



El sueño de las fronteras

Adolfo Castañón



Cuartel de
Invierno

Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

Adolfo Castañón

EL SUEÑO DE LAS FRONTERAS

Ensayos, apuntes, paseos



UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara
Rectora

Leticia Rodríguez Audirac
Secretaria Académica

Clementina Guerrero García
Secretaria de Administración y Finanzas

Octavio Ochoa Contreras
Secretario de la Rectoría

Édgar García Valencia
Director Editorial

Rafael Antúnez • Nina Crangle • Agustín del Moral Tejeda
Coordinadores de la colección

Para Lourdes Borbolla González (†)

Diseño de la colección: Rafael Antúnez

Imagen de portada: *El ratón de biblioteca* de Carl Spitzweg

Armado de forros: Enriqueta del Rosario López Andrade

Clasificación LC: PQ7082.P7 C37 2014

Clasif. Dewey: A861

Autor: Castañón, Adolfo, 1952-

Título: El sueño de las fronteras: ensayos, apuntes, paseos / Adolfo Castañón.

Edición: Primera edición.

Pie de imprenta: Xalapa, Veracruz : Universidad Veracruzana, 2014.

Descripción física: 216 páginas ; 21 cm.

Serie: (Cuartel de invierno)

ISBN: 9786075023014

Materia: Poesía latinoamericana-Siglo XX-Historia y crítica.

Autores latinoamericanos-Siglo XX-Crítica e interpretación.

DGBUV 2014/1

Primera edición, 31 de marzo de 2014, centenario del natalicio de Octavio Paz

© Universidad Veracruzana

Dirección Editorial

Hidalgo núm. 9, Centro, Xalapa, Veracruz

Apartado postal 97, C. P. 91000

diredit@uv.mx

Tel/fax (228) 818 59 80, 818 13 88

ISBN: 978-607-502-301-4

Impreso en México

Printed in Mexico

Preliminar

El hilo de la advertencia de esta cosecha de ensayos, apuntes y letras reunidos con el título de *El sueño de las fronteras* quisiera enhebrar las circunstancias dispares del título mismo, superpuestas a las del contenido de la forma material del pequeño volumen que el lector tiene entre las manos gracias a la benevolencia de los amigos y autoridades de la Editorial de la Universidad Veracruzana, realidades a su vez envolventes del verdadero milagro que es el de la voz de los poetas leídos con la pluma y la letra por un contrabandista del sentido y la sintaxis, aprendiz de lector.

El sueño de las fronteras es un título que sobrevivió en mi mente y en mis archivos a la publicación de otros libros, al menos dos, que se iban a llamar así... El lema olvidado volvió a aparecer entre sueños, en el mundo borroso donde los muertos dialogan con los vivos y José Emilio Pacheco sostiene una animada conversación con Rafael Cadenas al tiempo que en el sueño, más allá de las fronteras, advierto que no siempre se tiene en cuenta el sentido del humor de los poetas... Por eso viene la idea de que las fronteras, no solo entre países, regiones o personas, se rompen, suspenden, disuelven, o buscan la abolición de la propiedad deslindada cuando la palabra y la escritura del poema se alzan como un géiser o una llamarada volcánica en la isla de un archipiélago perdido, por ejemplo, el de las islas afortunadas de los diecisiete autores huéspedes de este Cuartel de Invierno que tenemos la suerte de leer y de compartir y, al hacerlo, esbozamos el repliegue de las fronteras más allá del sueño, hacia el despertar.

En términos editoriales y vitales, se podría decir que este no es un libro que pertenezca ni al Viejo Testamento ni al Nuevo Testamento de mis escrituras, sino que cabría situarlo como una serie de mensajes pseudoapócrifos o intertestamentarios y que gravitan en una zona indecisa, por así decir, en la hora auspiciosa para el lobo y para el perro que es la de la víspera del alba o la del crepúsculo, la situada entre el azul y las buenas noches: la hora en que comienza o termina el sueño de las fronteras: la hora de la crítica.

EL AUTOR

José Moreno Villa: *Memoria*

Memoria¹ es el título original concebido por José Moreno Villa (1887-1955)—poeta, pintor, crítico, historiador del arte, archivista y memorialista— para reunir sus escritos y papeles autobiográficos, según recuerda en la «Introducción» de la edición el investigador Juan Pérez de Ayala. Es el segundo tomo —el primero fue el de las *Poesías completas*— de las *Obras* de José Moreno Villa. Se da a la estampa a los 101 años de la inauguración de la Residencia de Estudiantes, de la Casa de José Moreno Villa en Madrid y 71 de la creación de El Colegio de México, al que permanecerá ligado desde su fundación. Consta de 717 páginas. Contiene VIII secciones: I. «*Vida en claro. Autobiografía*, 1944»; II. «Textos complementarios a *Vida en claro* (1906-1948)»; III. «Escritos sobre la guerra civil española»; IV. «Memorias revueltas, 1950-1952»; V. «Amistades mexicanas y extranjeras, 1960-1952»; VI. «Recuerdos y memorias, 1937-1955»; VII. «Diarios y viajes, 1938-1949»; VIII. «Memorias inconclusas, apuntes y notas». Se añaden una bibliografía, un índice onomástico y la relación de la «Procedencia de las imágenes», dibujos y fotografías incluidos. El volumen recoge 150 textos y alrededor de un centenar de imágenes. En la sección III se reúnen ocho piezas escritas entre noviembre de 1936 y marzo de 1937; en la VI algunos textos firmados entre 1937 y 1938 en España. El resto del libro fue compuesto por el poeta en México a partir de 1939 y hasta su muerte acaecida en 1966.

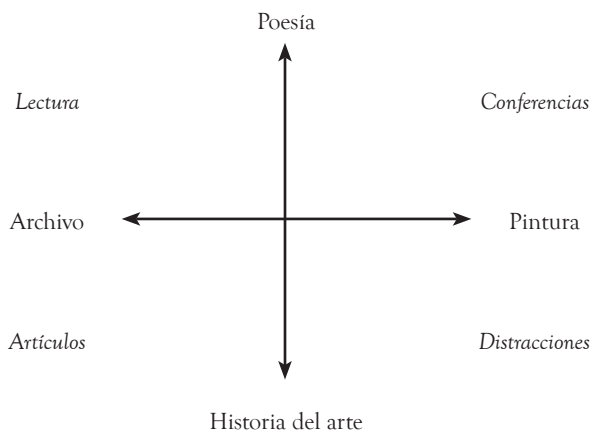
¹ Edición de Juan Pérez de Ayala, El Colegio de México/Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2011, 717 pp.

