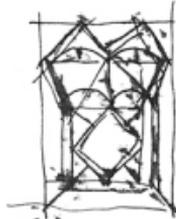
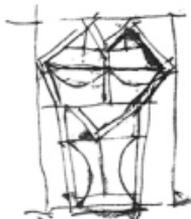
que ves que yo veo que he huido una vez más hacia la soledad.

que tú ves que yo veo sólo una grande negrura, la misma negrura que yo veía que veías.

que seguirás mirando lo que veo.

6





Después de leer el poema dedicado al padre, se queda uno con la impresión de estar frente a un texto único, esencial, límite. Y la clave de su poderío consiste acaso en ese raro estado de gracia en el que pueden decirse las cosas esenciales con inocente sencillez, pero sencillez iluminada.

Excepto en el breve poema *Ob querida. Ob señora muerte*, Eros Aleksi empleó en todos sus poemas un elemento formal indisoluble de su estilo: el relativo que. En algunas ocasiones, éste puede significar también *pues o porque*, sin embargo he preferido no "mover" demasiado el texto original, absteniéndome de interpretaciones que sólo estorban la comprensión, indirecta ya y debilitada en el proceso de toda traducción. Para un oído muy educado en el "bel canto", la repetición de ese que podrá sonarle pobre y de mal gusto, pero para muchos ese que es como un resorte que se tensa y distiende en un espacio musical recorrido por el espanto, vibración fosforescente, golpes de un obsesivo martillo que repercute en los oídos y en la conciencia. ¡Qué tam tam palpitante! Descadenamiento de fuerzas que se atraen y se repelen y cuyo campo de batalla es el insistente que (¿un aquí enmascarado?), punto que concentra el mar-

Querida, dulce, buena...

Querida, dulce, buena, humana, social mamá morfina. Que tú, solamente tú, dulcísima mamá morfina, me has querido bien, como yo quería. Me has amado totalmente. Yo soy el fruto de tu sangre. Que sólo tú has logrado que me sienta seguro. Que tú has logrado darme el cuantitativo de felicidad indispensable para sobrevivir.

Que me has dado una casa, un hotel, un puente, un tren, un portón, y los he aceptado; que me has dado todo el universo amigo. que me has dado un rol social, que pide y da. Que a mis 15 años acepté vivir como ser humano, "hombre", sólo porque estabas tú, que te ofreciste a crearme por segunda vez. Que me enseñaste a dar los primeros pasos. Que aprendí a decir las primeras palabras. que sentí los primeros sufrimientos de la vida.

Que experimenté los primeros placeres de la nueva vida. Que he aprendido a vivir como siempre soñé vivir. Que he aprendido a vivir bajo los innumerables cuidados y atenciones de mamá morfina. Que jamás podré renegar de mi pasado con mamá morfina. Que tanto me ha dado. Que me ha salvado del suicidio o de la locura que casi habían destruido mi salvavidas.

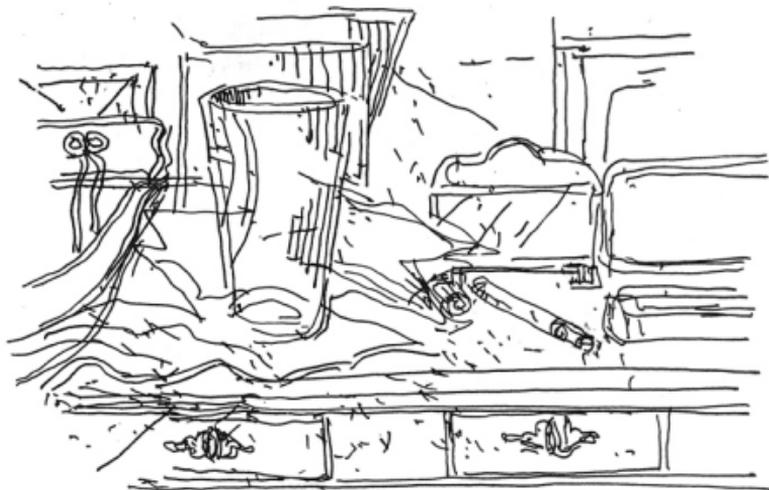
Que hoy, 22-XII-1970, que aún puedo gritarle a los demás y a mí mismo, a todo lo que es fuerza noble, que nada ni nadie me ha dado tanto como mi benefactora, protectora mamá morfina. Que tú eres infinito amor, infinita bondad. Que yo sólo te dejaré cuando esté maduro para la muerte amiga o cuando esté tan seguro de mis fuerzas para lograr estar en pie sin las potentes vitaminas de mamá morfina.

tíleo incesante, varilla de hierro que acaba por romperse a causa del doblamiento y desdoblamiento inferido sobre el mismo punto. Elemento acústico también; *shock (rock)* sonoro, como el de un tambor oriental.

En la escasa obra poética de Eros Aleksi no se observa ninguna "progresión". Entre el primer poema que escribí (a los 14 años de edad) y el último, escrito en 1971, el año de su muerte, no se observa ningún cambio considerable en cuanto a estilo o intensidad.

En el libro de un sociólogo estadounidense leí que "en el mundo contemporáneo los espíritus más delicados sucumben irremisiblemente; es necesario ser muy duros o muy cínicos para sobrevivir en él". Desde los 13 años, Eros Aleksi se aferró al clavo ardiente de la droga hasta que las manos se le carbonizaron. Su muerte, debida a una sobredosis de heroína, nos lo devolvió encarnando el nombre más hermoso y padecido: Eros.

Nació en Ciampino, Lacio, en 1951; murió en Roma, en 1971. Los escasos poemas que de él se conocen no fueron publicados sino hasta 1973, en una revista literaria de Roma.



CARLOS ILLESCAS

Silencio en el verano

8

A María Elena

Alguien celebra en cada copa
rutas al día. La soledad
apetece yerbas en el muro; yo,
testigo del prodigio, sueño.
Sonámbulo camino, el río.
Eternizo la dimensión al agua;
difiero con el mundo: es verano
y llama, respondo en otro idioma.
Nos amamos con acérrimo fervor
pero a puñados de entusiasmo
como si cada quien fuera rostro,
ventana, fuego en vilo, puño
en convivencia anónima.
Damos a la risa los niños
del alba. Perfume a rosas
acribilla el paso alegre.
El caballo sacude el lomo
y las gotas trazan fiestas.
Dadme el libro de horas. En él
descansa la oración perdida
porque cabalgo viejas olas
ya copa y ofertorio.
Reino es cremación madura

mas no espera, ha decidido ser
altura conformando soles.
Anunciación del ruiñeñor verano,
la construcción del día rojo
sobre cipreses donde arpegian
sus miradas albas doncellas.
Conocerse es cenar a solas:
a la cabecera de la mesa
el desvelo en purísima presencia;
a sus pies la dulce prostituta
protectora de los perros.
Llama con p-ersuasiva trova
el amante primerizo. Se deshace
acariciante, abreviado con ardor
en su dibujo anfíbio: vasos
de cantinas para Dios
y sus últimos edictos garrapateados
en la pared del mingitorio, lleno
de hormigas, mientras el her-mano
ofrece argollas desposorias
a la novia de flexible talle.
Yo también apetezco yerbas,
bestias de uva en grano llaman
a mis sienes. Soy mi sangre.

Canto y sangre. Canto caballuno
 en horizonte de herraduras
 a mil días de mi sueño; allí,
 sobre la cama, edredones blancos.
 Llamo a la mesa tantos centauros,
 la mina abierta para el pobre
 socializa la función de vivir
 sin miedo: larga espera
 bajo el cielo de abultado ceño.
 Tal vez en viola tú despiertes
 la dulce cuerda que a besar convida.
 La que enreda tu corazón al mío.
 Caja en resonancia viva es
 mientras amor desdeña caudas
 de humedad sin mitos de la muer-te.
 Vengo del remoto país. Su roto
 pueblo con la dentadura puesta;
 el de fusiles como letras
 en bosques repetidores de la creación.
 Vengo a saludarte amada en rama,
 a lograr tus hojas de árbol vivo.
 Me servirán la mesa, tus deseos;
 dedos digitando el mágico instrumento.
 La caoba viola con su muerto en vida;
 caja con olor a pueblo más ración
 de lumbre a canto. Indios altos
 de la sierra, padres altos como lunas,
 los que beben luceros del riachuelo;
 los que cuelgan de los árboles
 su ropa aniquilada de paisaje.
 A mi mesa vendrán a acompañarte
 bella, sensitiva paloma de mirras,
 libre canto de mi corazón
 sí es que dices a mi frente
 cómo despiertas enronquecidos pinos
 al gritar desventuras de mi tierra.
 Tú, la que resistes noches de agonía,
 largas u-nturas de la sombra
 en la semilla de tu cal marina.
 Mano el cielo, tocarlo
 es crucificar líneas de su palma;
 acariciarlo, resurrección, y vida
 comulgarlo a punta de pulgar
 Amo tu cielo patria mía.
 Tú también lo amas tibio verano.
 Amas tu mano, mi mano, el cielo,
 la crucifixión del pulgar sobre una
 nube.
 Me precipitas en tolvanceras
 y entusiasmo. Me quieres
 con feroz lumbre cartesiana



yendo hacia luceros teñidos
 en su vuelo como canta y calla
 la viola de tus corazones;
 alma del paisaje, convidado cielo.
 Bienes de mi patria en la que tú,
 viejo galgo de los amaneceres, ladras
 prolongando ecos de la creación.
 Me inundo con tu Popol-Vuh tierra mía.
 Permanezco a tus pies porque
 espero el nacimiento de un hijo
 en cada ciclo de tan acuosas lunas.
 Hoy llueve. Lloverá siempre; mundo
 es iniciación del sitio astral
 de la fecundación; como látigo
 en manos del sol canicular así yo,
 tu cantor sin doble, me desnazco
 en un envite bajo rocas hambrientas.
 Bebo, pues, entre tus labios
 el beso de saber mi nombre.
 Me arranco espinas de la frente
 para prender tu pelo en mar
 así lo lleve el aire.
 Sin la inquina del arriero
 entumecido de caminos
 llevo en recuas la extremaunción,
 el quijotismo de reconocer
 mis huellas en mesones
 merced, señora, a sonos de guitarra.
 Me llevo hasta ti, verano:
 el pie con que construyes
 la huella interminable
 de un día que nace para siempre.

Te amo.



RENÉ CHAR



Posesiones

Traducción de Jorge Esquinca

Nuestra palabra en archipiélago ofrece, luego del dolor y el desastre, las frases que acarrea de los páramos de la muerte y sus dedos cálidos por la búsqueda.

Tiranías sin delta que jamás ilumina el mediodía, para vosotras somos el día envejecido; pero ignoráis que somos también el ojo voraz, aunque velado, del origen.

Hacer un poema es tomar posesión de un más allá nupcial que se encuentra en esta vida, tan vinculado a ella y, sin embargo, próximo a las urnas de la muerte.

Hay que establecerse en el exterior de uno mismo, al borde de las lágrimas y en la órbita del hambre; si queremos que alguna cosa fuera de lo común se produzca, que no sea más que por nosotros.

Si la angustia que nos cala abandonara su gruta glacial, si la amada detuviera la lluvia de hormigas en nuestro corazón, el Canto se reanudaría.

En el caos de una avalancha, dos piedras que se desposaran al vuelo podrían amarse desnudas en el espacio. El aguanieve, al engullirlas, se asombraría de su musgo ardiente.

El hombre fue, sin duda, el más demente anhelo de las tinieblas; es por eso que somos así: tenebrosos, envidiosos y lunáticos bajo la potestad del sol.

Ha comenzado la agonía de una tierra que fue bella, bajo la mirada de sus hermanas volatineras y en presencia de sus hijos insensatos.

Tenemos en nosotros vastas extensiones que nunca alcanzaremos, pero que son útiles para el rigor de nuestros climas y tan propicias a nuestro despertar como a nuestra perdición.





¿Cómo rechazar en las tinieblas nuestro corazón anterior y su derecho de volver?

La poesía es el fruto maduro que apretamos, plenos de alborozo, en nuestra mano, al instante en que nos aparece, de porvenir incierto, sobre el tallo escarchado, en el cáliz de la flor.

Poesía: única ascensión de los hombres que el sol de los muertos no puede ensombrecer en el infinito perfecto y burlón.

Un misterio más fuerte que su infortunio repuso la inocencia en sus corazones: ellos plantaron un árbol en el Tiempo, durmieron bajo su fronda, y el Tiempo se hizo imán.



RENÉ CHAR Y EL PENSAMIENTO DE LO NEUTRO

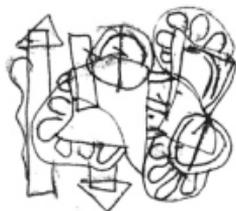
Maurice Blanchot

Empezaré por una observación que puede parecer accesorio. Ciertas palabras importantes, en el lenguaje de René Char, son gramaticalmente neutras o confinan con lo neutro. *Lo previsible, pero no formulado aún, lo absoluto inextinguible, lo imposible vivo, el gemir del placer, Pasmar, Allegados, la gran lejanía informada (lo vivo inesperado), lo esencial inteligible, lo entreabierto, lo infinito impersonal, lo oscuro, Abandonar.* Con estas citas, no pretendo probar nada, sino tan sólo orientar la atención. Un análisis técnico, además, mostraría la función diferente, casi siempre diferente, de esas diversas expresiones. Lo importante no radica en esto. Lo neutro no sólo es una cuestión de vocabulario. Cuando René Char escribe *le passant*, e incluso cuando no lo escribe, muchas veces sentimos que esa palabra vive en el *pasante quebrado*, pasante intransitivo, si nos limitáramos a traducir: "el hombre que pasa" o "aquél que pasa", creo que alteraríamos la designación neutra que esa palabra querría llevar al lenguaje:

lo pasante. Asimismo, cuando René Char nombra *la estrella del (de lo) destinado a los rumores del (de lo) hostil*.¹ Pero ¿qué es lo neutro?

También citaré, sacada del Argumento del *Poema pulverizado*, esta interrogación que todos recuerdan: *¿Cómo vivir sin desconocido ante sí?* La palabra "desconocido" también está constantemente presente, expresada o no, en el lenguaje de los poemas. Rara vez sola, es cierto: *lo desconocido equilibrante, lo desconocido que abunda*, pero siempre lo desconocido. Ahora preguntamos: ¿por qué esta exigencia de relación con lo desconocido? Una respuesta une ante todo las dos preguntas. Lo desconocido es verbalmente un neutro. La

¹ El género neutro, tal como lo define la gramática castellana, aparentemente permite reducir la ambigüedad en las formas que apunta aquí el autor. Sin embargo, como lo hemos notado a lo largo de esta traducción, cada vez que surge una palabra en neutro, la forma castellana que le corresponde no siempre dice más, ni llena de todo su espacio. Y esto porque —como lo subraya el autor— lo neutro no es un tercer género. Así, la precisión —falta de discreción?— del castellano no deja de aumentar a veces la dificultad, y puede oscurecer el texto tanto como aclararlo. (N. del T.)





discreción de la lengua francesa que no dispone del género neutro resulta incómoda, pero finalmente no carece de virtud, porque lo que pertenece a lo neutro no es un tercer género que se opone a los dos otros y que constituye una clase determinada de existentes o seres de razón. Lo neutro es aquello que no se distribuye en ningún género: lo no-generico, lo no-genérico, así como lo no-particular. Rechaza la pertenencia tanto a la categoría del objeto como a la del sujeto. Y esto no sólo quiere decir que todavía está indeterminado y como vacilando entre ambos, sino que supone otra relación, que no depende ni de las condiciones objetivas ni de las disposiciones subjetivas.

Prosigamos. Lo desconocido siempre se piensa en neutro. El pensamiento de lo neutro es una amenaza y un escándalo para el pensamiento. Sin embargo, recordemos, con ayuda del libro de Clémence Ramnoux, que uno de los primeros rasgos de lenguaje del pensamiento occidental, el de Heráclito, es el de hablar en neutro singular. *Lo uno-la-lota-sabia, lo no esperar, lo no-de-encontrar lo no-de-abordar, lo común.* Ahora bien, es necesario recordar en seguida que esas palabras de Heráclito, *la cosa-sabia, la cosa-común* (o bien: *esto-lo-sabto, esto-lo-común*), no son conceptos, en el sentido de la lógica aristotélica o en el sentido de la lógica hegeliana, ni ideas en el sentido platónico, ni en ningún sentido, para decirlo todo. Sobre esta nominación neutra que la traducción francesa no tiene poder de acoger directamente nos toca decir algo para lo que nuestra manera de abstraer y de generalizar resulta inhabil en promover signos.