La médula o cauce principal de esta *Memoria* —autorretrato con paisaje— es el cristalino ensayo *Vida en claro. Autobiografía*, publicado en México en 1944, cuando el autor contaba 57 años, llevaba siete de vivir en México y sentía la necesidad de dejar a su hijo, José Moreno Nieto, de muy corta edad, un testimonio personal y genealógico que cabe leer en otro sentido: destinado al *niño interior*, para darle cuenta de quién había sido su padre y de dónde venían sus raíces. *Vida en claro. Autobiografía* puede considerarse —según advierte Juan Pérez de Ayala— como el libro más hermoso escrito en lengua española sobre la memoria de un individuo y su mundo. Este parecer lo comparte también la investigadora Rose Corral en su ensayo sobre *Vida en claro*.² O al menos, añadimos nosotros, como una de las más bellas y trascendentes constancias autobiográficas escritas en nuestro idioma. A partir de ese núcleo, casa o curso principal, iluminado por ese especial «estado de ánimo vivido en 1938 y 1939» que compartieron los españoles de ese tiempo, se van añadiendo —como en una Alhambra, otros excursos templados por el mismo clima y donde a veces, según lo dicta la necesidad, afloran versos o se abren paso imágenes, fotografías, ilustraciones, dibujos y viñetas que, es preciso subrayarlo, forman parte orgánica del texto y se abren a la mirada como una suerte de museo o espacio encantado de la memoria donde dialogan la poesía, el archivo, la historia y las artes plásticas. El tono es el de una conversación o una charla casual, un tren de apuntes vertidos en tono familiar, sencillo y elegante que puede evocar la andadura insensible de un monólogo inagotable que contagia a la experiencia de

² *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, edición de Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios/Fondo Eulalio Ferrer/El Colegio de México, México, 1995, 468 pp.

un manso resplandor del ensueño y donde, a través de un arte plenamente personal aunque invisible, lo que está en juego es, ni más ni menos, contar la vida entera, la historia mayor y menor, sin dejar de repasar en y desde la fisonomía personal los paisajes envolventes y acuciantes de la historia hasta transfigurarlos en símbolos como quien no quiere la cosa.

Expone *Vida en claro* «la rosa de sus actividades»:



Una cruz donde se espacializan los polos de su vocación cargados por la pintura y la historia del arte, la pintura y el archivo. Esta rosa o cruz es elocuente del anhelo de ordenar su vida según géneros y categorías. Además está en juego y escena la reconstrucción de una educación, de un proceso autodidacta, como en la *Educación de Henry Adams*, la *Autobiografía* de Benvenuto Cellini o *Las palabras* de Jean-Paul Sartre, *La biografía literaria* de Coleridge. La cuestión del aprendizaje, la iniciación, las lecciones del padre, los maes-

tros formales e informales, la enseñanza, la idea y la práctica de la naturaleza y del mundo como un libro, el «magisterio de los criados», «la enseñanza de los pobres», la búsqueda de un lugar propio en el mundo, las lecciones de los juegos y ceremonias se despliegan en las páginas de este libro y hasta se diagraman en la citada rosa de sus actividades. Esta «rosa» se cristaliza en un eje: «el cuarto deseado», el lugar de la letra y el lápiz que se desdobra en una realidad sustantiva —el cuarto concreto e histórico de Moreno Villa en la Residencia— y en una realidad interior, imaginaria, emblemática y cultural.

Desde su primera publicación, la autobiografía *Vida en claro* fue reconocida por su arquitectura poderosa, sencillez y transparencia para sensibilidades tan dispares como las de Jesús Bal y Gay y Luis Cardoza y Aragón. Moreno Villa logró en este incomparable panoscopio de la época poner las cosas en su sitio, ajustar a los personajes en su lugar, respetar el espacio que van pidiendo los sujetos y amigos como Federico García Lorca, Manuel Altolaguirre, y los asuntos a los que presta atención el autor y, en fin, organizar y dar sentido al estrellado rompecabezas de la historia privada y general de la España de la primera mitad del siglo XX. Un arte de la prosa articulado desde el punto de vista de la pintura que sabe detallar el pormenor sin perder de vista «las relaciones de unas cosas con otras y la visión de conjunto», según confiesa él mismo a la hora de referirse a las enseñanzas que le trajo la traducción del libro de Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de historia del arte*, que hizo del alemán en 1924 —a los 33 años— por encargo de su amigo, el también germanizante José Ortega y Gasset. *Memoria*, y *Vida en claro* en particular, es un libro sobre la transmisión del conocimiento, una obra sobre la enseñanza. Con una

peculiaridad: no solo tiene como protagonistas a los maestros y sus lecciones, para frasear el título de George Steiner, pues es un libro sobre la didáctica versátil del autodidacta y la lección ubicua de un aprendiz que se va amaestrando —como un centauro— a sí mismo por los caminos de la vida. Moreno Villa comprende muy pronto que

Era preciso leer de otro modo. Especialmente aquellos autores cuyo estilo sin estilismos me habían gustado siempre: Galdós, Santa Teresa, Juan de Valdés. Dejar a Baroja y a Unamuno, en cierto modo, si era posible; dedicar más atención a la disciplina de aquellos que construían sin torturar y sin torturarse, con la aparente sencillez de la fuente que mana. Dejar los efectismos y las truculencias. [p. 339.]

El poeta de 33 años que acababa de publicar su segundo libro: *El pasajero*, con prólogo de José Ortega y Gasset, había encontrado gracias a la pintura y a los conceptos de un autor alemán la senda perdida en la selva fervorosa del conocimiento. Esa unidad de acción inteligente se va a desarrollar en un sitio que no puede ser más auspicioso y, por ello, a su vez, dentro de la nave principal de esta arquitectura (*Memoria*) que es *Vida en claro*, se va a dibujar como un claro en el bosque un lugar, un espacio en la historia de la cultura española contemporánea de la primera mitad del siglo XX: la esfera de esa Residencia de Estudiantes —fundada y animada por su amigo Alberto Jiménez Fraud, quien invita al joven lobo estepario José Moreno Villa, llegado de Friburgo adonde había ido a estudiar química— a instalarse ahí. La invitación sería aceptada y el autor de *Garba* se instalaría en ella durante casi veinte años, sincronizando su rutina laboriosa con la de las generaciones y huéspedes pasajeros que surcan el mar del tiempo desde estas nuevas Navas. Lo

que está en juego en esta autobiografía de un autodidacta es algo que a todos nos toca tarde o temprano asumir: la búsqueda y encuentro del propio cuarto, es decir del lugar propio en el mundo, ese lugar en el mundo que es un lugar entre los otros, la búsqueda de un lugar que lleva al descubrimiento de Moreno Villa que se encontró a sí mismo en esa Residencia. El anecdotario no es aquí accidental ni fortuito: forma parte orgánica del proceso de autodescubrimiento y aprendizaje, parte de este incesante autoexamen en que consiste la empresa de poner la *Vida en claro*. Dice José Moreno Villa:

Estaba en la cumbre de mi vida y no había hecho nada que valiera la pena. Todo aquel encierro voluntario había conducido a nada. Seguía teniendo fe en mis dotes poéticas, pero el instinto me decía claramente que iba quedando oscurecido, entre dos generaciones luminosas, la de los poetas del 98 y la de los García Lorca, Alberti, Salinas, Guillén, Cernuda, Altolaguirre, Prados. [p. 133.]