De esta manera, quedamos una vez más ante el problema de saber lo que se nos propone cuando lo desconocido adopta ese giro neutro, es decir, cuando sospechamos que la experiencia de lo neutro está implicada en toda relación con lo desconocido. Pero todavía abro un paréntesis. En una simplificación evidentemente abusiva, podría reconocerse, en toda la historia de la filosofía, un esfuerzo ya sea por aclimatar y domesticar lo "neutro", sustituyéndolo por la ley de lo impersonal y el reinado de lo universal, ya sea por recusar lo neutro afirmando la primacía ética del Ego-Sujeto, la aspiración mística a lo Único singular. En esta forma, se rechaza constantemente lo neutro de nuestros lenguajes y de nuestras verdades. Represión que evidencia de un modo ejemplar Freud, quien, a su vez, interpreta lo neutro en términos de pulsión e instinto, y luego, finalmente, en una perspectiva que tal vez siga siendo siempre antropológica,² antes de que Jung lo recupere, bajo el nombre de arquetipo, por cuenta de una espiritualidad de buena compañía. La filosofía heideggeriana podría entenderse como una respuesta a esta interrogación de lo neutro y un intento por aproximarse a él de un modo no conceptual, pero también debe entenderse como un nuevo retraimiento ante aquello que el pensamiento aparentemente sólo puede acoger sublimándolo.³ Asimismo, cuando Sartre

condena lo que llama "lo práctico-inerte", de lo que habla como los teólogos hablan del mal, al ver en ello, por lo demás acertadamente, no un momento de la dialéctica, sino un momento de experiencia capaz de poner en jaque toda dialéctica, otra vez el pensamiento se está acercando a lo neutro, pero despreciándolo, es decir, precisamente, negándose a pensarlo como neutro.

¿Cómo vivir sin desconocido ante sí? En la evidencia de esta pregunta-afirmación, algo nos reta; una dificultad nos mantiene bajo su mira, y sin embargo, se oculta en una forma casi tranquilizadora. Hay que buscarla. Lo desconocido es un neutro. Lo desconocido, de ningún modo es proponerse "lo todavía no conocido", objeto de todo saber aún por venir, pero tampoco es trascenderlo en "lo absolutamente incognoscible", sujeto de pura trascendencia, que se niega a toda manera de conocer o de expresarse. Al contrario, supongamos (quizás arbitrariamente) que la búsqueda—aquella en que la poesía y el pensamiento, en su espacio propio, se afirman separados, inseparables⁴— tiene como apuesta lo desconocido, a condición sin embargo de aclarar: la búsqueda se refiere a lo desconocido como desconocido. Frase que no deja de ser desconcertante, puesto que pretende "retardar" lo desconocido por cuanto es desconocido. En otras palabras, suponemos una relación donde lo desconocido estaría afirmado, manifestado, y hasta exhibido, descubierta —y abajo qué aspecto? precisamente en ese que lo mantiene desconocido. Lo desconocido, en esta relación, se descubriría en eso que lo deja cubierto. ¿Es una contradicción? Desde luego. Para llevar bien el peso de esta contradicción, intentemos formularla de otro modo. La búsqueda —la poesía, el pensamiento— se relaciona a lo desconocido como desconocido. Esta relación descubre lo desconocido, pero lo descubre de un modo que lo deja cubierto; por esta relación, hay "presencia" de lo desconocido; lo desconocido, en esta "presencia", se hace presente, pero siempre como desconocido. Esta relación debe dejar intacto —no tocado— lo que lleva y no develado lo que descubre. No será una relación de revelación. Lo desconocido no será revelado sino indicado.

(Para impedir las confusiones, hay que aclarar que esta relación con lo desconocido, si rechaza el conocimiento objetivo, no aparta menos el conocimiento intuitivo y el conocimiento por fusión mística. Lo desconocido como neutro supone una relación ajena a toda exigencia de identidad y unidad, y hasta de presencia.)

samiento y al lenguaje a reconocer en el *Sein* una palabra fundamental para lo neutro, es decir, una palabra que debería pensarse en neutro. Pero en seguida es necesario rectificar, diciendo que la dignidad que se concede al ser en el llamado que vendría de él, todo lo que acerca en una forma ambigua el ser a lo divino, la correspondencia del *Sein* y el *Dasein*, el hecho providencial de que ser y comprensión del ser van juntos, el ser siendo lo que se ilumina, se abre y se destina al ente que se hace abertura de claridad, en suma, esta relación del *Sein* con la verdad, relación que se revela en la presencia de luz, no nos dispone a la búsqueda de lo neutro tal como lo implica lo desconocido.

⁴ En realidad, como lo afirma convincentemente el ejemplo de René Char, poesía, habla y pensamiento son un solo y mismo nombre bajo la aparente dualidad de los vocablos. Pero sí se necesitan dos nombres, varios nombres, para nombrar lo que se cumple como uno en la búsqueda, ello se debe a que ésta sólo tiene como centro una unidad sin unidad.

² Esto, claro está, se dice muy apresurada e injustamente.

³ La reflexión sobre la diferencia del ser y el ente, diferencia que no es la diferencia teológica de lo Trascendente y lo finito (a la vez menos absoluta y más original que ésta), diferencia que también es muy distinta a la diferencia del existente y de su manera de existir, parece incitar al pen-





Reanudemos nuestra reflexión e incluso precipitémosla. Relacionarse con lo desconocido sin revelarlo, por una relación de la no-presencia que no sería un descubrimiento. Esto significa, con precisión, que lo desconocido en neutro no pertenece a la luz, que pertenece a una "región" ajena a este descubrimiento que se cumple en y por la luz. Lo desconocido no cae en el ámbito de la mirada, sin ocultarse sin embargo ante la mirada: ni visible ni invisible o, más exactamente desviándose de todo lo visible y de todo lo invisible.

Estas proposiciones corren el riesgo de no tener sentido alguno, a menos que alcancen su propósito, que es el de poner en tela de juicio el postulado bajo el cual se mantiene implícitamente todo el pensamiento occidental. Este postulado, lo recuerdo una vez más, es que el conocimiento de lo visible-invisible es el conocimiento mismo; que la luz y la ausencia de luz deben suministrar todas las metáforas en cuya relación el pensamiento va más allá de lo que se propone pensar; que no podemos "apuntar" (otra imagen tomada de la experiencia óptica) sino lo que viene a nosotros en la presencia de la *iluminación*, y como toda vista es vista de conjunto, como la experiencia de la vista es una experiencia de la continuidad panorámica, que siempre debemos someter, no sólo a la comprensión y al conocimiento sino a toda clase de relación, a una perspectiva de *conjunto*.

"Pero si lo desconocido como desconocido no es visible ni invisible, ¿qué relación (relación no mística y no intuitiva) todavía puede dejarse indicar con él, relación que supusimos en juego en la misma poesía?"

—Sí, ¿qué relación? La menos excepcional, la que la poesía está encargada de llevar, la poesía, es decir también el habla más simple, si hablar es, en efecto, esta relación en que lo desconocido se designa en una relación distinta a la que se realiza en la iluminación.

Entonces, sería en el habla —en ese intervalo que es el habla— donde lo desconocido, sin dejar de ser desconocido, se indicaría a nosotros tal como es: separado, extraño, extraño.

—Sí, el habla, pero sin embargo en cuanto responde al espacio que le pertenece. "¿Cómo vivir sin desconocido ante sí?" Lo desconocido excluye toda perspectiva, no se mantiene en un círculo de vista, no puede formar parte de un conjunto. En este sentido, también excluye la dimensión de "lo de adelante". Lo desconocido del futuro con el que podemos tener una relación prospectiva, no es lo desconocido que nos habla como desconocido, lo cual, al contrario, no puede sino poner en jaque y arruinar toda esperanza en un porvenir.

—¿Entonces debemos decir que exponerse a la experiencia de lo desconocido, sería ponerse radicalmente a prueba de lo negativo o de la ausencia radical?"

—No, esto no podría decirse, lo desconocido, en el pensamiento de lo neutro, escapa a la negación como a la posición. Ni negativo ni positivo, no agrega ni quita nada a lo que lo afirmaría. Lo desconocido, no halla su determinación en el hecho de que sea o no sea, sino tan sólo en la medida en que la relación con lo desconocido es una relación que no abre la luz, que no cierra la ausencia de luz. Relación neutra. Lo cual significa que pensar o hablar en neutro es pensar o ha-

blar aparte de todo visible o invisible, es decir, en términos que no dependen de la posibilidad. ¿Cómo vivir sin desconocido ante sí? La forma apremiante de esta interrogación, por lo tanto, viene de que: 1o. Vivir, necesariamente, es vivir delante de sí, y viene de que: 2o. Vivir "auténticamente", "poéticamente", es tener una relación con lo desconocido como tal y así poner en el centro de su vida esto-lo-desconocido que no se deja vivir delante de sí y que, por lo demás, le quita todo centro a la vida.

—Por supuesto, lo "desconocido" de que habla René Char no es lo simple desconocido del porvenir: éste siempre ya nos es dado, y sólo es un "no conocido todavía", toda vida individual, incluso en un mundo enteramente trivializado, tiene ese porvenir.

—Lo desconocido, a lo que nos sensibiliza la poesía, es mucho más imprevisible de lo que puede serlo el porvenir, incluso el *porvenir no predicho*, dado que, como la muerte, escapa a todo poder.

—Excepto a ese poder que es el habla.

—Excepto al habla, pero por cuanto ésta no es un poder, no es una aprehensión. Tal es lo esencial. Hablar lo desconocido, acogerlo en el habla dejándolo desconocido, es precisamente no tomarlo, no comprenderlo, es negarse a identificarlo, aunque fuese por esta aprehensión "objetiva" que es la vista, la cual capta, aunque fuese a distancia. Vivir con lo desconocido ante sí (esto quiere decir también: vivir ante lo desconocido y ante sí como desconocido), es entrar en esta responsabilidad del habla que habla sin ejercer forma alguna de poder, incluso aquel poder que se cumple cuando miramos, puesto que, al mirar, mantenemos bajo nuestro horizonte y en nuestro círculo de vista —en la dimensión de lo visible-invisible— aquello y aquel que está ante nosotros. Recordemos ahora la afirmación ya antigua de René Char, afirmación que va a liberar todo lo que acabamos de intentar decir: "*Un ser que se ignora es un ser infinito, susceptible, al intervenir, de cambiar nuestra angustia y nuestra carga en aurores arterial*". Lo desconocido como desconocido es este infinito, y el habla que lo habla es habla de infinito.

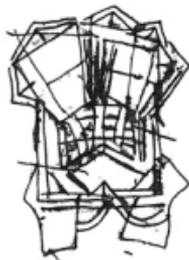
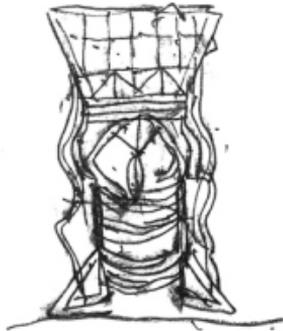
—Por lo tanto, en este sentido, tendremos la facultad de decir: hablar es vincularse sin vínculo a lo desconocido.

—Hablar, Escribir.

Aquí detengo ese esbozo de reflexiones. No pretenden proponer un comentario de René Char, sino apenas un camino hasta ahora olvidado para intentar aproximarse a una parte de su obra. Esa parte tal vez crece. Lo que entonces estaba escrito al margen ya no sólo es marginal. Por eso —al menos, a mi parecer— el desconocimiento y la especie de violencia por los que, "en esa hora de caída", algunos críticos buscan premunirse contra esa obra pretendiendo inmovilizarla, asignarle límites y reduciría a su quita medida, *Voy a hablar y sé decir, pero ¿cuál es el eco hostil que me interrumpe?*

Paréntesis:

"Lo neutro: ¿qué oír, qué entender con esta palabra? — "Quizá no hay nada que entender". — "Entonces, ante





todo, excluir las formas bajo las que, por tradición, somos los más tentados de acercarnos a ellas: objetividad de un conocimiento; homogeneidad de un medio; intercambiabilidad de elementos; o también indiferencia fundamental, allí donde la ausencia de fondo y la ausencia de diferencia van la una con la otra". — "En este caso, ¿dónde estaría el punto de aplicación de tal palabra?"

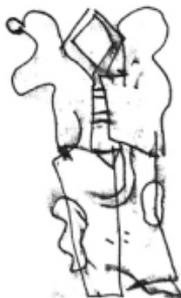
"Sigamos excluyendo y tachando. Neutro viene al lenguaje por el lenguaje. Sin embargo, no sólo es un género gramatical, como género y categoría, nos orienta hacia algo distinto, lo aliquid que lleva su sello. Como primer ejemplo, digamos que sería neutro aquel que no interviene en lo que dice. Lo mismo que podría considerarse como neutra el habla, cuando ésta se pronuncia sin tomar en cuenta a aquel que la pronuncia o sin tomarse en cuenta a sí misma, como si, hablando, no hablase, dejando hablar lo que no puede decirse en lo que hay por decir". — "Neutro, entonces, notablemente, nos remitiría a la transparencia con que, por ello, se señalaría el estatuto ambiguo y no inocente. Habría una capacidad de la transparencia o algo incluso más opaco que la opacidad, puesto que lo que reduce a ésta no reduce ese fondo de la transparencia, esto que, a título de ausencia, la lleva y hace que sea". — "Precisamente su ser, el ser de la transparencia". — "Precisamente, no diría esto, diciendo: lo neutro de aquellos que llamamos ser y que ya lo pone entre paréntesis y de algún modo lo precede y siempre ya lo ha neutralizado, menos por una operación nublante que por una operación no operante". — "Digamos todavía que si la transparencia se caracteriza por lo neutro, lo neutro no es de transparencia". — "Retengamos que neutro se daría en una posición de cuasi-ausencia, de efecto de no-efecto —análoga (quizá) a la posición supuesta que toda radical de una palabra o de una serie de palabras mantiene en una misma familia de lenguas o a través de diversas flexiones, radical "ficticia", por así decirlo, el sentido que transparency sin presentarse nunca, ni tampoco desaparecer, por eso imponible y como imprescriptible, sin embargo privado o libre de todo sentido propio, puesto que sólo tiene sentido por las modalidades que son las únicas que le dan un valor, una realidad, un "sentido". — "Así, ¿el sentido del sentido sería neutro?" — "Admitámoslo, momentáneamente. Neutro, si ya la afirmación o la negación lo deja intacto en su posición de sentido. (Mejor, digamos que el sentido no se plantea, ni positivo ni negativo, aunque se afirma como fuera de toda afirmación o negación. Allí estaría la fuerza y la inanidad del argumento ontológico: Dios, que sea, que no sea, sigue siendo Dios. Dios, soberanía de lo neutro, siempre en exceso en relación con el Ser, vacío de sentido, separado por ese vacío y absolutamente de todo sentido y no-sentido)". — "Neutro todavía, si el sentido opera o actúa por un movimiento de retraimiento en cierto modo sin fin, en una exigencia de suspenderse y por un encarecimiento trágico de la época. En efecto no sólo habría que suspender la posición natural o de existencia siquiera para que, en su pura luz desafectada, pudiese aparecer en el sentido; es el sentido mismo que no tendría sentido sino poniéndose en-

tre paréntesis, entre comillas, y esto por una reducción infinita, permaneciendo finalmente fuera de sentido como un fantasma que disipa el día y que sin embargo no falta nunca, puesto que la falta es su sello". — "El sentido, así, no sería más que por lo neutro". — "Pero siempre y cuando el neutro permanezca ajeno al sentido— quiero decir, antes que nada, neutro en cuanto al sentido, no indiferente, sino persiguiendo la posibilidad de sentido y no-sentido por el apartamiento invisible de una diferencia". — "Por lo cual se llegaría a la conclusión de que la fenomenología ya había sido perversificada por lo neutro". — "Así como todo lo que se llama literatura, si uno de sus caracteres es de seguir indefinidamente la época, la tarea rigurosa de suspender o de suspenderse, sin que, por eso, este movimiento pueda atribuirse a la negatividad". — "Neutro sería el acto literario que no es ni de afirmación ni de negación y que (en un primer momento) libera el sentido como fantasma, obsesión, simulacro de sentido, como si lo propio de la literatura fuese ser espectral, no porque fuera acosada por sí misma, sino porque llevara lo previo a todo sentido que sería su obsesión, o más fácilmente porque se redujera a no ocuparse de nada sino de simular la reducción de la reducción, ya sea fenomenológica o no, y así, lejos de anularla (incluso si a veces lo aparenta), acrecentándola, de acuerdo con lo interminable, con todo lo que la abunda y la rompe".