La Residencia de Estudiantes está plantada en el centro de este libro que en cierto modo le da cuerpo y la personifica como una fuente y un emblema a cuyo derredor se dan cita, ocurren y discurren personas y perfiles, episodios y acontecimientos registrados con divertida mirada por esa inteligencia en guardia compasiva —a la par poética e histórica— que es, que fue la de José Moreno Villa: Antonio Machado oyendo y leyendo poemas de Moreno, Federico García Lorca amenizando veladas, Alfonso Reyes y Enrique Díez-Canedo con-fabulando colecciones y líneas editoriales, Luis Buñuel auscultando el aire en busca de su vocación, Ramón Menéndez Pidal desesperado por el fragor de la guerra, Jorge Guillén y

Pedro Salinas recibiendo un injustificado jalón de orejas por un intransigente Moreno Villa...

Estos y muchos otros mosaicos se enhebran urdiendo un sentido: el del «espíritu de la casa», el del rumor renacentista de una colmena zumbante, un laboratorio de la inteligencia donde unos investigadores aprenden de otros, el técnico se inspira en el artista y viceversa, como queriendo concentrar el sentido de aquella ciudad del arte que, como una nueva utopía, sembró su levadura en el Madrid de entonces a partir de una conspiración inteligente como fundada en la mutua simpatía y emulación e inspirada a lo lejos —como un invisible cordón umbilical— por el Instituto Libre de Enseñanza y celosa de esa lección impartida por la ecuación de inteligencia y responsabilidad.

Por muchos tratados de historia de la educación y por muchos brevarios de la transmisión del conocimiento valen estas páginas jugosas, fecundas y abarcadoras como un planisferio con que José Moreno Villa trata al tú por tú, con sencillez pero sin descaro, elegancia y sentido de la proporción los trenes de la historia, el arte y la cultura hispánica en el mundo. A este valor se añade el singular y único del de la autobiografía del autodidacta que sabe trazar un cuadro como hecho de rejos desde esa encrucijada incomparable que fue (y es) la Residencia de Estudiantes. Ahí, Moreno Villa tenía ciertamente una habitación, trasunto de aquella otra originaria que fue la de su casa nativa en Málaga y cuya brillante descripción abre y ordena *Vida en claro*. Cabe asomarse a ella por el testimonio de su amigo, el poeta Pedro Salinas: «... no era verdad eso de que ya solo había olvidado la química que fue a estudiar a Friburgo. Su cuartito era oficina de alquimia y crisopeya, con hornillo de atanor y crisopeyas, cucúrbitas y matraces —nadie lo vio nunca pero

yo sé que estaban allí y, como había encontrado la fórmula mágica de la transmutación de las materias, se pasaba las obras trocando poesía en pintura, pintura en poesía.³ Eso mismo sostendrá Moreno Villa en su «Poética»: «Creo que hay una continuidad visible en mi producción. La dificultad ahora —para explicarla— está en que simultáneamente en poesía, drama y pintura, las sugerencias pasan de un campo a otro y todo se va enlazando por eslabones momentáneos, que yo mismo no puedo reconstruir al cabo de los años.»⁴ Y en otro artículo, «La jerga profesional», se explayarán los puentes entre poesía y literatura y artes plásticas. Esta experiencia de la simultaneidad convergente no solo puede dar cuenta del cubismo vivido como una pasión: apunta hacia esa forma de universalismo que se conviene en llamar Renacimiento y que cabe identificar en la experiencia vivida desde el Madrid del primer tercio del siglo XX, en lo que podría llamarse la idea de civilización practicada desde la Residencia de Estudiantes. La fuerza de esa experiencia explica por qué Moreno Villa sería uno de los últimos en dejarla cuando se desencadena la guerra.

También cabe dar cuenta del estremecimiento y desgarradura que rezuman las páginas del *Diario* escritas al socaire de la guerra y de la rara y reveladora maestría que campea en ellas, aun en los episodios en los que se describe —con cuidado de cirujano— la guerra y su cascajo en que quedará sepultada España «bajo el espíritu de Sade», episodios verificados a la sombra de una Europa dispuesta a suicidarse, para evocar las palabras de María Zambrano.

³ Pedro Salinas, «Nueve o diez poetas», *Ensayos completos*, vol. III, Taurus, Madrid, 1983.

⁴ «Poética», *José Moreno Villa (1887-1955)*, Juan Pérez de Ayala (ed.), Biblioteca Nacional, Madrid, 1987, 220 pp.

Sin embargo, no deja de ser alentador y esperanzador, sintomático de la unidad profunda de la ecúmene hispánica (Eugenio d'Ors), que, paralela a esta historia, se viniera desarrollando en América y, en particular en México, otro engarce: una suerte de reverso de esta tapicería. Si la guerra, vivida como una madre reveladora, capaz de dar a «luz caracteres que nadie sospechaba» y que «hace capaz al frívolo y saca de cada cual una fibra desconocida» (p. 204), sembrando en los españoles del 37 y del 39 un sentido inédito de solidaridad y responsabilidad civil y comunitaria; años antes México se había sacudido la frivolidad con una revolución que duró más de diez años y que sembró en los jóvenes ciudadanos y artistas de entonces una urgencia de construcción y reconstrucción del país. A esas generaciones pertenecieron no solo los caudillos como Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y Lázaro Cárdenas, sino un archipiélago de escritores como Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Genaro Estrada y, más jóvenes, Daniel Cosío Villegas y Eduardo Villaseñor. Esta generación se encargó de revelar a México a sí mismo tanto a sus propios ojos como a los de los extranjeros y de hacer una campaña de afirmación de la inteligencia. A principios de 1921 se funda en México la Escuela de Verano dependiente de la Universidad Nacional, también conocida como Escuela de Enseñanza para Extranjeros, dirigida por Pedro Henríquez Ureña —el mismo que sorprenderá a José Moreno Villa recitando poemas suyos en un viaje a Madrid en 1917— y a la que concurren intelectuales y artistas como Gabriela Mistral, Arturo Torres Rioseco, Howard R. Patch, León Felipe, José Vasconcelos y Adolfo Salazar, convidados por Pedro Henríquez Ureña quien había animado el Ate-neo de la Juventud e inspiró como discreta eminencia gris

no pocas de las iniciativas culturales de la Revolución mexicana y, en particular, de los proyectos de José Vasconcelos. Al declararse la Guerra Civil en España en 1937, la idea de la Escuela fue recordada y recalentada en primer lugar por el discípulo más brillante de don Pedro, Daniel Cosío Villegas, y se abrió paso en «las alturas políticas [que] miraban con agrado el proyecto» —como lo consigna Moreno Villa—, incluyendo desde luego al general Lázaro Cárdenas y a Alfonso Reyes, el amigo de Moreno Villa, Isidro Fabela, Eduardo Villaseñor, Jesús Silva Herzog, padre, y al bibliófilo y poeta Genaro Estrada, alto funcionario en la Secretaría de Relaciones Exteriores. Estrada, además de coleccionista y hombre de buen gusto, es autor de obras como *Visionario de Nueva España y Pero Galín*, cuyo fino juego entre vanguardia e historia virreinal colonial prefigura en cierto modo misterioso la amistad con su amigo y heredero José Moreno Villa. Hay como una santa, inexplicable sincronía en esa afinidad no solo entre ambos espíritus sino en el sistema de vasos comunicantes y correspondencias que se establecería entre la España peregrina del México revolucionario y esta etapa constructiva. Por eso, Moreno Villa confía con cierto azoro:

Apenas llegado [Genaro Estrada] me comunicó que andaba en la «traída de españoles eminentes» a México [...] que su gran ideal era «crear en este país un organismo como el Centro de Estudios Históricos de Madrid aprovechando a los intelectuales españoles que iban saliendo de toda España o podían salir».

La ocurrencia no era ni fue una idea aislada. José Moreno Villa sería la primera letra de ese «nosotros» transatlántico, disperso como polen en América y España que tejió las circunstancias de la guerra y de la necesidad mexicana

de reconstruir su inteligencia mediante un injerto o trasplante. Los capítulos de *Memorias revueltas* y de *Artistas mexicanos* tanto como desde los textos complementarios a *Vida en claro* —junto con los dibujos de manos y de caras de numerosos artistas— pueden leerse como proyecciones del «espíritu de la casa», el espíritu de la Residencia de Estudiantes y de la cultura asociada al exilio y fuera de México. La cosecha de recuerdos no es de nuevo accidental ni ornamental. Obedece al proyecto de darle continuidad orgánica al pasado y presente porvenir a los nuevos personajes y a los nuevos encuentros que, como en una constelación, se van dando. Aquí resulta significativa la evocación que hace Moreno Villa de la Orden de Toledo, una orden lúdica —otra forma de educación en 1924— fundada por Buñuel, Dalí, García Lorca, Garfías y Antonio G. Solalinde y René Crevel y que evoca en 1947:

¿A qué respondía esta Orden, quién la creó y cuándo, quiénes la integran? Todos los problemas históricos pudieran aclararse como este si estuvieran en vida los actuantes. Yo mismo, sin saberlo, figuro en ella, por determinación irrefutable del fundador y autocondestable Luis Buñuel. [p. 485.]

O todavía más, la descripción que hace Moreno Villa de su amigo Luis Buñuel, con motivo del premio recibido en Cannes en 1952:

El motor de Buñuel es de carácter científico. Él es en el fondo un investigador. No un policía ni un crítico. No juzga ni censura, expone lo que han visto sus ojos guiados por la intuición del buen investigador. Los que le atacan distan mucho de saber cómo es. Crean que va como sabueso buscando lo que puede ser denigrante. Nada, nada. El

investigador no piensa en la bondad ni en la maldad; eso queda para el sociólogo o el moralista. Lo que interesa es lo absurdo de ciertos fenómenos y el mecanismo de los hechos.

Moreno Villa era exponente de esa «aristocracia cerrada» de la inteligencia que evocaba Henríquez Ureña en 1920, no solo como una analogía elogiosa sino como una definición técnica que atendía al buen gusto y su depuración constante, a la rapidez del juicio y a la capacidad para dar la absolución *estética* a la extravagancia aún a sus espaldas tanto como a la facultad instintiva de comparar –y convivir– con lo antiguo y lo nuevo, sino como una promesa y una esperanza, un oasis, un lugar, un espacio de descanso y apoyo: un pisapapeles humano –añado yo– hecho para mantener juntas las *Memorias revueltas* y diseñado como un elemento catalizador –de nuevo el espectro de la antigua buena química– de la integración y de la cristalización, como se lo diría en plena guerra, en una carta citada en esta *Memoria* su amigo Tomás Navarro Tomás: «Y resultó» –dice Moreno– «que yo, sin darme cuenta, mantuve cierta cohesión entre aquello que tendía a fraccionarse»:

Por las noches, después de cenar, nos reuníamos los de la Casa de la Cultura en unas grandes salas. Éramos varias familias y tres solterones, los dos Solanas y yo. Como siempre ocurre, pronto se fue la gente dividiendo y agrupando. Y resultó que yo, sin darme cuenta, mantuve cierta cohesión entre aquello que tendía a fraccionarse. Esto lo supe por una carta que me escribió Navarro Tomás ya que hube salido de España. [pp. 201-202.]

Cabe recordar aquí la forma en que Reyes define a Genaro Estrada, para remachar la santa coincidencia antes mencio-

nada («El que comprende a unos y a otros y a todos puede conciliarlos...»). Algo de eso hubo también en la fundación de la revista *Hora de España* con Manuel Altolaguirre y Emilio Prados. Tal vez esa «fuerza cohesiva» que en él adivinó Navarro Tomás correspondía al signo de una levadura apta para dar cuerpo a la harina suelta del exilio en México.

Vida en claro cuenta cómo su amigo de juventud, Alberto Jiménez Fraud, tuvo la certera intuición de que Moreno Villa, además de inteligencia transparente y persona de cristalina probidad, era un elemento de estabilidad tácita y de concordia —todo lo opuesto al cervantino Licenciado Vidriera, amenazado por su propia fragilidad—, un individuo, Moreno Villa, portador de varias semillas —la de la poesía y la de la pintura, la de la investigación histórica y la del conocimiento de las tradiciones populares, la de la cortesía y la concordia—, un semillero ambulante, un agente natural de la memoria en quien se hacía realidad aquello de que el que preña a una musa pone encinta a varias, o a todas, capaz de alentar la *sacra conversazione* por varios rumbos, siempre interesado y despierto como un multifacético Juan Pirulero que sabe andar por las calles de las ciudades especializadas y nadar a gusto en las aguas de los distintos tiempos; capaz de hablar no solo con el soldado improvisado recién caído en la guerra sino con las musas, los duendes y los enanos de la Corte de los Austrias o con los campesinos de su precoz Churriana en quienes sabía reconocer las mañas teatrales de Lope de Rueda. El misterioso y límpido José Moreno Villa que como su padre no discute ni alega pero que sabe reconocer los cinco tonos del canto del mirlo —ave, por cierto, cuya entrada inaugura y sella él en la selva de las letras hispánicas. Con toda esa carga, no es extraño que haya sabido llegar a México y que haya realizado ahí una

parte sustantiva de su obra, por ejemplo en esta *Memoria* escrita al amparo de esa suerte de proyección de la Residencia de Estudiantes y de su forma de vida que fue La Casa de España y es El Colegio de México. Lo que maravilla en Moreno no es tanto que supiera también tantas cosas, que tuviera tan buena y tan certera letra, que viviese la inteligencia como una pasión, sino que se diese cuenta de esa fruición del conocimiento a lo largo de las etapas de la vida autoexaminada, parafraseando el título de Wilhelm Windelband. No es un caso aislado el de esta figura admirable, y nos queda como asignatura pendiente a los historiadores de las ideas y de las formas hechas arte y literatura reflexionar ante la tabla periódica de estos elementos intelectuales y espirituales que encontraron en el raptó la esperanza y que supieron descubrir en el nuevo tablero inéditas configuraciones. La cultura que se asombra, piensa y siente en español afirma la posibilidad de un «nosotros» ubicuo y disperso que la eleva a la condición de una civilización distinta y distintiva, destinada a sobrevivir. Gracias a la publicación de esta *Memoria* de José Moreno Villa, restaurada con lápiz de vapor por Juan Pérez de Ayala, podemos estar por fin a la altura de estos hechos.

Beaugency, Francia, 16 de diciembre de 2011

Fina García Marruz. Como el que dice siempre

¿Qué quedará más lejos que la tarde
que acaba de pasar, parque encantado?
¿Conoces tú el país en que se vuelve?
Y sin embargo escribo sobre su polvo «siempre».
Yo digo siempre como el que dice adiós.

FINA GARCÍA MARRUZ, «Canción de otoño»,

Antología poética

I

Como sucede con las estrellas, los corales y los hongos, los poetas y los artistas no surgen aislados, solitarios. Florecen y estallan en pléyades, se dan en racimo y la red en la que se inscriben representa para ellos un espacio intermedio entre la soledad radical y la pública: esas redes suelen cristalizarse, en el caso de los escritores y poetas, en revistas y grupos literarios. En el ámbito de las letras hispanoamericanas, se dio en la primera mitad del siglo XX un florecimiento de esos grupos y bandas literarias: *Sur*, *Contemporáneos*, *Taller*, *El hijo pródigo*, *Espuela de plata*, *Clavileño*, *Verbum*, *Ciclón*, *Eco*, *Moradas*, *Hueso Húmero*, forman parte de ese tablero en que se jugaron y formaron varios de los escritores mayores de la lengua. Uno de esos grupos es sin duda el cubano de *Orígenes*, conformado por una verdadera familia a cuya cabeza estaba el anfitrión José Lezama Lima. En el caso de *Orígenes* la familia lo era y lo fue verdaderamente puesto que Cintio Vitier y Eliseo Diego –dos de los escritores claves

del proyecto– se casarían con dos hermanas, Fina y Bella García Marruz. Eliseo Alberto, hijo de Eliseo Diego y sobrino de Fina, evoca así el núcleo familiar:

La contagiosa felicidad de Bella, su juventud y cubanía, hizo poeta a Eliseo Diego. Poeta convencido, quiero decir, poeta de sangre. El doble descubrimiento del amor y la amistad lo salvó de la melancolía, ese enemigo contra el cual se vio obligado a batallar durante el resto de su tranquila existencia, a la sombra, sin quejarse ni pedir socorro, solo que ahora podría defenderse tras el escudo de un hogar lo suficientemente armónico como para irle ganando la pelea al habilidoso contendiente, metro a metro. Su mejor amigo, Cintio Vitier, se casó con Fina, la hermanita de la boina, y entre los cuatro fundaron una familia divertida e indivisible que, hoy por hoy, significa una de las columnas principales de la cultura cubana, dentro y fuera de la isla.¹

Este núcleo de cinco notas claves sostendría a su alrededor una república de la conversación a la cual se vendrían sumando otros escritores cubanos: José Rodríguez Feo, Gastón Baquero, Virgilio Piñera, Lorenzo García Vega y Octavio L. Smith. Vendría también de fuera gente como María Zambrano y Juan Ramón Jiménez con quienes estos escritores tendrían lazos profundos de amistad. *Orígenes* fue precedida por *Ciclón* y por otra revista de breve existencia: *Clavileño*, llamada por su entusiasta editor como el caballito de palo encantado que aparece en la segunda parte de *El Quijote*. Fina García Marruz (La Habana, 1923) ocupa, en ese paisaje, el lugar de una hermana que es cruce de caminos entre poesía y pensamiento, piedad gentil y armonía

¹ Eliseo Diego, *Cuentos*, Fundación Municipal de Cultura del Extremo, Ayuntamiento de Cádiz, Cádiz, 2003, p. 18.

cristiana, expresión individual y manifestación colectiva. Poeta y pensadora de filiación católica, Fina García Marruz se inscribe en una genealogía y en un paisaje cultural que no ha pasado inadvertido ni en Cuba ni fuera de ella. El historiador y ensayista Rafael Rojas registra así el paisaje en que se desarrolló la actividad de Fina García Marruz:

Aunque en Cuba ha habido una larga tradición de intelectuales laicos, el nacionalismo católico cubano no ha conocido otro momento de mayor esplendor intelectual que el que protagonizan los escritores reunidos en torno a las revistas *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939-1941), *Clavileño* (1942-1943), *Poeta* (1942-1943), *Nadie parecía* (1942-1944) y *Orígenes* (1944-1956). A partir de un modelo de sociabilidad restringida, lejanamente inspirado en las cofradías religiosas, varios escritores católicos (Gastón Baquero, Ángel Gaztelu, José Lezama Lima, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Octavio Smith...) crearon, junto con otros tres poetas ateos o, más bien, paganos y nihilistas, José Rodríguez Feo, Virgilio Piñera y Lorenzo García Vega, esta saga de revistas entre 1937 y 1956.

Pero aquellas revistas, como se sabe, fueron algo más que una publicación de exquisita literatura: fueron lo que Ángel Rama habría llamado una pequeña ciudad letrada, que abría sus puertas a músicos como Julián Orbón, pintores y escultores como Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Amelia Peláez, Alfredo Lozano o Roberto Diago, críticos de arte como Guy Pérez Cisneros, filósofos como María Zambrano o simples amigos como Agustín Pi. Lezama decía que aquella comunidad intelectual era un «taller renacentista», pero, como afirmara uno de sus sobrevivientes, Lorenzo García Vega, por momentos se asemejaba más a «una secta medieval.»²

² Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Anagrama, Barcelona, 2006, pp. 114-115.