Por lo tanto, lo neutro se referiría a aquello que, en el lenguaje de escritura, pone en "valor" algunas palabras poniéndolas no en valor, sino entre comillas o entre paréntesis, por una singularidad de apartamiento que es tanto más eficaz cuanto que no se señala —sustracción sustraída, disimulada, sin que por eso resulte una duplicación. La cursiva que usaban los surrealistas, señal de autoridad y de decisión, en cuanto a lo neutro se refiere, estaría bastante fuera de lugar, a pesar de que la puesta entre paréntesis o entre guiones o bajo la demasiado visible cruz de San Andrés, sólo que con más hipocresía, quizá no tiene otro efecto. Entonces, digamos que la operación de puesta entre paréntesis no es tal que en ella se cumpla lo neutro, aunque responda a una de las trampas de lo neutro, a su "ironía".

Neutro, esa palabra aparentemente cerrada pero fisurada, calificativo sin calidad, elevado (de acuerdo con uno de los usos del tiempo) al rango de substantivo sin substancia ni sustancia, término donde se recogería sin situarse en él lo interminable: lo neutro, que, llevando un problema sin respuesta, tiene el cierre de un aliquid al que no respondería pregunta alguna. ¿Acaso puede interrogarse lo neutro? ¿Acaso puede escribirse: lo neutro? ¿Qué es lo neutro? ¿Qué pasa con lo neutro? Es cierto, se puede. Pero la interrogación no afecta lo neutro ni lo deja intacto, lo cruza de par en par o más probablemente se deja neutralizar, pacificar o pasivificar por él (la pasividad de lo neutro, lo pasivo más allá y siempre más allá de todo pasivo, su pasión peculiar que envuelve una acción peculiar, acción de inacción, efecto de no-efecto).

Allí donde parece faltar una acción de pasividad la relación directa con un sujeto que la ejerciera, ya se cree que





se puede hablar de lo neutro: esto habla; esto desea; se muere. Sin duda, la pulsión del enigma que Freud, al nombrar lo inconsciente (y al utilizar, como si fuera uno de los puntos o referencias capaces de delimitarlo, la palabra en cierto modo muda de la cual la voz francesa ca,⁵ a la vez grosera y refinada—igual que si de la calle "vulgar" ascendiera el murmullo de una afirmación indomable, a la manera de un grito de los bajos fondos—, señala todavía más el carácter extraño), no deja de designar sin poder fijarlo, se entiende primero a través de lo neutro y, en todo caso, hace que tan sólo se escuche lo neutro como la presión de ese enigma. Pero uno de los rasgos de lo neutro (quizás, además, por ese giro, lo neutro mantiene el esto en su posición problemática que le impide ser sujeto u objeto), al sustraerse a la afirmación como a la negación, hay que encerrar aún, sin presentarla, la punta de una pregunta o de un preguntar, en la forma, no de una respuesta, sino de un retraimiento ante todo lo que podría, en esta respuesta, responder. Lo neutro pregunta: no pregunta en la forma ordinaria interrogando; lleva, mientras no parece retener nada de la atención que se le dirige, mientras él mismo se deja atravesar, neutralizándolo, por todo poder interrogativo, siempre más lejos el límite donde éste aún se ejercería, cuando el signo mismo del preguntar, al apagarse, ya no deja a la afirmación el derecho, el poder de responder.

Lo neutro. Eso que lleva la diferencia basta dentro de la indiferencia, más exactamente, que no deja a la indiferencia en su igualdad definitiva. Lo neutro, siempre separado de lo neutro por lo neutro, lejos de dejarse explicar por lo idéntico, sigue siendo el residuo indistinguible. Lo neutro: superficie y profundidad, tiene que con la profundidad si parece regir la superficie, con la superficie cuando quiere dominar la profundidad (se convierte en una voluntad que domina), haciéndola entonces superficial mientras la bunde. Lo neutro siempre está allí donde no se ubica, no sólo siempre más allá y siempre está más acá de lo neutro, no sólo desprovisto de sentido propio e incluso de una forma de positividad y de negatividad, sino que no deja ni a la presencia ni a la ausencia proponerlo con certeza a ninguna experiencia, aunque fuere la del pensamiento. Y sin embargo, todo encuentro, allí donde lo Otro, al surgir sorpresivamente, obliga al pensamiento a salir de sí mismo, como obliga al Ego a tropezar con la debilidad que lo constituye y contra la que se resguarda, ya está marcado, nimbado de neutro.

Palabra de fragmento

René Char está en relación más que ningún otro con la noche recorrida a voluntad de lo neutro, y es aquel que, al liberar el discurso del discurso, lo llama, pero siempre de acuerdo con la medida, hasta responder a la naturaleza trágica, in-

tervalaria, saqueadora, como en suspenso, de los humanos por un habla de fragmentos. Aunque, misteriosamente, esto ya nos enseña a mantener juntos, como un vocablo redoblado, lo fragmentario, lo neutro, incluso si ese redoblamiento es también un redoblamiento de enigma. Habla de fragmento. Es difícil acercarse a esta palabra. "Fragmento" es un sustantivo, pero tiene la fuerza de un verbo, sin embargo ausente: fractura, fracciones sin restos, la interrupción como habla, cuando la detención de la intermitencia no detiene el devenir, sino que, al contrario, lo provoca en la ruptura que le pertenece. Quien dice fragmento, no sólo debe decir fragmentación de una realidad ya existente, o momento de un conjunto aún por venir. Esto es difícil de considerar debido a esa necesidad de la comprensión según la cual no habría conocimiento sino del todo, lo mismo que la vista siempre es vista de conjunto. De acuerdo con esta comprensión, sería preciso que allí donde hay fragmento haya designación sobrentendida de algo entero que anteriormente fue tal o posteriormente lo será—el dedo cortado remite a la mano, como el átomo primero prefigura y contiene el universo—. Así, nuestro pensamiento está encerrado entre dos límites: la imaginación de la integridad sustancial, la imaginación del devenir dialéctico. Pero, en la violencia del fragmento y, en particular, esta violencia a la que podemos acceder por René Char, se nos brinda una relación muy distinta, al menos como una promesa y como una tarea. La realidad sin la energía dislocadora de la poesía, ¿qué es?

Hay que procurar reconocer en el estallido⁶ o en la dislocación⁷ un valor que no sea de negación. Ni privativo, ni tampoco sólo positivo. Como si la alternativa y la obligación de empezar afirmando el ser cuando se quiere negarlo, aquí, al fin, misteriosamente, estuvieran rotas. Poema pulverizado no es un título minimizante. Poema pulverizado; escribir, leer este poema, es aceptar plegar el entendimiento del lenguaje a cierta experiencia fragmentaria, es decir, de separación y discontinuidad. Pensemos en el extrañamiento. El extrañamiento no sólo es la pérdida del país, sino una manera más auténtica de residir, de habitar sin hábito. El destierro es una nueva relación con el Afuera. Así, el poema fragmentado es un poema no incumplido, sino que abre otra forma de cumplimiento, aquel que está en juego en la espera, en el preguntar o en alguna afirmación irreducible a la unidad.

El habla de fragmento no es nunca única, aun cuando lo fuere. No está escrita en razón de o con miras a la unidad. Tomada en sí misma, es verdad, aparece en su fractura, con sus aristas cortantes, como un bloque al que no puede agregarse nada. Pedazo de meteoro, que se desprendió de un cielo desconocido, que es imposible vincular con nada que pueda conocerse. Así, se dice de René Char que usa "la forma aforística". Extraña confusión. El aforismo es cerrado y limitado: lo horizontal de todo horizonte. Ahora bien, lo importante, importante y exaltante, en la serie de "frases" casi se-

⁵ Ca, contracción de cela, se traduce por esto, eso, aquello, según el contexto. Aquí aparece más arriba traducido por esto en esto desea, esto habla. (N. del T.).

⁶ "En el estallido del universo que experimentamos, ¡prodigio!, los profetas que caen están vivos".

⁷ "Hierático, Georges de la Tour, os agradezco... el haber hecho ágil y aceptable mi dislocación..."





paradas que nos proponen tantos de sus poemas —texto sin pretexto, sin contexto—, es que, a pesar de ser interrumpidas por un blanco, aisladas y disociadas hasta el extremo de que no puede pasarse de una a la otra a menos de que sea por un salto y tomando conciencia de un intervalo difícil, sin embargo llevan, en su pluralidad, el sentido de un arreglo que ellas entregan a un porvenir de habla. Arreglo de nueva índole, que no será el de una armonía, de una concordia o de una conciliación, sino que aceptará la disyunción o la divergencia como el centro infinito a partir del cual, por el habla, debe establecerse una relación; arreglo que no compone, sino que yuxtapone, es decir, deja fuera unos de otros los términos que se relacionan, respetando y preservando esa exterioridad y esta distancia como el principio —siempre ya destituido— de toda significación. La yuxtaposición y la interrupción se cargan aquí con una fuerza de justicia extraordinaria. Toda libertad aquí se dispone a partir de la comodidad (incómoda) que ella nos concede. Arreglo al nivel del desamparo. Venir de inmovilidad.

Entiéndase que el poeta de ningún modo juega con el desorden, dado que la incoherencia bien sabe componer, aunque fuese al revés. Aquí existe la firme alianza de un rigor y un neutro. Las "frases" de René Char, islas de sentido, están más que coordinadas, colocadas unas junto a otras. Con una poderosa estabilidad, como las grandes piedras de los templos egipcios que se mantienen paradas sin ataduras, con una densidad extrema y sin embargo capaces de una deriva infinita, despidiendo una posibilidad fugaz, destinando lo más pesado a lo más liviano, lo más abrupto a lo más tierno, como lo más abstracto a lo más vivaz (la juventud del rostro matutino). Aquello podría analizarse como privilegio verbal de los sustantivos, condensación de imágenes tan rápidas (arrebato y arrancamiento) que hacen contiguos, en el menor espacio, los signos más contrastados —mucho más que contrastados, sin relación. O, por último, en la sintaxis, una tendencia al orden paratáctico, cuando las palabras privadas de los artículos que las definen, o los verbos privados de sujetos determinados (*Solos permanecen*), o las frases privadas de verbos no hablan sin relación preestablecida de organización o de continuidad.

Cada poemario de René Char, avanzada de todos los otros, es una manera siempre diferente de acoger lo desconocido sin retenerlo. Cada vez descubrimos la relación nueva del poema con el pensamiento y el error que cometeríamos si interpretásemos ese lenguaje, como si perteneciera aún al discurso, ya sea dialéctico o no. La rigurosa inconveniencia que él nos propone —a veces tan dura que la experimentaríamos como un rapto o un sufrimiento del habla— no podría entrar en las formas de las viejas categorías (los opuestos, su tensión, su resolución). Lo que él nos induce a superar es la suerte falsa de la ambigüedad centelleante; y luego el tormento de la contradicción que oprime términos a términos, pero no para desembocar en la totalidad donde se reconcilian y se funden el pro y el contra, sino para hacernos responsables de la irreductible diferencia.

Así, para René Char, como para Heráclito con quien, de

soledad a soledad, siempre se reconoció en fraternidad, lo que habla esencialmente en las cosas y en las palabras es la Diferencia, siempre porque difiere siempre de hablar y siempre diferente de lo que la significa, pero asimismo tal que todo señala y significa a causa de ella que sólo es decible indirectamente, pero no silenciosa. Obra en el desvío de la escritura.

Habla de archipiélago. Recortada en la diversidad de sus islas y así haciendo surgir el alta mar principal, esa inmensidad muy antigua y ese desconocido siempre por venir que sólo nos designa la emergencia de las tierras profundas, infinitamente partidas. Así, vuelve a tomar fuerza el deseo eterno: *¿Pero quién restablecerá alrededor de nosotros esta inmensidad, esta densidad que fueron realmente becas para nosotros, y que, por todas partes, no divinamente, nos bañaban?*

"No divinamente". Oímos entonces como en eco: *Los dioses están de vuelta, compañeros. Ahora mismo, acaban de penetrar en esta vida, pero el habla que revoca, bajo el habla que despierta, también ha vuelto a aparecer, juntas para hacernos sufrir.* ¿Esto es una respuesta?

Y luego esta frase: *Suprimir el alejamiento mata. Los dioses sólo mueren entre nosotros.* ¿Es ésta la respuesta?

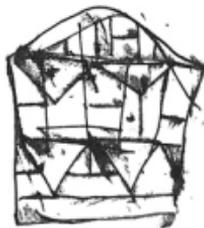
Sin embargo, oigamos todavía, aprendamos a leer oyendo las palabras que dan recurso al olvido, allí donde la escritura, escritura sin discurso, trazado sin rastro, rescata en la neutralidad de su propio enigma la verdad siempre aleatoria: *Detrás de sí el oeste perdido que se da por burlado, tocado por la nada, fuera de memoria, arranca de su lecho elíptico, asciende sin sofocarse, al fin trepa y alcanza. Se disuelve el punto. Derraman las fuentes. Estalla monte arriba. En la llanura reverdece el delta. Se extiende el canto de las fronteras aguas abajo hasta el mirador. Con poco se comienta el polen de los allis.*

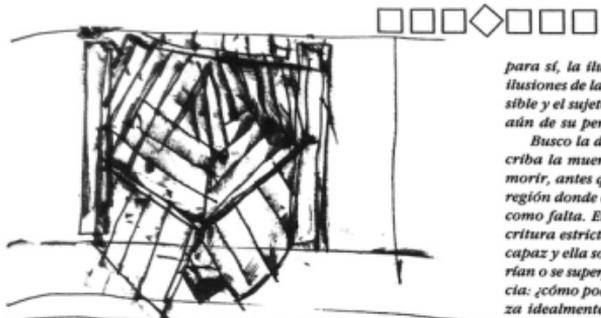
Así, por la escritura fragmentaria, se anuncia el retorno del entendimiento hespérico. Es el tiempo del ocaso, pero ocaso de ascendencia el puro desvío en su extrañeza. Esto (René Char lo pronuncia en otra parte) que permite ir de decepción en decepción y conduce de coraje en coraje. ¿Los dioses? Regresan sin haber llegado nunca.

Paréntesis

Lo neutro no seduce, no atrae. Tal es el vértigo de su atractivo, y no hay nada que salve de él. Escribir es poner en juego este atractivo, exponiéndolo al lenguaje que se separa de él por una violencia, la que se lo devuelve hasta llegar al habla de fragmento: sufrimiento de la división vacía.

"¿Pero acaso lo neutro no es lo más cercano a lo Otro?" —"Lo Otro está en neutro, incluso si nos habla como lo Otro, hablando entonces por la condición de extraño que lo hace inubicable y siempre exterior a lo que lo identificaría". —"¿No sería admisible que lo otro está con lo neutro, no como lo positivo con lo negativo o el revés con el derecho, sino que distimulado y encontrado en él la inapariencia de su propia distancia y el embleco que oculta la infinitud de





la relación en la que se juega?" — "¿Pero esto no querría decir que lo otro, siempre bajo la amenaza de lo neutro e incluso marcado por lo neutro, también sería, en una relación de visicitud todavía no dominada, lo que se sale absolutamente de su marco?" — "Digamos primero que lo Otro y lo neutro se relacionan con esto mismo y por esto mismo que debería impedir para siempre que se pensarán juntos, si fuese posible —esto no podría serlo del todo— afirma que lo Otro y lo neutro, aunque necesariamente en formas diferentes, no caen bajo la jurisdicción de lo Uno ni tampoco se dejan implicar en la sin embargo inevitable pertenencia al Ser". — "En formas diferentes: ¿Uno por exceso; otro por falta?" — "Tal vez, aunque recordando que casi no lleva nada si no se puede fijarla. La falta al ser, en un caso, excesiva, lo mismo que el exceso, se basa en la inmensidad de una carencia". — "Tampoco podemos tan fácilmente contentarnos con esta recusación de lo Uno: tanto más cuanto que semejante recusación no puede más que perderse si se cumple sólo negativamente y que no podría —quizá— jugarse por el único recurso del paso 'al límite'. — "De todos modos, se perderá, bay que convencerse de ello". — "Pero ¿cácomo la muerte no desempeñaría ese papel? Llegando como otra, con la falsa apariencia de lo neutro, no se deja aprehender unitariamente, alcanza por cuanto permanece inalcanzable (por eso, haciendo inalcanzable lo que alcanza), no toca sin embargo a lo que ya siempre ha tocado, no dispone de ninguna actualidad y no deja que la encuentre el "Ego" que ella obsesiona sino cuando éste, testafiero de lo Otro, sólo queda como el compañero ficticio, ya quebrado, que lo Otro se da y recibe como ofrenda".