Reconocida como poeta del archipiélago lírico y crítico congregado en torno a José Lezama Lima, Fina García Marruz es además de una ensayista y una pensadora cabal, una inteligencia viva y despierta, ya no solo de la poesía y de la literatura sino de la lengua. En su obra ensayística reunida parcialmente en *Hablar de la poesía*³ se deslinda un itinerario rico y complejo en la cultura y en la inteligencia hispanoamericana. Fina García Marruz publica su primer libro, *Poemas*, en 1942; pero da a conocer su reunión de ensayos *Hablar de la poesía* en 1986, más de cuarenta años después, aunque su inteligencia crítica y poética no podía haber pasado inadvertida para cualquiera que hubiese leído la revista *Orígenes*, dirigida por José Lezama Lima, donde Fina García Marruz –que fue una lectora y una lectura necesarias– no solo colaboraba con poemas sino con reseñas y ensayos. Hasta donde sé, dicha hemerografía no es fácilmente ubicable, aunque es muy probable que la haya semioculta en algún lugar. Antologada y reconocida como poeta desde tempranas fechas, García Marruz tarda en ser identificada como portadora de un pensamiento crítico en vista de este pudor, de este cuidado. No por ello dejará de ser exponente de una conciencia formal y de un vigoroso y rico pensamiento crítico e histórico expuesto discretamente a lo largo de sus numerosos ensayos, crónicas y artículos, dispersos en periódicos y revistas de Cuba, el Caribe y toda la América Hispana.

Fue incluida por Lezama Lima en su antología *Doce poetas cubanos*. Está casada y aliada literariamente en diversas empresas con el poeta y escritor Cintio Vitier, su compañero en las letras. Tocada desde muy joven, casi niña por el ala

³ *Hablar de la poesía*, Letras Cubanas, La Habana, 1986, 441 pp.

silenciosa de la gracia y de la poesía, y dueña de una rara inteligencia para las letras humanas y divinas, la joven Fina supo beneficiarse de las lecciones que María Zambrano impartió en Cuba durante los casi diez años que pasó por la isla.

Fina García Marruz tituló *Hablar de la poesía* a aquella selección de textos suyos publicados en La Habana. El título era a su vez el nombre de un ensayo de poética que participaba de la confesión, el manifiesto y, siempre, la poesía, la crítica y el pensamiento. Aquel título, sin embargo, una vez leído el libro, resulta algo oblicuo, pues no da cuenta de la honda dimensión crítica y cultural de la empresa ensayística adelantada por esta singular poeta que no ha renunciado al pensamiento, que no ha renunciado a pensar en español y acaso desde él. En ese libro se da algo más ambicioso que una exposición de las coordenadas del oficio lírico. Estaba y está en juego una relectura reveladora e inteligente de la tradición literaria y de ciertos hechos decisivos de la lengua española a uno y otro lado del Atlántico. De ahí que no fuera tan asombroso que su siguiente libro de ensayos haya sido el deslumbrante y lapidario *Quevedo*.⁴ Esta obra, una de las más ambiciosas y significativas entre las producidas por el ensayo crítico hispanoamericano a fines del siglo XX, no es solo una lectura histórica y cultural de Francisco de Quevedo, sino una plástica y rotunda recreación de sus adentros, sus íntimas conjunciones y viscerales disyunciones, como se ha de desprender de los tramos que aquí se presentan. En esta obra, Fina García Marruz sabe acercarse a Quevedo y a su paisaje –es decir a Góngora y a Cervantes, a Gracián y a Lope– con un dominio y una familiaridad singularísima, como si estuviese salvando a Quevedo y a su Siglo de Oro y

⁴ *Quevedo*, FCE, México, 2003, 151 pp.

comprendiéndolos plenamente, es decir abrazándolos con el pensamiento.

En ese *Quevedo* y con los ensayos de *Hablar de la poesía* Fina García Marruz nos recordaba tácitamente que, más allá de los profesores y de las fábricas de diplomas, existe un hispanismo hispanoamericano que, de Sor Juana a Martí y de Andrés Bello, J. E. Rodó, Martí, Darío a Alfonso Reyes, Borges, Lezama Lima y Octavio Paz ha sabido saborear y asimilar, suscitar y resucitar la semilla y la levadura del sentido criollo ante todo como un hecho de la lengua, como un dato o una serie de datos que hay que ir a interrogar a los documentos y monumentos escritos. La crítica y el ensayo de Fina García Marruz son, qué duda cabe, rigurosos y no están exentos de exigente severidad filológica, pero su quehacer crítico y ensayístico no es universitario en el sentido en que, en el ámbito de la lección académica, el candidato o estudiante ha de presentar y defender una tesis para que le juzguen y critiquen maestros y autoridades. A Fina no le interesa «defender una tesis» para de ahí afirmarse como autoridad. Viene de otra orilla y le interesa salvar otras cosas, restituir el sentido y la discusión sobre el sentido de un modo distinto pero siempre desde un ángulo crítico del pensamiento en lengua española –que es el horizonte en el cual han de inscribirse estos oficios reflexivos–. De ahí, por ejemplo, que en la reseña que hace al libro de la filóloga y poeta cubana Mirta Aguirre sobre Cervantes, Fina García Marruz puede darse el lujo de plantear una diferencia y una discrepancia radicales sobre las tesis de Aguirre y al mismo tiempo tener con ella otras empatías.

Editora y acuciosa estudiosa de la obra de José Martí, Fina García Marruz, un poco como su aliado Cintio Vitier, se ha sabido medir a lo largo de los años con la obra de este gran escritor en quien parecen cifrarse ciertos destinos

de la cultura en la América española. Pero, a diferencia de Vitier, quien se ha abierto a la vertiente de la prosa narrativa, en la obra de Fina García Marruz el decir poético se proyecta y decanta en una serie de perfiles escritos donde el pensamiento ensaya y se ensaya. Fina García Marruz no es solo una dichosa *dicente*, una poeta lírica, un singular sujeto elocuente, es también y ante todo, una mujer que piensa así en voz baja como en voz alta y que ha sabido fraguar, a lo largo de los años, armas para su pensamiento en un medio y una sociedad como la insular hispanoamericana, tan dispuestos a hacer callar a la mujer en el templo y a proscribir del ámbito de la reflexión la presencia femenina. Una mujer que piensa, como Simone Weil, Emma Goldman, Hanna Arendt o, entre nosotros, María Zambrano, Carmen Laforet, Gabriela Mistral, Teresa de la Parra y Teresa la Santa o Sor Juana Inés de la Cruz, a la que ha dedicado uno de sus más luminosos y penetrantes ensayos. La figura de Fina García Marruz como alto exponente de la poesía y del pensamiento ha sido reconocida dentro y fuera de Cuba, y por los cubanos de dentro y fuera de la isla, como deja constancia el número de la revista *Encuentro de la cultura cubana* donde Rafael Almanza, Jorge Luis Arcos y Emilio de Armas le rinden un significativo homenaje:

Quizá sea necesario insistir [escribía Jesús Díaz, fundador y director de la revista] en que la obra de Fina nos pertenece a todos, vivamos donde vivamos y sea cual sea nuestra opción política. Si algo debe y puede unir un cuerpo roto, ese algo es la poesía.⁵

⁵ *Encuentro de la cultura cubana*, «Un encuentro inevitable», núm. 11, Madrid, Invierno de 1998-1999, p. 3.

Traza Fina García Marruz como sin quererlo una genealogía a la vez originaria –prístina– y disidente, una línea familiar, un hilo que es filiación por el gusto y la simpatía que han de producir autores tan diversos como Cervantes, Santa Teresa, Quevedo, Góngora, Gracián, Sor Juana Inés de la Cruz, Gustavo Adolfo Bécquer, Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, José Lezama Lima, César Vallejo, Eliseo Diego, Charlie Chaplin, Alfonso Reyes, José Gorostiza, Carlos Pellicer, María Zambrano (a la cual apenas suele mencionar por pudor pero de cuyo pensamiento sin duda se ha nutrido), Gabriela Mistral, Ernesto Cardenal... Esta ristra de nombres no son sino contraseñas o indicios, momentos nominales o pronominales de un oficio de vivir contemplando tanto como de un mester o menester de contemplar viviendo y desviviéndose...

Fina García Marruz ha sido, junto con Cintio Vitier, su aliado, amigo y esposo –su otro yo eficiente–, una de las albaceas o celadoras del tesoro martiano. Esta tarea la ha desvelado a lo largo de los años pero, en compensación y reciprocidad, la ha llevado a enseñorearse de uno de los palacios encantados del idioma y del sentimiento que se escribe en español. Este haber ascendido y descendido las escarpas y estribaciones martianas la ha llamado a reconocer con intimidad sosegada pero también apasionada las posibilidades del decir hispánico e hispanoamericano con certeza singularísima, individual y siempre ajena a la vulgaridad del proselitismo y de la norma gregaria. La exploración de las posibilidades del decir hispánico en su estilo y en su documentada e informada organización intelectual no está nunca divorciada de su propia responsabilidad ética y poética, de esa conciencia que ella tiene de que el poeta lírico que se da *cuenta* de las circunstancias interiores y exteriores

está llamado él mismo a dar cuenta y razón de ese poderoso misterio –el de la posibilidad lírica– del cual es depositario.

Demasiado delicada y sensitiva como para darse el lujo de acometer la construcción de un sistema o de un conjunto de axiomas más que menos aceptables, más que menos rebatibles, Fina García Marruz ha preferido ir, como poeta y pensadora, a averiguar y reconstruir las causas y los casos de los exponentes mayores de la voluntad hecha letra en el idioma español. Ha preferido ir horneando su arcilla hasta el vidriado, edificando una posible historia hispánica de la cultura vivida y contemplada, convivida y leída desde el tiempo en esos casos llamados Quevedo, Sor Juana Inés de la Cruz, Gracián, Martí, Bécquer, Ramón Gómez de la Serna, Lezama Lima y Eliseo Diego que son como los grandes árboles de un bosque llamado cultura hispánica, criolla vividura a la española-mestiza en América.

El conjunto de ensayos aquí armado tiene, por supuesto, un primer engarce en la crítica literaria y aun en la filosofía pero, más allá, en un segundo y tercer movimiento el libro debe leerse junto a las obras de quienes han buscado hacer hablar desde el pensamiento y con la reflexión lo entrañado y visceral por esencia: la inocencia, el amor, el silencio, la poesía, la pasión, el arte literario... Sin embargo, Fina García Marruz está lejos de andar construyendo «castillos en España», lejos de querer levantar solipsistas torres de marfil –como la de Axël de Villiers de l'Isle Adam, recordada por Edmund Wilson en *Axel's Castle*–. Conoce el claustro y la covacha, el gabinete y la cocina –ese otro laboratorio del alquimista que anda en pos de la piedra filosofal... Esos reductos subterráneos, esos escondrijos sabihondos no la retienen demasiado tiempo, pues ella está como participando de una cruzada, de una misión, o silente empresa que la lleva de la emboscadura

a ese otro espacio de convivencia, que es el claro del bosque, donde la presencia no necesita encubrirse de misterios sino simple y sencillamente aparecer, manifestarse. Este apetito de aparición parece ser una de las secretas corrientes que atraviesan o pautan la investigación intelectual y moral de esta penetrante historiadora de la cultura, que no desdeñaría nunca ni la gravedad ni la gracia, para evocar a Simone Weil. Sus estudios y ensayos nacen de una larga familiaridad con el sujeto –digamos Quevedo o Gracián–, surgen de una inteligencia irrecusable e irrenunciable que no tiene miedo de llamar a las cosas por su nombre y, si es el caso, de exponer a la luz inclemente la perplejidad de lo contradictorio, pero siempre con un ánimo de comprender y explicar y de ir más allá, es decir más acá.

Figura límpida y eficiente, hondamente arraigada en las capas más profundas de la cultura hispánica, Fina García Marruz se presenta como una singular fusión de cultura clásica y de cultura moderna hispanoamericana. Es la amplitud y hondura de ese clasicismo y luego de ese cristianismo lo que parece sustentar la amplia cultura que, por cierto, no es ni quiere ser enciclopédica sino orgánica y vertebrada por un *ethos* fundado en la revelación, en la aparición de la palabra. Fina García Marruz ha sabido hacer del conocimiento de esta manifestación un procedimiento o, si se quiere, un camino: «Yo digo siempre como el que dice adiós» porque ya está diciendo –y viendo y oyendo su decir– desde la otra orilla –desde la atemporalidad del siempre– y siempre que dice ya está diciendo iluminada por el radiante sol secreto de un corazón ausente de tan presente puesto que es elevado hacia la *luz*.

El nombre de *Fina García Marruz* es una caja de música de seis notas. Su persona escrita dibuja con certeza fragante,

en sus diálogos en espiral, las armas y los rumbos de una cartografía espiritual donde, en cada detalle, está jugando sus batallas el *libre albedrío* de la voluntad y el pensamiento. En su obra ensayística cobra realidad y conciencia la aventura de leer como un desciframiento de la vida compartida y contemplada. Esto queda particularmente de manifiesto en ese amplio y aéreo ensayo titulado «Cantata a dos voces», en torno a la *Oda tropical* de Carlos Pellicer y de *Muerte sin fin* de José Gorostiza, escrito en 1990. Ensayo de amplios horizontes, el texto, además de interrogar y de situar estos dos altos poemas de la lírica americana del siglo XX, es también un oficio de alumbramiento de la *gnosis* americana a través de las obras de estos poetas y de las voces de Martí, Darío, Vallejo, Neruda, Mistral y Lezama que son otras estrellas de esta constelación. Este espejo, a la vez incisivo y panorámico, sinóptico y agudo, no tendría el peso que tiene si no fuese también un azogue para mirar oblicuamente la propia expresión lírica y pensativa, filosofante y melodiosa de la contemplativa Fina García Marruz en la sustancia de sus poemas. La relación entre ensayo y poesía en Fina García Marruz resulta ineludible. De ahí que, al armar esta analecta, nos haya parecido necesario invitar al lector a acercar el diálogo en espiral del ensayo con el soliloquio a media voz del poema ensimismado. No es que los ensayos desdoblén la poética entrañada en los poemas. Es más bien que el hecho lírico del poema, la verdad ínsita en el poema se presenta como un avatar complementario de esa relación, de esa *sintaxis* generalizada que la poeta-filósofa manifiesta.