Entonces, inscribe tu muerte en una región donde no se señalaría como falta, región que estaría tan separada de las otras regiones del discurso que éstas no podrían recobrar esta separación, incluso para designarla como tal y, designándola, resignarla. Para el discurso en general, en la región en que la muerte se inscribe como un cero de sentido (sustracción sustraída), la falta que se señala con la muerte no faltaría de tocar —dejándolos intactos— tanto el concepto de "verdad" como el concepto de "sujeto" y de "unidad" que ella depone de su posición primera. Con esto, sin embargo, y en ese mismo momento, el discurso mantiene,

para sí, la ilusión de lo verdadero y la ilusión del sujeto, ilusiones de las cuales él se burla para que lo verdadero inasible y el sujeto que siempre se supone alienado lo aseguren aún de su perpetuo desfallecimiento.

Busco la distancia sin concepto para que en ella se inscriba la muerte sin verdad —lo cual tiende a decir que el morir, antes que significa el fracaso, podría delimitar una región donde el efecto de verdad no se señalaría ni siquiera como falta. Entonces, admitiendo la ciencia como una escritura estricta a la que no faltaría nada, la supondríamos capaz y ella sola capaz de precisar en qué lugar se articularían o se superpondrían el escribir y el morir. Pero "la" ciencia: ¿cómo podría admitir esta unidad simple que la totaliza idealmente y la restituye a "la ideología"?

En el discurso, por el discurso y arte del discurso, inevitablemente, se traza la línea de demarcación que, al quitarte al discurso todo poder de totalidad, lo asigna en múltiples regiones, pluralidad que no tiende a la unidad (aunque fuese vanamente) y no se construye en relación con la unidad, ya sea por debajo o por encima de ella, sino que siempre la dejó a un lado. La científicidad de la ciencia no radica en la reflexión de ésta sobre una unidad de esencia, sino, al contrario, en una posibilidad de escritura, la que, siempre distinta, libera la palabra ciencia de toda unidad previa de esencia y sentido.

Hace falta que la "literatura", por la que no bay habla que no esté siempre destinada a la escritura, se aparte de la ciencia también mediante una ideología propia (y no puede tener la ilusión de deponerla sino reforzándola), pero sobre todo —y allí está su importancia siempre decisiva— denunciando como ideológica la fe que la ciencia por un juramento implacable y para su salvación, pone en la identidad y en la permanencia de los signos. Señuelo, señuelo irrecprochable.

Así se designa mejor —quizá— la provocación de lo neutro. Lo neutro y esa palabra de más que se sustrae, ya sea reservándose un lugar en el que siempre falta y se señala a la vez, ya sea provocando un cambio de sitio sin sitio, ya sea distribuyéndose, de un modo múltiple, en un suplemento de sitio.

La palabra de más vendría de lo Otro sin que nunca la oyera el Ego, sin embargo único auditor posible, puesto que le es destinado, menos para dispersarlo o quebrarlo que para responder a la quebradura o a la dispersión que el "yo" oculta, haciéndose ego en ese movimiento de ocultación que se parece al latido de un corazón vacío. Allí donde bay, donde habría una palabra de más, está la ofensa y la revelación de la muerte.

¿Tú aceptas, como ego, considerarte como problemático, ficticio, y sin embargo así más necesario sólo si pudieras cerrarte como el círculo seguro de su centro? Entonces, quizá, escribiendo, aceptarás como el secreto de escritura aunque ya tardía, de acuerdo con el olvido: Que otros escriban en mí lugar, en ese lugar sin ocupante que es mi única identidad, esto es lo que hace por un instante la muerte alegre, aleatoria.



□□□◇□□□

ROGER MUNIER

Doce aforismos para año nuevo

Traducción: Laura González Durán

- ▶ No es raro que se escriba un poco como se habla. Con la misma *voz*.
- ▶ Casi siempre es un sentimiento, un arranque confuso de sentimiento-sensación, que me pone a *pensar*.

Hago, si puedo, un pensamiento.
- ▶ Lo que a veces se *dice* en las cosas, ¿cómo podría "decirse", si ya se dijo?
- ▶ Qué de más impalpable que un libro, que lo que contiene: adormecido, animado con la lectura y que se borra después de ella, a medida...
- ▶ Todo está dicho... —Salvo lo que hay en esa acta y que deja otro camino, como un camino lateral, me parece.
- ▶ Sólo se avanza borrando huellas. Pocos libros se sostienen frente al último, el que se escribe.
- ▶ Gusto por el aforismo: el de hacer una sola frase, una frase sola.
- ▶ Escriben quedándose próximos. Textos que hablan reuniéndose en lo ordinario de la vida compartida. Textos de convivencia.
- ▶ ¿Qué escritor no ha soñado tener una lengua sólo para él?
- ▶ Texto breve: si digo algo más, dejo de decir *esto...*
- ▶ ¿Cómo escribir un libro que no sea un "libro", una frase que no sea una "frase", palabras que no sean "palabras"....?
- ▶ Si lo digo, si logro decirlo, me parece que estoy salvado.



□□□◇□□□

CLAUDE ESTEBAN

Estos poemas fueron escritos originalmente en castellano

21:12/21:23

Brandy, mucho brandy.

Se disfrazo
de diciembre. (Esto
lo dijo entre gitanos cualquier
otro.

Lo dijo y se murió. Yo
lo recuerdo.)

Aquí, entre el cigarro
y la cabeza tuerta.
Aquí, sin que lleguen
las lágrimas.
No pienses más.

Un camarero con bigotes
se parece
—y lo sabe por cierto—
a Groucho Marx.

Brandy, más brandy. No
lo dudes. Aquí,
entre París y Barcelona,
no muere nadie.

Son los segundos impacientes
de la sangre. Hasta
sesenta, y sesenta más. Nadie
lo siente.

Hasta que las colillas
se deslicen,
serpientes sin colmillos,

por el aire.

Avión de noche

(Sierra el Teruel, André Malraux)

Se fueron todos. Los
cuatro generales
—ya lo sé— y también los demás,
los menores,
que no sabían, ellos,
si mañana subiría el sol.

Un campesino
sin su pueblo, el ruido
inmóvil de las hormigas por la tierra.

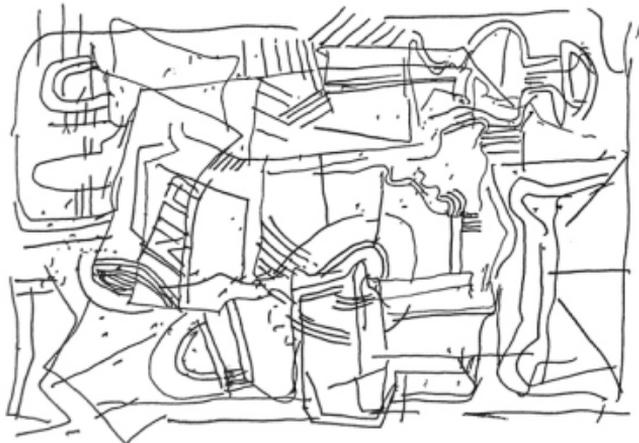
Todos se fueron. Sin razón
y con ella. En la pantalla
un hombre grita
sin gritar.

Dura es la lengua, más
duro su dolor
cuando no puede
con las paredes de los dientes
—y con el pan.

Un campesino. Y sigue
siendo
por mis ojos sin espacio.

Avión de noche. Y cuánta
España alrededor.

Cuánto silencio.



□□□◇□□□

GEORGES SHEHADÉ

Cinco poemas

Versión de María Boissonet y José Luis Rivas

El bigote es pesado si lo lleva el guerrero
 Que se ocupa de mis rosas
 Y cuida del caballo que tiene un pie en el agua
 La mañana es el país de los árboles
 Recuérdenme mi promesa de navegar
 De esa manera me verán de azul
 Mi dedo apunta hacia el lado de la tierra
 El gato está en los árboles para despistar
 Un largo sol de hoces
 Enseñen a los niños
 A no torcer los ojos a la claridad
 Además quién diría que en mi armario posco
 Un escudo para hacer que la cortesana pierda la
 cabeza
 La cabeza es inútil
 Los pies son útiles en el amor dan un paso

En su mejilla una rosa en su mejilla un libro
 Madre mía estas son las armas de mi sepulcro
 Sus cabellos son muy claros para mi pasión
 Volved volved golondrina
 Dulce canto sin rostro
 Su pie está pensativo como la cadena de un esclavo
 Ninguna voz de reno ha de templar el verano

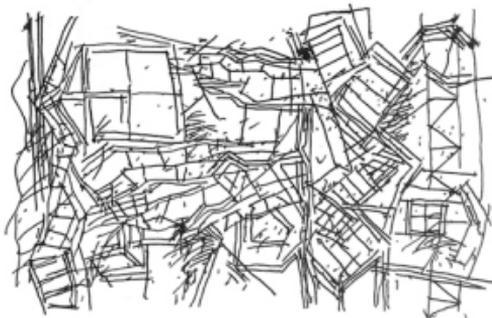
• • •

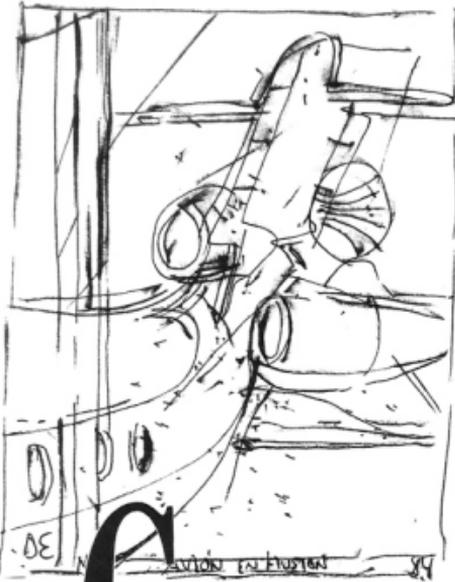
Yo voy sin báculo ni senda
 En pos de los mayores paraísos
 Mas la rosa habla en la casa
 El sudor es violeta de María en las sienes del amor.
 Virgen Santa de mi pasión

• • •

El extraño sabor de tus manos
 Cuando los bueyes están cerca del mar
 Eres cautiva de tu imagen más bella
 Porque es blanco el color de la paciencia
 Estaré en tu recuerdo
 Los montes envejecen y se cubren de hojas
 Y morirás
 Pues hay demasiada poesía en la ceniza
 Mi madre que era más poeta que yo
 Mi madre escribía a su hermana
 Como una tierra la voz es dulce

Así cada verano tendrá para mí
 Una melancolía nueva
 Yo os amo así como os lo digo
 Para un caballo blanco como el invierno
 La brisa se despoja del rocío
 Y los pájaros mueren de las heridas del mar
 Coronad al amor que sostiene un arco
 Una golondrina ha volado costeano la tarde
 No tiene ya color ni fuerza
 Esta temporada no ha de pasar sin un astro nuevo
 Su azul junta el calor de todas las noches





PREPARATORIA CON Ali Chumacero

José Antonio Jacobo

La obra conocida de Ali Chumacero consta de setenta y cinco poemas, de éstos, nueve manejan ciertos rasgos de la forma sonetística. No todos ellos, por capricho de su autor, cumplen con los requerimientos tradicionales de las rimas, sino que han sido adaptados para intentar romper la monotonía.

La obra de Ali Chumacero ha sido descrita por Marco Antonio Campos como un "diamante" indivisible. Algunos piensan que en su vida, un escritor sólo compone un poema muy largo, éste sería el caso de Chumacero, el cual ha conseguido mantener una línea muy cercana al verso blanco (verso tradicional medido) dándole así una estructura firme a sus poemas, sobre la que puede ubicar elementos sonoros e imágenes acompañadas de símbolos complicados por metáforas. El jueves 2 de junio, el maestro Chumacero me recibió en su despacho del Fondo de Cultura Económica, ahí charlamos cerca de cuarenta y cinco minutos acerca de su visión y sus conceptos sobre la literatura, y más en particular sobre la poesía.

Para Chumacero este ha sido una año importante en su vida, tras obtener el Premio Nacional de Literatura ha retomado una gran popularidad en los medios culturales y en días pasados festejó su setenta aniversario, razón por la cual ha recibido diversos homenajes.

La labor de Ali Chumacero no se circunscribe únicamente a la creación literaria, durante su juventud se dedicó a colaborar en las revistas más importantes de aquella época, y ha dedicado su vida, con aciertos y errores, a estudiar y dar su aval a la literatura contemporánea.

Actualmente, es el responsable de formar a los jóvenes premiados por el Centro Mexicano de Escritores, con lo que su actividad puede tener una trascendencia importante en la fragua de la nueva generación.

—¿Cuándo llegó usted a la Ciudad de México?

—Llegué a México en 1937, la víspera del día de San Pedro y San Pablo, en junio, a proseguir mis estudios de preparatoria que había dejado interrumpido en Guadalajara. Mi afición por la literatura, que ya se había motivado en aquella ciudad, no fue, de ninguna manera, ni siquiera secundaria para que yo hiciera el viaje a México. Vine simplemente a intentar proseguir mis estudios preparatorianos. Ya aquí, me fue imposible, por algunas circunstancias académicas, ingresar en la Escuela Preparatoria y me dediqué mitad a leer libros, particularmente de literatura, y mitad a procurar tener un vagabundeo productivo. Así estuve dos años y en 1939 concurrí a la Escuela de Filosofía en la rama de Literatura a escuchar a algunos profesores que posteriormente fueron amigos míos. En 1939, a finales, se hizo posible que entre José Luis Martínez, Jorge González Durán, Leopoldo Zea y yo organizáramos, con el apoyo de la Universidad, una revista que se llamó *Tierra nueva* y que fue el conducto por el cual muchos jóvenes se transformaron en escritores. Bajo el patrocinio del secretario general de la Universidad, Mario de la Cueva, *Tierra nueva* publicó doce números y fue seguramente la principal revista de esa época, no sólo por su calidad literaria sino también porque en ella se iniciaron escritores que, posteriormente, serían significativos en la continuidad de nuestra literatura.

—¿Sus primeros poemas publicados son de esta época?

—Yo había escrito en Guadalajara cinco o seis poemas que permanecen inéditos y en el primer número de la revista *Tierra nueva* publiqué uno que ha corrido con mucha suerte y que se denomina "Poema de amorosa raíz". Ese poema fue escrito en 1938, en el mes de abril, en la biblioteca de la Universidad Nacional. Allí, entre lectura y lectura, tomé una pluma y lo escribí. No he publicado sino dos o tres poemas anteriores y los demás permanecen totalmente inéditos. "Poema de amorosa raíz" fue, de hecho, el arranque de mi carrera literaria, tuve suerte y me animé a seguir escribiendo poesía.



—¿De aquella época a estas fechas han variado sus concepciones estéticas o éstas han sido siempre las mismas?

—Me inicié con una poesía muy sensual, llena de oídos, miradas, tactos y lentamente fui complicando mi manera de concebir el poema hasta hacer, en muchos casos, algunas poesías que son casi incomprensibles. No es que sean poesías difíciles en sí mismas, sino que se hacen difíciles porque manejan conceptos o símbolos que a veces he corregido y a veces no he podido hacerlo; por eso mi poesía tiene un prestigio, muy bien logrado, de ser una poesía esotérica, de difícil comprensión, apta para mayores.

De lo cual se deduce que he ido de una poesía sencilla, como "Poema de amorosa raíz", hacia una poesía más complicada. Efectivamente, ha habido un desarrollo o un cambio de punto de vista respecto del objeto poético y he hecho una poesía cada vez más compleja; desgraciadamente, voy a morir haciendo siempre una poesía sumamente complicada.

—Sobre sus poemas amorosos, ¿estos poemas tienen algún sentido particular o son producto de un trabajo más que de un sentimiento?

—En buena parte mi poesía se funda en el amor. Ha tocado otros temas fundamentales, pero mucho, mucho, ha sido el canto del amor. Es obvio que mis poemas amorosos tienen un arranque evidente, real; aunque yo guste de llevar el concepto del amor más allá de la simple superficie, de la simple emoción y el sentimiento y buscar un trasfondo ideológico que haga juego entre la idea y la emoción.

—¿Cuál es su concepto en cuanto a la forma que debe tener la poesía?

—Por encima de la emoción, a su lado o detrás de ella, una poesía es un objeto artístico. Una poesía debe estar compuesta, dividida en partes, relacionada una parte con la otra. No soy un poeta a borbotones, que lance versos sueltos a ver a dónde aciertan, como quien lanza flechas o dardos hacia una manzana que no existe. Yo hago una poesía totalmente consciente, equilibrada y compuesta. No sólo creo que el soneto o la décima, para citar dos formas ineludiblemente bien compuestas, son merecedoras de que el poeta juegue sus versos de tal manera que haga una composición. Un edificio no puede estar construido de manera que corra el riesgo de caer, tiene que tener bases, cuerpo y azotea. Mi poesía procura tener to-

dos los elementos que hagan de ella un objeto artístico, como una estatua, como una casa habitación, como un árbol que tiene raíz, tronco y ramas.

—¿La forma tiene que ver con el contenido?

—No hay manera ni debería haberla de separarlos. La forma y el contenido son dos valores que se dan al unísono, que deben estar reunidos en un sólo impulso. No hay que decir: "El puro resplandor serena el viento" y luego empezar a analizar qué es el resplandor y qué es el viento. En el verso, en la forma, al emitirse, debe estar implícito el contenido. Hay que evitar dividir el verso en continente y contenido, en significante y significado. La poesía en sí misma es su continente y su contenido.

—¿Cómo es su manejo de las imágenes en los poemas?

—La poesía es, en buena forma, imagen pero también es idea, es una serie múltiple de significaciones, contiene una serie múltiple de elementos, aunque la imagen es probablemente el principal de todos esos elementos y para mí es, además del reflejo de una realidad, el trasfondo de otra realidad. Yo no hago una poesía simplemente directa, por lo menos en la parte final de mi trabajo, en los últimos años, sino que busco el trasfondo, procuro darle una significación que haga de ella no sólo una emoción sino también un concepto.

—Cambiando un poco de tema, ¿usted concibe alguna forma de ser superior o tiene una postura panteísta o es totalmente ateo?

—Soy absolutamente ateo. No creo sino en la relación inmediata de las percepciones, de los conceptos y de las imágenes que llegan hasta a dibujar las sensaciones a través del concepto y de la percepción. No creo en que haya un ser supremo, ni en que después de esta vida haya algo más, una continuidad o una supervivencia. El hombre tiene un círculo que se cierra precisamente con la muerte.

—Entonces, el uso en su poesía de aspectos religiosos de la vida católica se debe más que nada a pertenecer o estar conviviendo con una cultura...

—He sido un constante lector, nunca un conocedor, de la Biblia, desde el Génesis hasta el Apocalipsis. Es evidente que hay cierta influencia sobre todo del pensamiento judío en mi poesía. He tomado muchas de las aseveraciones, incluso de las frases, de las situaciones que he encontrado en la Biblia y las he transpuesto, lógicamente, a algunos aspectos de mi poesía. No es raro ver ahí *El cantar de los cantares*, encontrar algo del *Apocalipsis* o algunas expresiones gratas a Job, aprovechadas no mediante una creencia en otro mundo, sino en una aplicación muy directa al valle de lágrimas en que vivimos.

—Entonces es una lectura por intertextualidad.

—Sí, o mas bien se trata de una actitud moral y no religiosa. No es la religión lo que me lleva a esas imágenes sino una conducta moral. Una forma de estar frente al mundo.

—¿Cuál es la razón de que haya publicado una obra tan breve?

—La razón es muy lógica. He escrito muy poco; por lo tanto, he publicado muy poco. No tengo interés en dejar una obra voluminosa. No quiero, de ninguna manera, que mi poesía sea imposible de publicar en un solo tomo y haré, a lo sumo, cinco o seis poemas antes de morir y con eso cerraré totalmente mi labor. Yo soy, al fin y al cabo, más que un poeta un hombre de letras. Un hombre que se ha dedicado a la literatura, que ve en ella la única forma de salvación, que ha recurrido a ella para saber que la vida vale la pena haberla vivido, y también he sido un poeta que ha hecho algunos poemas, no muchos, y que pretendo que sean lo suficientemente valiosos para justificar el haber dedicado toda una vida a la literatura.

—¿Esto no tiene mucho que ver con un sentido muy fuerte de autocritica?

—Evidentemente, es fruto de la autocritica. La autocritica tiene como fin encerrar al poeta en unos cuantos temas que llega a dominar, y prohibirle o limitarle sus capacidades para continuar escribiendo con cierta holgura. Es magnífica pa-

ra hacer poemas de calidad y nefasta para hacer una gran cantidad de poemas.

—¿En el soneto intenta un efecto especial o eso es particular a cada uno de los poemas?

—El soneto es una forma que no tiene escapatoria, es redonda, debe comenzar y terminar de una manera prevista o por lo menos totalmente lógica. Yo he escrito dos o tres sonetos que son francamente pésimos. Ninguno de ellos es en esencia un soneto, ninguno cumple con las reglas naturales, creadas por los italianos, tan bien llevadas en España y tan mal copiadas por mí. Mi poesía en soneto es francamente un fracaso, quizá tenga otros valores como poesía, pero como forma sonetística su valor es absolutamente nulo.

—Usted en la beca "Salvador Novo" ha inculcado el uso del verso medido. Quiero preguntarle ¿qué piensa de la poesía libre, si alguna corriente actual que esté fuera de los cánones tradicionales le convence o le parece interesante?

—En buena parte la tendencia a separarse de las formas tradicionales, es decir, de lo que llamamos verso medido, proviene de las escuelas surrealistas, que suplantaron el sonido eufónico. Las imágenes sometidas a procesos fonéticos son suplantadas por el uso de la simple imagen. Una imagen, para un surrealista, tiene, en cierta forma, la correspondencia de un verso. Cuando un poeta elude la forma eufónica, es decir, el buen sonar, y no recurre a suplirlo por una serie de imágenes, el resultado es que lo que podría ser lírico se convierte en prosaico, y lo prosaico, queramos que no, tiene que mantener cierta posición, tener ciertas cualidades para poder ser considerado poesía. Lo prosaico es prosa y lo poético es poesía. Ahora bien, a través o proviniendo de poetas como Neruda mismo, que era un poeta influido por los surrealistas, se ha venido a hacer del verso libre un arma que intencionadamente procura dirigirse hacia lo prosaico. El resultado final es que su lectura no es agradable y si no es rica en imágenes resulta simplemente prosa. Por eso soy enemigo, en principio, de la poesía no medida. No quiero decir con eso que prefiera la poesía con rima. Yo nunca la uso, pues no es cuestión de emplear finales de palabras que se correspondan, sino de que la lectura de un verso sea eufónica, bella, que toque sílabas que vayan unas con otras, que no sean sosas, ni que se ahogue entre sí, sino que como una melodía se continúen. La poesía es, sobre todo, una melodía, una línea de sonidos que se inicia con la primera sílaba y acaba con el punto final.

—No sé si usted ha llegado a manejar o a estudiar estas teorías nuevas que basándose en la psicología y un poco también en la química cerebral, plantean que ciertos efectos poéticos pueden producir una reacción en el cerebro.

—Sí, todo verso produce algo, pero no es posible llegar a esos excesos de creer que va a transformar las neuronas, ni que va a hacer que una persona se azote contra el suelo, como hacían los griegos; ni que tenga esa trascendencia que a solas uno le va a dar. La poesía es una expresión social como lo es el lenguaje y como lo es el arte. No tiene por qué transformarnos en tarántulas o en personas que se tiran a las paredes. No es posible pensar que vaya a transformar al mundo, ni siquiera en que pueda transformar a la persona.

La poesía es una expresión de la persona, pero no es transformadora de nada; por eso, yo no hago poesía revolucionaria, no creo que la poesía sea capaz de transformar los medios de producción, o la propiedad de éstos. Puede ser un canto, y eso es legítimo, del deseo de que los medios de producción se transformen o cambien de manos, pero la poesía no va a hacer que cambien. De ninguna manera es un impulso para que se realicen esas actividades que tienen fuerzas determinantes en la economía, en lo social, en lo político, en lo militar y en lo religioso. La poesía no transforma nada, transforma en todo caso la realidad que refleja, pero como son tantos poetas y tantas expresiones de la realidad, si uno lee mucho tendrá transformada la realidad en muchas poesías, pero la realidad en sí misma no se transforma.



—¿Por qué dice no tener discípulos?

—Creo que no tengo discípulos porque mi poesía es sumamente difícil. Las corrientes nuevas de la poesía, y aquí caben sobre todo los jóvenes, se han desarrollado dentro de normas frontales a la realidad. Mi poesía es mucho más metafísica, con perdón de esa palabra, que realista, y las corrientes nuevas a partir de César Vallejo han venido a ser un retrato muy cercano de la realidad. Ese concepto de la realidad se refleja inmediatamente. Yo hago otro tipo de poesía y por esa razón no resulta una actividad capaz de adquirir un eco fácil en la poesía de jóvenes.

—Independientemente de esto, ¿a usted le gustaría tener imitadores o seguidores aunque cada uno tuviera su voz particular?

—Naturalmente que sí. El escritor gusta de verse reflejado en las nuevas generaciones. Cuando yo digo que no tengo seguidores no llevo a pensar que eso sea totalmente cierto, pues algo hay de lo que yo he hecho que se ha reflejado y se sigue reflejando y se reflejará, modestia aparte, en la literatura de los que continuarán la labor que estamos haciendo nosotros. Lo que digo es que no es una poesía arrebatadoramente influyente, sino que, como es obvio, dejará algún recuerdo, algún rasgo, algún matiz dentro de la poesía de los jóvenes.

—¿Qué tan importante es para usted el que ahora lo reconozcan con el Premio Nacional de Literatura?

—Primeramente, ese premio me lo dieron con un retraso de muchos años. Segundo, me dio gusto haberlo recibido, aunque ya se me había escatimado tanto tiempo. Fue motivo, entre otras actividades periodísticas y televisoras, de que mi nombre empezara a ser algo no dentro de la literatura actual, sino dentro de la conciencia social de lo que es la literatura; es decir, ser reconocido por mayores, cuando sólo era una persona reconocida entre profesionales de las letras. Me dio gusto y ojalá se repitiera.

—¿Cree que su poesía, en algún nivel, es accesible a la gente común?

—Mi poesía es absolutamente inaccesible a la gente común y corriente. Es una poesía muy profunda que requiere ir más allá de las superficies y no permite que sea adentrada por personas que no tenga cierta preparación, no sólo sentimental, sino intelectual. Es una poesía sumamente intelectual.

—Entonces una lectura de alguien que no está preparado para leer poesía, que por lo general leen únicamente los sentimientos, no le interesa.

—No me interesa. Prefiero un lector inteligente que cien lectores analfabtos.

—*Prefiere el intelectualismo a la popularidad.*

—Exactamente.

—*¿No es posible tener ambas cosas?*

—Es muy difícil, porque la poesía intelectual exige que el lector tenga cierto nivel intelectual. La poesía sencilla no exige nada, sino tener sentimientos, ser un ser humano. Entonces, es imposible que una poesía intelectual pueda ser accesible a un lector que no lo es en cierta forma.

—*En cuanto a los poemas no amorosos, ¿su vida particular influye en ellos?*

—Obviamente, yo no creo que la poesía sea un producto de libros, ni sea un producto del engaño o de la simulación. La poesía es un producto directo de estar viviendo, de estar en el mundo o de estar en contacto con el mundo y con los demás. Es un reflejo de la vida; si no es eso, no es poesía. Será una sarta de palabras, pero no propiamente poesía. El sentimiento no se inventa, se trae consigo y se transforma en palabra. Nace del inconsciente, o del subconsciente, como decimos ahora. Tiene una relación constante con el mundo y sus alrededores.

—*Sería tan amable de ejemplificar en algún poema suyo alguna experiencia.*

—Bien. El primer poema publicado mío, que se llama "Poema de amorosa raíz", evidentemente un poema muy sencillo, va describiendo una relación muy inmediata, pero con un trasfondo platónico que hace referencia a las ideas. Es la historia de un amor que se siente iniciado en la eternidad, hacia atrás, en aquello que llamamos las ideas platónicas y se lleva a cabo luego, en la realidad. El verso último, que dice: "ya éramos tú y yo", quiere decir que el amor es eterno y que el amor provenía desde antes de la creación misma del mundo.

—*¿Cómo ve usted a Octavio Paz? ¿Qué significa él para nuestra literatura?*

—Yo creo que Octavio Paz es el mejor poeta que ha dado este país. No quito a los grandes poetas. Ni dentro del Modernismo, ni con los Contemporáneos, se dio una figura de esa naturaleza. Es, además, un gran prosista y un gran pensador, a grado tal, que los jóvenes piensan que es más pensador que poeta. Como pensador queda a la zaga que como poeta. No quiero afirmar que su pensamiento, tanto acerca de la vida histórica del país como de los quehaceres de la vida artística del mismo, sea de segunda línea. Pero, insisto, Octavio Paz es, sobre todo, un extraordinario poeta.

—*¿Cuál sería la importancia de la literatura mexicana y en especial de su poesía en el plano de la literatura universal?*

—La literatura hispanoamericana, a partir de hace unos veinte años o menos, ha entrado de lleno entre las literaturas cultas de Europa y de Estados Unidos. Anteriormente, el escritor mexicano era admitido con cierta cortesía por el interés que ofrecían los temas a los que se refería en sus escritos. Ahora parece que el escritor mexicano e hispanoamericano, en general, ya tiene cierto sitio. Es considerado no sólo por la temática salvaje, sino por su inteligencia expresiva, dentro de los cenáculos europeos. Escritores como Octavio Paz, Carlos Fuentes y Juan Rulfo, para sólo citar tres, cuentan con un sitio muy bien merecido dentro de las asambleas de escritores de la república de las letras europeas. Uno de ellos, Rulfo, todavía un escritor relacionado con un mundo exótico para ellos, y los otros dos, con matices muy cercanos al europeo. Los tres mexicanos tienen un sitio muy justo y han sido traducidos, han sido premiados y han sido reconocidos como grandes escritores.

—*¿Usted en qué plano se encontraría?*

—Yo por razones obvias, por razones de limitación de mi obra, no creo merecer siquiera, no digamos aspirar, al derecho de tener un sitio más amplio que el que yo mismo me he procurado. La limitación de mi obra, que yo la he querido así,



me lleva a ser un poeta —desgraciadamente no el poeta olvidado que quise ser— muy limitado, que quiere quedarse dentro de su país y no salir nunca ni a Francia, ni a Nueva York, ni a Berlín, ni a Roma, ni a Londres.

—*¿La aceptación de la intelectualidad mexicana es preferible a una aceptación que pudiera ser mayor por ser mundial?*

—Eso es circunstancial, porque entonces habría que pensar en quién es mejor escritor que otros, si es mejor escritor porque lo leen en Francia o porque no lo leen. Eso no tiene nada que ver, es una cosa circunstancial que puede ser importante, pues no cualquier escritor es reconocido fuera del país, pero no es decisivo para considerar la calidad de un escritor.

—*Retomando el tema de erudición y de la creación literaria basadas en las experiencias de la vida, ¿es necesario que estas vayan unidas o no?*

—Es indispensable que el poeta tenga por misión en la vida vivir y por misión en la biblioteca leer. El poeta analfabeto no es fácil que dé una obra maestra. No se exige que del todo sea un hombre culto, pero sí un hombre enterado de su oficio. La poesía es un oficio como cualquier otro. Para ejercerla hay que haber leído muchísimos libros, hay que tener influencias, hay que absorberlas y dominarlas, y por encima de todo hay que poner de manifiesto la personalidad de uno mismo. No hay contradicción entre ser un poeta y ser un analfabeto, pero el analfabetismo no ayuda a nada, para nada sirve. Hay que ser un hombre culto para ser un gran poeta. Yo quisiera que los jóvenes, además de escribir, y muchos lo hacen magníficamente, fueran hombres de libros, cultos, enterados y que ampliaran su experiencia de la vida, que es fundamental, a la de las demás artes. Que sepan qué es la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, la danza y también, el teatro. Que sepan que el arte es una totalidad; la poesía forma parte de un arte general. Todas las artes tienen una misión afín y buscan lo mismo: es decir, la expresión de lo más íntimo del hombre. Lo mismo que las obras de Van Gogh, que las de Baudelaire, que las de Spender o las de Mondrian, las demás expresiones artísticas son la producción del inconsciente de la humanidad, que tratan de mostrar la parte más profunda del hombre. El arte es la expresión más profunda del espíritu humano; sin él, el hombre no sería hombre, sería, simplemente, un objeto.

José Ramón Enríquez

Pobre Lelían

Incitación a repetirlo todo:
a poner una bomba bajo el puente
para saberte torpe selenauta
con los brazos cansados y la memoria erguida.

La muerte,
que es gentil cuando quiere acercarse,
busca un hueco cualquiera entre la noche absurda
y, al tocarte en el hombro
—con su dedo meñique, el más enhiesto—,
te anuncia su presencia, aunque tú no la entiendas.

Te vas haciendo viejo, pobre Lelián,
en medio de un alud, amarillos tus sueños.

¿Volverías hasta el sitio donde se encuentra el mar
para entender la sombra de tus dedos
abierta como siempre en una intransigente letanía?
¿Reclamarías los tonos de una aurora
que corre paralela al íntimo sentido de algún
nombre?

La mezquindad, la mediocridad y la estulticia,
argamas del muro,
impiden toda luz y todo encanto. O, ¿eres tú?

La muerte no corrompe,
a pesar de las calumnias en su contra,
sólo toca en el hombro
para clavar después, en las entrañas
esa daga ancestral
ante la cual se quiebra
quien no ha soñado nunca en sus fulgores:
como tú
que, llegado a este punto, sientes subir el miedo.

Avergüenzate ahora
mientras surgen, del rollo inevitable,
la obsesión y el delirio
en un paisaje, con una sola música y bajo tu mirada
que ya para este tiempo se ha reconcentrado.

Vas perdiendo la inercia de anteaeyer
y el cielo, vuelto gris,
pobre Lelián,
te despoja, te increpa y te despierta.

Porque irse después de haber gritado tanto
sin haber sido oído,
no deja de ser triste.
Pero la muerte llega cuando debe,
cuando el ciclo de amor ya se ha concluido
y sólo la incontinencia de tu historia
confunde los caminos y los tiempos.

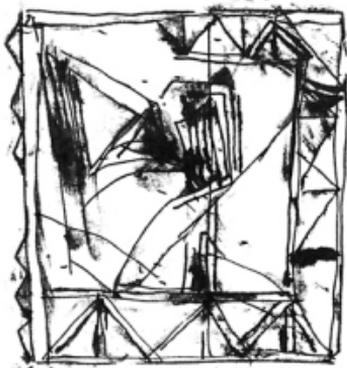
Lirófor:
despidete y avanza que ya es hora del mutis,
ve a proscenio
que la ilusión antigua perdió todo el glamour
y las vírgenes necias
se ovillan en silencio, mordiéndose las uñas...

Antonio del Toro

Perros

Antes de las puertas,
cuando el hombre acampaba
a la intemperie,
los ladridos de los perros
eran el verdadero umbral.
Gracias al sueño intermitente
de estos animales fronterizos
los hombres podían dormir tranquilos;
en estos sueños prolongados
fueron explorando territorios.

Los perros fueron a un tiempo,
los padres de los sueños más distantes
y nuestra primera siembra:
lobos y chacales atraídos
por los huesos y el fuego;
una valla y un puente con el mundo animal,
Hoy los perros sin dueño caminan por la noche,
sus ladridos inventan nuevos rumbos,
recorren los suburbios, amplían la ciudad.



EL ESPACIO EN LA ODISEA Y LA COMEDIA

MARCO ANTONIO
CAMPOS



26

Jorge Luis Borges dijo que dos historias repiten sus imágenes infinitamente en el tiempo: los viajes de Ulises y la vida de Cristo. Una y otra vez las imágenes de la *Odisea*, encarnadas en símbolos, vuelven a ser la misma y otra historia: Telémaco buscará de nuevo al padre, Penélope hilvanará y deshilvanará por tres años la tela engañosa, Ulises y sus hombres lucharán con el infatigable mar, con dioses, con monstruos y con gigantes, Ulises volverá a Ítaca y él y Telémaco aniquilarán de nuevo a los pretendientes. Las imágenes se repetirán en vasos, en cráteras, en sarcófagos, en frisos, en pinturas, en esculturas, en el teatro, en la poesía.

Ulises no es el primer viajero occidental, pero sí el primero de quien fue documentada con amplitud y alta poesía su penosa y excepcional aventura. Es también el primero en occidente del que se informa en detalle que bajó a los infiernos y conversó con las sombras de los que ya no son.

Creo que pocos han estudiado con tal esmero los dos espacios del libro (el real y el novelesco) como Victor Bérard. En un libro ameno y detallado (*Resurrección de Homero*) el arqueólogo francés trazó un mapa de los espacios que Ulises recorrió en el mar Mediterráneo en su azaroso viaje, no excluyendo el infierno, y ha corregido las imprecisas bitácoras de numerosas generaciones. No estaría de más añadir que Bérard tradujo en verso la *Odisea*.

Pese a la autoridad de Bérard, sería imposible conocer con impecable exactitud las andanzas de Ulises; lo indiscutible es que, salvo excepciones inevitables, las historias fueron creídas y dadas por reales por generaciones de hombres que pasaron como hojas. Como se ha repetido Homero fue primaria y secundaria de los griegos hasta el siglo IV antes de Cristo. Los poemas homéricos —dice Bérard— se transforman en el período ateniense (VI-IV A.C.) “en la enciclopedia de toda ciencia y de toda sabiduría: la Biblia de los griegos”. Lo que a nosotros nos hechiza como una imaginación musical y proporcionada, para aquellos griegos fue lo natural. Era el tiempo de la glorificación de los héroes, y los héroes podían hacer lo posible, y a veces, con alguna facilidad, lo imposible. ¿Qué acaso no era dable —y es el primer aspecto del libro que quisiera resaltar— que existieran espacios en el mar rumoroso (costas, puertos, islas) donde hubiera hombres que comieran flores que llevaran al olvido, o espantosos gigantes de aterradora ferocidad (cíclopes, lestrigones), o donde viviera el hospitalario pero también peligroso dios del viento, o dioses hechiceros que volviesen cerdos a los hombres, o pasos increíbles donde cantaran las sirenas, o rocas y remolinos monstruosos, o islas donde pastaran mansamente los animales del dios del sol, o islas donde reinaran ninfas encantadoras que prometían la inmortalidad? ¿Qué, no era dable también —y es el segundo aspecto del libro que quisiera resaltar— que un hombre atravesara los espacios de la tierra y del mar para descender al reino de Hades, patria de los muertos y lugar don-

de se ignora la alegría, donde hallará la sombra de su madre recién muerta, del veloz Aquiles, del árido Agamemón, pastor de pueblos, del valeroso Ajax, que lo desdénia pues no olvida aún allí la humillación inferida, e imágenes e imágenes de famosas mujeres y legendarios héroes, a quienes ve pero no puede abrazar o tocar, pues las almas de éstos vuelan como un sueño. Antes de Homero existía una imagen pero no tan elocuente del infierno en el hemisferio occidental.

Las impetuosas navegaciones de Ulises se dan entre dos espacios: la salida de Troya y la vuelta a Ítaca. Un recorrido que debió durar a lo más unas semanas se prolongó diez años. Nadie desconoce —y es el tercer aspecto del espacio que quiero resaltar— que Ítaca era una pequeña y escarpada pero fértil isla de mar Jónica. Ítaca —relata el poeta— producía trigo abundante y vino y en sus campos espléndidos se criaban bien las cabras y los bueyes. En ella habían también árboles variados y abrevaderos útiles, pero su importancia política, económica y estratégica era casi ninguna. Ulises, a comparación de los hermanos Agamemón y Menelao, monarcas poderosos, era apenas un simple reyezuelo, pero la poesía nos ha embellecido a Ulises y a su isla natal. Dos instantes de la *Odisea* (uno en el canto V, el otro en el canto XIII), son especialmente conmovedores: Cuando Hermes va a visitar a Calipo para informarle la decisión de los dioses de liberar a su forzado huésped, y no ve a Ulises, porque se hallaba en la ribera, llorando copiosamente entre suspiros y lamentos, extraviada la vista en el mar interminable, y la otra, cuando en el país de los feacios ya no escucha el aedo Demódooco, pues no dejaba de mirar el sol, anhelando que desapareciera en el horizonte y emprender la partida.

Pocas islas o ciudades han simbolizado tanto para la imaginación y el corazón de los hombres de occidente como Ítaca; todo viajero que realiza un viaje largo y lleno de peripecias y no puede regresar voluntariamente a su país o ciudad, vuelve a ser Ulises y su lugar natal es Ítaca. Mientras más difícil y accidentado es el viaje más toma significación su ciudad y la ciudad simbólica que hay detrás de ella.

La *Odisea*, en un sentido, es el libro de la fidelidad: del hijo, de la esposa, de los padres, de algunos sirvientes, aun del perro; Ulises también es fiel al escudo y verde espacio que le vio nacer y lo prefiere y prefiere la muerte, a los paraísos diarios y a la inmortalidad que Calipo le ofrece. Y tres ligeras variaciones del viaje: hay quien no sale de Ítaca, hay el que vuelve a ella antes de tiempo, hay el que no puede volver.

Paul Valéry, a quien le interesaban y le eran también más placenteros los medios que los fines, dijo que le hubiera gustado revisar los borradores de *La Comedia*, con toda modestia confieso que a mí también; pero también me hubiera encantado ver cómo se presentaban en la imaginación visual de Dante los espacios que iba creando.

Si Ulises fue el primer navegante occidental que la poesía

volvió un arquetipo, Dante fue el primer gran explorador de los espacios del trasmundo que ideó la teología católica. Él creó, un sinnúmero de años antes, su alto valle de Josafat, donde se abocó a la espantosa tarea de juzgar a los hombres por su conducta en la tierra, en suma, se erigió en Dios mismo. ¿Qué importa lo que el orbe metafísico que él creó le deba a la imaginación teológica de Santo Tomás de Aquino? Se puede ser o no católico, pero si tenemos una viva imagen en imágenes vivas de lo que son el infierno, el limbo, el purgatorio y el paraíso, es por *La Comedia*; puede ser o no católico, pero al leer el libro es tal la potencia visual de Dante, que pocos, si aplican la fe poética, vacilarían en creer que están en un espacio y un tiempo auténticos, y que los personajes que los pueblan —seres divinos, semidivinos, mitológicos, legendarios, humanos o la masa sin forma—, representados en pequeños cuadros o escenas, están allí, en el instante que los formó, cuando otros leyeron y los imaginaron, cuando leemos y los imaginamos, y cuando cualquiera en el porvenir lea y los imagine.

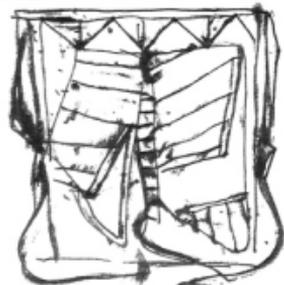
¿Pero cómo creó Dante esos exactos espacios que nos parece *verlos*? No hay casi dantista que no haya subrayado la poderosa visualidad de Dante; en ocasiones parece un escultor, o un pintor, o crea en bajorrelieve, o —para utilizar conquistas recientes— parece un cineasta o un fotógrafo. La razón es simple: Dante partió siempre de la realidad circundante. Si se revisan mínimamente los tercetos se percibirá que las imágenes, metáforas o símiles, están hechos con las cosas y los elementos naturales del mundo, y que Dante a menudo utiliza, para describir o presentar, las formas o el color de ríos, riachuelos, montañas, colinas, árboles, edificaciones, de la Toscana o regiones vecinas. Haga que Virgilio describa el paso de la *bella scuola* (Homero, Horacio, Ovidio, Lucano) en el limbo, o hable de la desdichada suerte del cadáver de Bonconte en la batalla de Campaldino, o compare el sol de la Umbria con el sol de San Francisco de Asís, Dante *se pega a la tierra*. Describa los tormentos del conde Ugolino en la torre de la Piazza dei Cavalieri en Pisa, o el nacimiento de la Aurora desprendiéndose del Sueño, o hable de lo efímero de la gloria al recordar cómo el arte de Giotto y del Cavalcanti superaban ya al de Cimabue y al del Guinizzelli, o ilumina la aparición de Beatriz, Dante tiene una raíz sustancial que crece en el corazón del hombre. Dante logró en poesía, si se me permite parangonarlo, lo que Miguel Ángel en la escultura y Leonardo en la pintura. El suyo fue un *ostinato rigore* y su poema total es una geometría en movimiento.

Y permítaseme una ligera digresión. Quien haya visto las mujeres y el paisaje florentinos sabrán que los grandes pintores toscanos no inventaron nada: simplemente los trasladaron a sus frescos y cuadros de un modo magistral. Quien haya contemplado alguna vez la luz única de Florencia en un mediodía de verano podrá comprender mejor lo que Dante vio: Beatriz es la luz, Dios es la luz, el Paraíso está lleno de luz.

Sófocles hizo decir a Ulises en una de sus impresionantes tragedias (*Ajax*):

Porque en esta vida que vivimos
No somos sino imágenes y sombras

En un tiempo y un espacio que se vuelven también imágenes y sombras.



Iliana Godoy

Juego agotado

Los objetos están en su lugar
no escogen si prefieren salir por la ventana
romper la formación y reptar por el piso

Nadie rodea el cuarto con la soga
de un campanario o de un pozo

La cera no coagula su llanto en los relojes

Ya nadie crucifica las botellas

En las paredes limpias
nadie dibuja cartas de navegación
ni hay puntos cardinales que traspasen el techo

Todo está en su lugar
Hoy la bodega impone su inventario.

Josué Ramírez

Historia

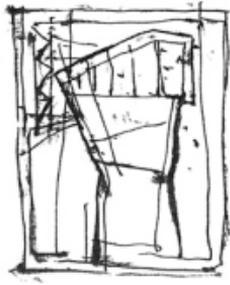
a José Luis Rivas

Hoy, avanza la tarde en la ciudad,
palpitan a lo lejos los violetas.
Hay momentos de calma en esta tarde:
árboles, sedas, pájaros que pasan.

El sol deja su cuerpo entre los muros,
otra luz ilumina la intemperie.
Una muchacha mira la ventana
y alguien patea una lata cuando silba.

Fumo mientras preparo un té,
en el reloj las siete menos cinco.

No sé si siempre espero a que la tarde
toque la intimidad que me devuelte
un ramo de recuerdos, algún fruto.



Entrevista con Carmen Boullasa

Magali Tercero

Carmen Boullasa es una escritora prolífica y diversa. Baste enlistar lo que ya podemos considerar como una "bibliografía": Poesía: *La Salvaja*, del Taller Martín Pescador (1988); *La memoria vacía*, Taller Martín Pescador (1978); *Abierta*, en la Colección Práctica de Vuelo de la Delegación Venustiano Carranza (1983); y *El hilo olvidado*, de la editorial La Máquina de Escribir (1978). Novela: *Mejor desaparece*, de Editorial Oceano (1987). Cuento: *La Midas*, CID-CLI (1986) y *Los debutantes y una visita*, del Taller Tres Sirenas (1985). Teatro: *Mi versión de los hechos*, Arte y Cultura (1987), y *Teatro herético*, UAP (1988). Libros próximos a publicarse: *Corsaria* (poesía), *Antes* (novela), y *Soledumbre* (cuento). A pesar de lo que sugiere este currículum, Carmen es joven: nació en 1954 y hace muchas otras cosas, como libros artesanales, obras de teatro, administra un teatro-bar, etcétera. Esta entrevista está centrada en *La Salvaja*, su poemario más reciente, aunque aborda también los libros anteriores.

MT: ¿Por qué la insistencia en darte un nombre: *Corsaria*, *La Salvaja*? En este último poema dices: *Si tuviera dos bocas/me diría "salvajita"/me diría las tres moraditas de mi nombre/sal va ja*. Y pides también: *Diga alguien mi nombre*. Cito otros versos de *La memoria vacía*: *Libre de mí. Sin nombre y ¿Tuve origen y la palabra me privó de él?* (...) *No soportaría oírme pronunciada por los cerdos, por los árboles, por la lluvia, por las otras mujeres*.

CB: Busco siempre mi nombre porque, sin elegirlo, escribo de un único tema en los poemas y ese tema (ridículo, sin sentido, tal vez tonto) soy yo. Como no tengo la menor importancia literaria me he inventado un montón de personajes (tú ya dijiste unos: la Salvaja, la de la memoria vacía) para hacer un mundo literario, poético: todo mentira. Yo no hago poesía intimista o confesional, yo hago poemas "fantásticos", "de fantasía".

MT: ¿De qué forma te da carta de existencia el lenguaje? ¿Hay una búsqueda de identidad? **CB:** ¿Carta de existencia? Todavía no la consigo. Tal vez si la consiguiera ya no tendría necesidad de escribir. Y el tema de la identidad es otra cosa. No busco ver quién soy: busco ver qué personaje invento.

MT: ¿Cuál es el parentesco entre *Corsaria* (1984) y *La Salvaja* (1988)? El personaje del primer libro es poderoso, el del segundo, débil. Sin embargo, ambos disfrutan, ya como verdugos ya como víctimas. Uno proclama: *"Soy la corsaria/ y todo lo he vencido"*. Y la Salvaja dice: *Estoy aquí para ofrecerte mi cuello*.

CB: Me encantaría poder inventar un plano que indicara de dónde a dónde van los personajes que he inventado, quiénes son, qué buscan y dónde están situados. Desgraciadamente no soy una escritora "inteligente" (no que no use la inteligencia para escribir) sino una escritora de intuiciones, "intuitiva": no conozco las razones ni las geografías, conozco muy bien (o me hago la fantasía de conocer) corazones (los que he tenido), sensaciones, personas... No sé en qué punto está la Corsaria, no sé si le guste "ser víctima" o "ser verdugo", no catalogo los poemas, por eso digo que no soy inteligente: no pongo a trabajar una razón ajena a los poemas en ellos. Sólo respondo a sí mismos.

MT: Con todo, la Corsaria y la Salvaja parecen compartir una búsqueda: La Corsaria dice: *Yo tengo el principio adentro de mí*, mientras que la Salvaja expresa: *Pongo el dedo en el mundo/aprieto fuertemente/Vuelvo rompecabezas la unidad*.

CB: Si me dijeras hoy si tengo el principio adentro de mí, yo te contestaría que *juró* que sólo cargo el final conmigo. Si pudiera ver un rompecabezas en el destrozadero que me rodea, pensaría que es mentira: mucho más lejos de mí queda la unidad. Yo soy de instantes, Magali, desgraciadamente. No tengo historia, no sé ver ni para adelante, ni para atrás.

MT: Tu verso es más ceñido y sobrio en *La Salvaja*, de 1988, que en *Abierta*, de 1983. ¿A qué se debe esto? ¿Qué logros técnicos hay entre uno y otro libro?

CB: Me pasó con *La Corsaria* que rompí en ella el miedo a ser una poeta retórica. Y sospecho que me desbordé. Venía de escribir versos tan rígidos y estrictos (porque tenía asco a la verborrea, a la que mi generación es tan adicta) que ya casi no decían nada: eran duros como costras y no se podía ver lo que tenían ahí. De modo que si en *La Corsaria* le perdí el miedo a la retórica, también, lo confieso, me desbordé y me atreví a hacer versos "flojos", "poco tensos". Con *La Salvaja* ya no tuve ese arrojito. De todos modos siempre se me nota una educación rígida, que si no hubiera estado a cargo de monjas hubiera sido a cargo de monjes protestantes, si los hubiera... Tiendo más al

verso duro. Soy una tacaña con las palabras. Exceptuando en *La Corsaria*.

MT: *La Salvaja* camina, corre y vuela a lo largo de todo el libro, pero parece temer que su vuelo interior (*por mis venas aire sueña*) se concrete. Me llaman la atención estos versos: *Pasos, pasos que tan bien rompen/su-jétense/Lo que rasga el camino que recogerme podría volar/ ¡salvenme pasos! ¡La Salvaja ansía y teme simultáneamente el vuelo!*

CB: Al margen del sentido poético, literario de estos versos, tienen una razón anecdótica de ser. Yo tengo una enfermedad estúpida y repugnante que se llama agorafobia y a la pobre de la salvaja se la endigué. Es lo único, creo, que ella y yo tenemos en común. Aunque pueda parecer elemental mi respuesta, pero en los síntomas de esta enfermedad están la tentación del vuelo y el terror del vuelo: los pasos no sujetan jamás a la tierra, ni tampoco las venas, ni la sangre, ni el cuerpo todo, nada. Es la metáfora física del desarraigo.

MT: Los pasos pueden salvar a la Salvaja, pero también atraer con su sonido el ataque de la fiera. El fuego la vence, pero al mismo tiempo ella quiere rendirse a él (*¡Vencida estoy por ti, por ti fui por mí abandonada!*) ¿Podemos hablar de estas ambivalencias? ¿Es que en todo hay traición porque todo está vivo... como dice uno de tus versos?

CB: Yo pensaría, ahora que me lo dices, porque no lo pensé antes, que no son metáforas los versos que mencionas sino espejos del cuerpo. ¿No es el cuerpo así, traición con complicidad, derrota y triunfo? Quiero decir el cuerpo cuando es cuerpo, cuando está entregado al amor que es para lo único que sirve (y que me perdonen los deportistas, pero ellos sólo hacen el ridículo: el cuerpo sólo sirve para amar).

MT: Quiero que hables sobre cinco tópicos al parecer muy tuyos: el silencio, la memoria, la destrucción, los cuerpos y el deseo, y la virginidad. Sobre el silencio has escrito: *Y no escucho la única palabra que podría detener este silencio desflorado (Abierta); o El cristal silencioso/ como el más abrupto ruido/ me aísla (La memoria vacía); y en La Salvaja: Al verme no guardan el silencio prisionero de los árboles: tómanme muda*.

CB: Te lo voy a reducir a un solo "concepto" (si es que los conceptos existen): la pureza es mi única obsesión. Una pureza que se debate entre el silencio total y el derroche de palabras, porque no sabe dónde se encuentra más presente, entre la memoria "llena" y la memoria "vacía", porque no sabe dónde está más a gusto, con la destrucción, porque ella sabe que pertenece al vacío, pero sabe también que si no está en las cosas se "pudre", se echa a perder. Y en cuanto al deseo, la virginidad y la desnudez, frente a ellos la pureza se debate más que nunca; si obedece a las leyes del deseo, no será jamás leal a su virginidad intrínseca, si obedece a la virginidad no se entregará al lenguaje más puro que es el del deseo, si no se desnuda no se virgen ni se arroja a los brazos del deseo, pero si se desnuda tampoco es virgen y tampoco es recibida por el deseo.

Pero vamos por partes: el silencio: es con-



tra lo único que no puede un poeta, contra él la guerra. Creo que no es un tema que me pertenezca como algo personal. Contra el silencio vamos todos los poetas.

MT: Sobre la memoria y el origen extraje estos versos de *El bילו olvidada*: *El bילו olvidada/pierde la memoria que le dicta la postura de sus blázax y se descompono*; o bien: *Traito de oscurecer que mi sombra la tierra del exilio, mi tierra; ocultarme a la memoria vacía. No tengo origen. Y de Corsaria: No recuerdo de dónde vengo/ si tengo padre o madre/ si el idioma que hablo alguina me lo enseñó o con alguien lo comparto*.

CB: La memoria y el origen; yo creo que empecé a escribir, cuando empecé a escribir, para hacerme mi casa en la escritura, mi casa, mi mamá, mi papá, el mundo que viví de niña y que necesita cualquier adulto, el mundo con arraigo, donde uno tiene rostro y es alguien. No un desconocido que usa a veces el metro.

MT: Sobre la destrucción dice la Salvaja: *Los oscuros árboles oscuros me ven pasar corriendo/ ¿Devoraste tú, salvaja, tú rompieste, destrozaste...? Y la Corsaria: ¿Las luchas? ¿los incendios? ¿las espadas sucias/ los niños destrozados contra las paredes, las mujeres violadas? ¡Triunfal!*

CB: La destrucción; No sé, no sé qué decirte de la destrucción. Antes del terremoto, antes de esta última etapa electoral y de la manera que ha reescrito el ambiente de la ciudad de México, yo creía que la destrucción sólo estaba adentro de mí. Que yo era personal, que era mi territorio, que me la traía adentro. Como si yo fuera la madre de la muerte, aunque suene muy retórico y cursi. Así lo creía. Ahora no sé qué decir. Parece que es pariente de todos, no alma mía.

MT: Sobre el cuerpo y el deseo hallé esto en *La memoria vacía*: *Encontrar el sexo de hombre capaz de así/ como un brazo vigoroso, / la belleza feroz de nuestro sexo reciénido*.

CB: El cuerpo y el deseo; Me molesta que cites ese verso mío para hablar de ese tema. Parece de monja, no de mujer. Y creo que no soy una monja. Ahí había una argucia literaria, no una confesión. El cuerpo y el deseo son lo único que dan arraigo. Lo único que vale la pena vivir, en lo que vale la pena vivir. Afortunadamente la vida ha sido generosa conmigo: he deseado mucho, he escrito de eso, espero seguir deseando toda mi vida, hasta que sea más vieja que la más vieja.

MT: Sobre la virginidad en *La memoria vacía*: *No/ nuestra virginidad es el único regocijo/ la sola materia que se sostiene ante el movimiento*. Y en *La Salvaja*: *Estoy aquí para ofrecerte mi cuello/ mi frágil cuello de virgen... y convencida de que no hay mayor grandeza que la del cuello de virgen entregándose a ti. Y, por último, sobre la desnudez: la vanidad cubre nuestra desnudez con espejos (La memoria vacía) Soy la desnuda, la que no tiene encantos. (La Salvaja)*.

CB: La virginidad y la desnudez te las debo para otra entrevista. Hoy no se me ocurre nada. No sé nada de eso. Si no se nos hubiera acabado la entrevista te diría que me preguntaras del amor. De eso me encantaría hablar.

Del ideal arcaico al verso contingente

(Sobre la poesía de José Javier Villarreal)

Evodio Escalante

Son el abandono, la rapta y la usura el platillo fuerte en esta mesa.

J.J.V.

En uno de sus artículos de crítica, Ramón López Velarde hablaba del advenimiento de una nueva estética que estaría libre de los dictados del mundo exterior, y que, obedeciendo a la curvatura propia del tiempo del poeta, habría de articularse en un verso que él llamó *contingente*. ¿Un tiempo del poeta? Habría que decir mejor sus tiempos múltiples y siempre segados de la historia. Esta heterogeneidad íntima del poeta, en la que se cifraría el blason de su autenticidad en tanto escrito, y que le permite construir un territorio no dominado por los valores de la existencia gregaria, cristaliza en el relativismo de un verso que se vuelve impredecible, indeterminable, y que no obedece a otra ley que la de su propia respiración.

No es esta evocación de López Velarde un gesto arbitrario. Como uno de los fundadores de nuestra modernidad literaria, algunos de los textos de López Velarde siguen ejerciendo un saludable influjo entre nuestros jóvenes escritores. La idea de un verso *contingente*, podría decirse, sintetiza una manera de entender el trabajo poético que sigue siendo válida en nuestros días. Como permanece dentro de nuestro horizonte, del mismo modo, el trenzado específico que use en un mismo texto la historia familiar y la historia trascendental, los motivos externos, costumbristas, fieles a las peculiaridades de lo exterior, y el sentido íntimo, irreductible, que aporta el espíritu del poeta en su afán por apartarse de la *prosa* del mundo. Es lo propio de este espíritu, como se sabe, evitar la pesadumbre de la Historia, a la que se identifica con la caída y la degradación, y evocar en cambio los acontecimientos de la "pequeña historia", de la historia minúscula, en la que los países familiares y los paisajes secretos de la subjetividad habrán de convivir libres de los imperativos de la heteronomía mundana. "El viejo pozo", uno de los poemas más representativos de López Velarde, ilustra esta oscilación en la que el rechazo a la intrusión de la historia con mayúscula que en este caso es sinónimo de saqueo, se equilibra con la representación de una historia familiar que habrá de ser el marco para que se articule la historia invisible, la trascendental, la de las emociones del poeta, la de sus sueños de consumación y de abismo. El viejo pozo, en efecto, es "un compendio de ilusión y de históricas pequeñeces". Pero es también la gran boca, la boca trina, el gran abismo en que el poeta quisiera

convertirse para que en él se despenara la estrella ideal, la más atesorada, la que acaricia transido de imposibles lo que hay de más auténtico en su subjetividad.

El libro de José Javier Villarreal, *Mar del norte*,¹ es un ejemplo de la vigencia del modelo que acabo de describir. Un modelo indeterminista en cuanto a la cadencia, aunque dramático en la selección de los temas. Si bien hace mucho que dejaron de existir los Gargantífidos del verso contra los que despotricaba López Velarde, no es menos cierto que ahora los peligros de la poetización tienen que ver con los estereotipos, con el agotamiento de las potencias creadoras y con la experimentación carente de contenidos. Ante el impulso regodeado en el acabamiento del impulso poético, que paradójicamente alienta en algunas de las tentativas recientes de poetas establecidos, ante la experimentación a menudo desprovista de sustancia que conocemos por los delirios de los discursivistas, ante el inane recaer en las facilidades de un buclismo que todo lo apuesta en favor de la inmediatez del efecto estético, al que le bastaría con trasponer la belleza cosificada de la naturaleza para obtener sus resultados más altos, libros como el de José Javier Villarreal abren una ventana de refrescantes perspectivas. Su verso, contingente como lo quería López Velarde, no intenta responder sino a las alteraciones de su tiempo interior, frente a la gran historia, a la que recusa, responde con la atención a las *históricas pequeñeces* de las que hablaba el bardo zacatecano. Por supuesto, sin ningún ánimo restauracionista. Soy yo el que ha traído a cuento a López Velarde. Aunque es evidente que Villarreal lo conoce bien,² las huellas visibles en su libro remiten a Ezra Pound, a Elizabeth Bishop, a W.B. Yeats, a Auden, a los trovadores medievales y a algunos maestros del Siglo de Oro español.

Ajeno a toda grandilocuencia, atento a las mínimas victorias que a veces se esconden tras la apariencia del fracaso, Villarreal toma de Pound la recusación global del reino de la usura que ha restaurado el capitalismo así como el gesto épico con el que se sobrepone a las limitaciones de la existencia común. Su libro, dividido en dos grandes partes, va de menos a más. Los primeros poemas, podría decirse, disimulan el extremo rigor con el que ha sido tramado el volúmen. Parecen pertenecer, por la inmediatez de sus referencias geográficas, al orbe de un exteriorismo al que el escritor trataría de insuflarle una vibración anímica, sin que se sepa bien para dónde tira ese impulso. En la "Elegía frente al mar", por ejemplo, se encuentran estas líneas:

En esta casa de cuartos vacíos
donde las palomas son apenas un
recuerdo
contemplo el cadáver de mis días,
la ruina polvorienta de mis sueños.

La vacuidad y la ruina. Esto es: los lugares comunes, sin otra chispa particular. En "Tijuaná", sabemos que: "Esta ciudad se levanta sobre el sudor y los sueños de nuestros padres/ sobre el cuerpo violado de la muchacha y la mano siempre dispuesta del ase-

sino". En vano tratamos de ubicar la referencia intrasferible. El que busque detalle y verdad tendrá que decepcionarse. Tijuana, la ciudad, se desdibuja en el último alfiler, que era también nuestra última esperanza de encontrar concreción: "Es la mujer que pasó sin verte, la que no te recorda./ esa que constantemente disfrazas, pero a quien siempre le escribes tus versos". Acaso la interioridad es demasiado interior. El paisaje se desdibuja, se vuelve un estado de ánimo, como el mar de "Canción de noviembre". Cito dos de sus líneas para indicar este grado de interiorización: "El mar entonces es una furia que se desparama./ un golpe hajo a mitad de la madrugada..."

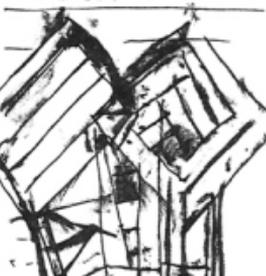
Más que el paisaje en sí, a pesar a veces de la pura denotación de los títulos (como en el poema "Rosarito-Tijuana"), destaca la silueta de unos jóvenes heridos por la rabia del mundo en que viven: "Los muchachos toda la noche, frente al mar, jugaron a ser náufragos/ ángeles castrados por la rabia de sus padres". Ahí se impone, de nuevo, la ciudad interior, a la vez que se anuncian los primeros rasgos de una épica subjetivizada que más tarde será el emblema de la disidencia del poeta frente a la sociedad: "Durante la noche construimos ciudades inmensas, / castillos derruidos por el llanto de la mañana; / fuimos los guerreros, los hombres altos de la noche".

Cadeneta y decadencia. El verso contingente parece existir sólo para que se materialice un estado de yecto, una caída del hombre que prefigura el derrotismo y sin embargo termina resistiendo. Esto no es todavía enteramente claro en esta parte del libro. El sujeto poético ha contemplado la danza de los muertos. Ha escuchado el canto de las sirenas y su "infinita tristeza". Ha visto crecer el mar *encabronado* que se le escapa de las manos. Ha odiado hasta la última parte de su cuerpo y sabe de "el hambre, el dolor que nos abre los ojos buscando el cielo". ¿Se trata acaso de la cuota de usura poética que hay que pagar para iniciar una poetización más auténtica? Al rasgar sus vestiduras y contar, una por una, sus heridas corpóreas, ¿no prepara el poeta el advenimiento de un lugar diferente, de una zona poética en la que el rasgo individual habrá de adquirir una dimensión emblemática?

Al fin: ¿Qué clase de acontecimiento es el poema? ¿Qué clase de contingencia es la que ha de aflorar en el verso que se asume como contingente?

"Historia", el poema con el que se cierra la primera sección de *Mar del norte*, nos enfrenta de pronto con este problema. Por primera vez en el libro, tal y como se había visto en "El viejo pozo" de López Velarde, la historia familiar y la historia trascendental, esto es, la historia íntima del poeta, se trenzan en una unidad de tipo superior. Se diría que para que el poema lograra constituirse en unidad productiva era necesario que a su vez instituyera en su interior los rasgos de una productividad. Que la relación entre sujeto y objeto estuviera mediada por un modo de producción que al pertenecer al ámbito paterno ayudara a definir los lugares y los destinos de los personajes involucrados. El texto lo logra a la perfección. El primer sujeto, en realidad objeto, pues lo cons-

truye la mirada evocadora del escritor que imagina la historia y la presenta como real, es la figura de la madre. No hay duda, la vemos a través de una lente nostálgica: "Vuelves a caminar por la tierra que te sintió de niña", así comienza el poema. Y así continúa: "Esa mañana cambiaste las rosas del florero, / abriste la ventana para que un viento, que tan sólo tú conocías, tocara tu cuerpo, / hinchara las cortinas de tu cuarto e izara las banderas de los ojos". Se trata, evidentemente, de una reconstrucción. El poeta, el hijo, todavía no ha nacido. La madre-niña es pues un "compendio de fantasía". Es el hijo el que se adelanta a su propio nacimiento para fijar el rostro de su madre. Así lo dice: "Yo te esperaba en la terraza, sentado, jugando con tus recuerdos, / componiendo el color de tus ojos, la luz de tus manos. / tú pasabas de largo sin verme..." Pero en esta producción no está solo. Está también la producción del padre, esto es, del abuelo del escritor. El ámbito evocador de la nostalgia, las trizaduras en el rostro que tal evocación prefigura, son complementadas por una producción absolutamente material. Estamos en los viñedos del abuelo. Sabemos que los campos se llenan de *gente extraña* entre septiembre y octubre. Los adivinamos: son los peones, son los asalariados. El texto se cuida bien de señalar su extranjería y de evitar cualquier mención a las máquinas introdu-



cidas por el capitalismo. Ahora sabemos por qué: el ámbito patriarcal, dentro del imaginario del escritor, está necesariamente fuera de la *prosa* del mundo. Es un ámbito semifeudal. Una zona arcaizante. El único mecanismo admisible, si así se le puede llamar, lo formarían las hogueras que evitan la congelación de las viñas durante el invierno. La elipsis refuerza este sentido, que el texto anota en cursivas: *el invierno sólo heló unas cuantas matas, y eso porque no se prendieron las hogueras a tiempo*. La nostalgia es un acontecimiento irremediable. Luego, la madre deberá abandonar el círculo feudal. Su padre la inscribirá en una escuela americana, la Saint Mary Grammar School. Insólito universo disciplinario que une el aprendizaje de la gramática con la virginidad de la Virgen. Otra coagulación de la nostalgia: "Tus mañanas de infancia quedaron entre faldas y blusas del colegio, / junto a tus medallas y diplomas de buena conducta".

Como el abismo que invocaba López Velarde, el poema debe concluir con la fatalidad. Pero será una fatalidad engendrada por la contingencia y que refuerza la contingen-

cia. Primero la catástrofe, la soledad, el dolor, vividos aquí como lo irremediable; para terminar, el miedo nocturno que paraliza el rostro de la madre y no la deja responder al llamado angustioso de ese hijo que todavía no nació pero que ya estaba instalado ahí, en el corazón de la noche, en el centro de una desolación de la que extrae su fortaleza: "Alguien lloraba a tus espaldas, / pero la noche fue el miedo que no te dejó volver el rostro".

La contingencia de ese llanto del escritor que se figura como hijo nonato, extrema libertad de un deseo que fabrica su ámbito silencioso apunta hacia un lugar invisible desde el que el poeta ejerce sus poderes imaginarios. Ese lugar, como alcanza a adivinarse, es el viñedo patriarcal, último bastión que esta historia preserva ante lo inevitable. Ese lugar, como alcanza a adivinarse, es el viñedo patriarcal. Terreno de contingencia que resiste, sin poder resistir, sabiendo que acabará por doblegarse, otro modelo productivo. La contingencia poética busca su asiento necesario, y lo encuentra. De esta fealdad asumida surge la poderosa energía que le permitirá al poeta denunciar la corrupción, la inmoralidad, la usura, en fin, que se ha posesionado de nuestro mundo. Al fabricar sus raíces en el suelo del abuelo materno, el poeta tendrá unos ojos hambrientos con los que habrá de mirar la *pedra azul* de uno de sus poemas. Unos ojos que no se conformarán sino con el infinito.

La segunda parte del libro vuelve más nitida esta recusación de la historia contemporánea. Esta recusación de la limitación que supone el imperio de la burguesía. Compuesta de "Jaculatorias", "Homenajes" y una "Addenda", esta parte deja ver una cierta obsesión retratística. Casi todos los textos toman a un personaje y trabajan su imagen. Este personaje, por lo demás, suele ser un poeta, trátase de Pound o de Góngora, de Villón o de Ibn Gavirol. Pero, y esto es sintomático, seña otro poema con el escueto título de "Historia", como ya había sucedido en la primera parte, el que dará la clave para captar el sentido del conjunto. ¿Y qué nos cuenta esta "Historia" que no acepta calificativos, y que en su desnudez acaso quiere insinuar lo que hay en ella de ejemplar, de valdeoro para todos? Nada más ni nada menos que la caída del orden feudal. En doce apretados versos se nos cuenta la *historia*: "Un día despertamos bajo el cielo de la derrota, / vimos nuestros bichoneros quebrados, nuestras mujeres violadas y nuestros reinos perdidos". Un formidable epígrafe de Lope de Vega nos indica que esta derrota de los señores es el fundamento del ser del poeta. O sea, que la victoria del orden burgués conlleva necesariamente la ruina de los poetas, que desde ese momento se vuelven expulsados o forajidos. Aunque quizá esto no es lo más importante, sino su forma de aceptarlo y de sacar fuerzas de su marginación. Volver el estigma en la base de un nuevo poderío. En esa dirección apuntan los versos de Lope: *caer de un cielo y ser demonio en pena / de serlo jamás arrepentirse*. El poeta, ¿un demonio en pena? Sí, ¿por qué no? ¿No es esta justamente la idea que entre nosotros sostuvo Jorge Cuesta, cuando habla-

ba de la naturaleza demoníaca de la poesía? Agréguese, a esto, la contumacia de su condición. Porque, siéndolo, jamás habrá de arrepentirse.

El mejor ejemplo de esta contumacia, que vuelve incorruptible el cuerpo del poeta y le permite atravesar los siglos y sostener ante nosotros el signo de su disidencia, es para mí la "Balada a la memoria de Francois Villón". Lo dice el poema: "Hoy, a veinte de abril de 1470, un cadáver germina, / nace firme como rama de encino, como pechos de doncella." Han colgado a Villón. Este es el acontecimiento primario. Este es el acontecimiento que suscita la historia trascendental. En lo trascendente, como se sabe, la otra historia se detiene:

Ahora el pueblo contempla la obra de la justicia:
los vientres hinchados, las caras
amoratadas, y esa mujer que llora
con el rostro embocado.
Todos los artefactos se han detenido,
todas las maquinarias han parado su
marcha....

Ahí está, colgando, el cuerpo de Villón. "Lo han dejado como una señal, como un punto de referencia —agrega el poema—; pero en ese aliento hecho piedra, en ese cuello quebrado acecha el último de los arcángeles..." Y todavía más, inesperadamente: la voz de mando. La voz de los expulsados. Y, con ella, "el odio de una batalla que aún no se ha perdido." O sea: bárbara burguesía, instauradora de la usura, no creas que ya venciste. No pienses que el tiempo juega de tu parte. Haces mal en sentirte tan segura. Tan impune. Tan llena de eternidad. Nos poetas y sus cómplices, los marginados, como lo sugiere el libro de José Javier Villarréal, no han dicho todavía su última palabra.

La contingencia del verso, incluído en los pasajes en que parece renunciar a ella por la vía de la morosa repetición, de la insistencia que instala la inmovilidad, el sosiego, o bien por la vía de una gradación que produce el delicado efecto de una *fade out*, funciona extrañamente como una apelación al lector. El verso se acerca a la prosa para ejercer mejor su inesperado coetazo en la conciencia de los testigos: "Pound hablaba de ciertas zorras que en las praderas se tropezaban, golpeaban, descalabraban contra las duras lápidas." ¿Quién nos dice que no hemos sido nosotros, por nuestra vez, los que nos hemos tropezado, golpeado, descalabrado? ¿Quién nos asegura que no somos esas zorras del poema que se rompieron la crisma al chocar con las lápidas? Junto al tiempo de la confusión, o de la caza incruenta, frente al banquete de los que comen *encima de cadáveres*, el silencio, el contrapunto específicamente poético, el signo de la interioridad del artista, que pone distancias frente a la historia carnífera para conservar la integridad de su canto: "sobre las piedras la filosa escarcha, el silencio de los ángeles." Esbozado el paisaje, definidos los elementos de esta situación en la que se transparenta la barbarie que otros llaman mundo civilizado, el verso acude, para terminar, a los efectos de una disolución que acaso nos concita con la existencia natural:

El viento sopla muy despacio, muy lento
sobre la hierba de las praderas,
La brisa remueve pasiones que se quedan
estáticas por el pánico,
y las zorras filosas persiguen a la liebre,
alargan la carrera hasta las costas,
donde no se detienen, donde no se
paran, donde no rehúyen su
marcha, donde se pierden de vista.

Enamorado de la fidelidad arcaica, símbolo de sus propios recuerdos, acudiendo a las fuentes de donde surge la crítica de la modernidad, pero sin dejar de ser fiel a las cadencias del mundo contemporáneo, de las que está perfectamente compenetrado, José Javier Villarréal ha escrito uno de los libros más rigurosos y más indispensables de los últimos lustros. La idealidad caballerescas de un Villón o de un Pound, por lo que se ve, sigue siendo el signo más que propio de la novísima rebelión poética que encuentra en la mondadura irregular del mundo, en su trizadura azarosa e irrevocable, las íntimas razones de la necesidad de su escritura.

¹ *Amar del norte*. Joaquín Mortiz, México, 1988 (Premio de Poesía Aguascalientes, 1987), 80 pp. ² Véase a este respecto su ensayo "Los fantasmas de la pasión", en el número monográfico dedicado a López Velarde de *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 208, abril de 1988, pp. 44-45.

Agua de temporal

Alejandro Toledo

Desde hace más de una década, Víctor Sandoval emprendió una etapa de síntesis de sus obsesiones poéticas y búsqueda de nuevas formas de expresarlas. *Para empezar el día* (1974) tiene, por ello, este carácter diverso, siendo la recopilación de la obra primera. Entrando a la madurez de su vida, el poeta declara los maitines de la escritura, y hace del amanecer el despertar de los amantes y la convicción luminosa de la lucha política que encarna en la persona del Che.

Instaurar el amanecer, "empezar el día", significó un mosaico heteroclitico que mostraba en sí mismo una nostalgia: la del gran poema. No sería erróneo afirmar que *Para empezar el día* sienta las bases del poema *Fraguas* (1980) que Víctor Sandoval publicaría seis años después de aquella antología personal. El aliento cántico de estos versos ya ha sido destacado, y en su más reciente *Agua de temporal* (1988) resulta curiosa la inclusión de fraguas; al respecto debo proponer algunas hipótesis. Para ello quiero detenerme en la estructura del nuevo poemario.

Agua de temporal tiene la ambición del poemario de resonancias internas, en el que versos primeros y últimos establecen un diálogo y circulan en *crecimiento* de música e imagen. Los dos primeros apartados fijan el contrapunto entre el día y la noche. "Paso de sombras" habla de fantasmas, noches y vidas en vela, el asedio y destrucción de los amantes: "Después vendrá el saqueo/ y el fuego en las murallas, / ante las que se arrojan los guerreros, / como la niebla en los jardines".

"Paso de sombras" son las imágenes que recibe el poeta cuando la noche se alarga en semisueño, una duermevela en la cual las fronteras entre sueño y realidad tienden a franquearse; es acaso ese estado intermedio del dormir que la psicología llama de "murmullos": "La hora en que uno piensa en la muerte, / más cerca que lejana/ y sueñan en el aire lúgubre/ las tres de la mañana".

Los fantasmas se disipan en "A cielo abierto", quizá bajo el destumbramiento solar. Pero su disolución no es completa, aquí ya hay una *stemma* en que día y noche comparan el tiempo de los hombres. Este apartado refiere las cosas que suceden en el día, vividas en lo cotidiano o recordadas en la oscuridad, porque la noche es custodia del día: "Una ventana ciega en el jardín, / madera y clavos: / devuélvanle su viento de cortinas/ y su golpear de vidrios, / que va a romperse/ a tanta luz inmóvil".

Noche y día serán el espacio en que se fundarán las acciones humanas. El lento baile del sol y la luna tendrá como testigos a las ciudades que han sido refugio del poeta: Villahermosa, la ciudad de México y Aguascalientes. Aquí Víctor Sandoval muestra sus raíces y sus exilios. Aguascalientes será el centro en que el fuego interior y el agua original tienden a integrarse. La ciudad es una imagen de la memoria: "Derribaron portales y edificios, / las piedras, la argamasa, la espadaña, el donaire del arco. // Revocaron los barrios y el mercado, / me cambiaron los rumbos, las señales/ y la Casa Redonda fue abrida".

Sandoval juega con la palabra "poemario" y llega a la expresión "poema río". Aquí el libro se define, y entendemos la sensación de lento fluir que acompaña la lectura. Es un río de aguas cálidas, agua de fuego. Aqueellas otras ciudades nos conducen a la ciudad original, Fraguas, manantial paterno, fuente del mito como Troya, Teotihuacán, Caldas y Asterópolis.

Al principio anuncié algunas hipótesis que tenderían a justificar o justificaré la inclusión del largo poema *Fraguas*. Entiendo que esta vez Víctor Sandoval pensó no en reunir escritos de diferentes épocas y fundirlos en una correcta disposición. *Agua de temporal*, con hábito de unidad, cifra su condición en el flujo de los elementos primarios —agua, fuego, tierra y viento—, y es de forma subterránea la historia de los orígenes. Cuando el poeta habla de su pasado cuenta el pasado de todos los hombres. Noche y día fundan las ciudades, y en la imaginación del poeta la ciudad mágica será la que ha fraguado su memoria.