No se reúne aquí -insistimos- una ristra de intervenciones en prosa derivadas del azar. Tiene el lector entre sus manos una suerte de guía secreta de la lengua y la poesía hispánica e hispanoamericana. El guía, la guía ha ensayado

en cada caso hacerse digna de las palabras de Miguel de Unamuno que dicen, parafraseadas por ella: «y por lo que hayamos querido ser y no por lo que hayamos sido, nos salvaremos o perderemos» (p. 310). Es decir, en cada caso, la oyente y lectora inquisitiva que es Fina García Marruz ha querido desentrañar la aspiración secreta de cada obra, el deseo latente de cada texto que resulta indisociable de la interrogación sobre ese querer ser de cada uno de los personajes. Lo suyo, como en Gómez de la Serna, son «cataduras del tiempo», sus ensayos son acercamientos al tiempo vivido que está cautivo en las obras, más allá de la historia.

Esta atención al deseo, al anhelo que cautiva en ciertas obras literarias y en ciertos autores va a llevar a Fina García Marruz a asediar y luego reconstruir un cierto tiempo interior de las letras hispánicas y americanas, tiempo que está ligado a lo naciente y a lo muriente, es decir a lo americano, que se define por sus extremos. Por eso en esta cartografía que componen los ensayos, artículos y textos que aquí se reúnen están inscritas, encarnadas, unas *visitaciones* –voz cara a Fina García Marruz– de esa temporalidad alternativa capaz de subvertir la historia y, por así decir, ponerla de cabeza, des-leerla, descifrarla a través de la historia literaria en la cual la historia sin más como que se sedimenta y recobra el sentido (véase o recuérdese el ejemplo de Martí). Y a propósito de *Visitaciones*, cabe salvar aquí, íntegra, la luminosa página que Eliseo Diego escribió para acompañar la primera edición de ese libro:

Una frontera muy sutil separa a la literatura de ese otro orden del espíritu donde, sin enterarse mucho de sí mismos, el arte y el ser se confunden. Por él es que se ha movido siempre Fina García Marruz, tal como avanza por la feria la joven de la balada irlandesa, cuyo simple paso iba orientándolo todo a la poesía. Desde niña, y sin que

ella o los demás pudieran remediarlo, comenzó a irradiar su extraña luz sobre el contorno, convirtiendo a sus tías en las conmovedoras criaturas que pueden verse en *Las miradas perdidas*, y a los barrios, parques y niños, en los barrios, parques y niños más de veras que haya nadie soñado nunca. Pero claro, una niña, una joven, una mujer así, mal pueden comprender la necesidad de hacer un libro con lo que para ellas es la naturalidad misma, de modo que no es raro que entre el primero y este medien unos cuatro años y no pocas trampas afectuosas de varones letrados.

El libro abarca las iluminaciones que Fina García Marruz ha ido dejando atrás en los últimos diecisiete años. Ella nos advierte que en realidad lo forman cuatro cuerpos distintos: «Azules», «Visitaciones», «Ánima viva» y «La tierra amarilla», junto con dos breves cuadernos: «Pequeñas canciones» y el magnífico oratorio que dedica al comandante Ernesto Che Guevara. Sin ánimo de contradecirla -tarea difícil-, uno advierte enseguida que en cada uno de los poemas se cumple su descubrimiento fundamental: «toda apariencia es una misteriosa aparición», desde el azul que es el aroma de los pueblitos cubanos, hasta la roca en que tuvo su hogar la Santa; desde el borracho que «se sentía un violín», hasta Henoch, el constructor de ciudades; y llega a su conclusión propia: Fina García Marruz no ha escrito más que un solo libro, el de sus visitas o sus miradas perdidas. Razón por la cual aquellos en quienes ella confió, traicionándola, no han podido escoger ni dejar fuera una sola: en cada una encontraban «el aliento innombrable, lo real».

«Deslavazados», dice en algún sitio de sus versos, y lo son, con ese descuido entrañable, que se quiere a oscuras, de Teresa de Jesús o de Miguel de Unamuno. Desaliño que le deja libre las dos manos, la que ella llama «mano de pintor» de la memoria -por donde tanto se acerca a José Martí, nuestro mayor maestro de poesía desde San Juan de la Cruz-, y la otra, reflexiva, convencional, conceptuosa, que con sus razones de corazón va persuadiendo a las apariencias, hasta que

por sí mismas bajan la máscara y destella un atisbo de su verdadero rostro. Bien quisiera uno ser objetivo o desasido –virtudes admirables–, pero cada cual es como no puede remediarlo, y así firmamos, viendo que en este siglo los melindres ocultan muchas veces lo que debiera estar a cielo abierto, que en este libro, escrito en el idioma que Fina García Marruz pide para sí –«quiero escribir con el silencio vivo»–, se encuentran algunos de los poemas de más apasionada belleza que se hayan compuesto en lengua española desde que asomó el mil novecientos. Con lo que el solapista podría ponerse el cómodo cucurucho de Don Anónimo, si no tuviese a orgullo sostener lo dicho, donde y cuando fuere necesario, este que firma abajo.⁶

II

Cuando Diego García Elío de Ediciones del Equilibrista me encargó esta analecta o lección antológica, tuve un cierto presentimiento. Conforme avanzaba en el proyecto, me iba dando cuenta de la envergadura de la empresa y de cuán sustancial y necesario podía ser para mí y para el lector esta obra en que dialogan a través del mar del tiempo y del tiempo sin tiempo del mar, las obras y las escrituras de quienes le han sabido imprimir al trompo de la historia de la cultura literaria hispana e hispanoamericana su renovado y desafiante giro: Cervantes, Quevedo, Góngora, Lope, Gracián, Bécquer, Gómez de la Serna, Lezama Lima, Eliseo Diego, entre otros autores aquí reunidos, no forman en modo alguno una enciclopedia. Pero del mismo modo que una brújula no es un atlas, la guía armónica que quiere

⁶ Eliseo Diego, solapa para *Visitaciones*, serie Contemporáneos, Ediciones Unión, La Habana, 1970.

ser esta selección se da como una suerte de diapasón espiritual y crítico que le permitirá al lector hispanoamericano afinarse mejor a sí mismo y hacer de sí y de los suyos una recordación sustantiva a través de las letras de Fina García Marruz, para responder con esos actos que son las palabras a la cuestión abrasadora: ¿cuál es el destino y la misión de la cultura en Hispanoamérica?

Los escritos reproducidos en esta analecta que más bien ha sido concebida como un relicario revelador para las apariciones y revelaciones de lo poético americano e hispánico, ha sido armada reproduciendo escritos correspondientes a diversas épocas y géneros –desde la modesta nota bibliográfica hasta el ensayo que se abre a la perspectiva de una historia– o crítica de la cultura.

Este conjunto de ensayos en prosa ha sido arreglado para hacer aparecer en forma rotunda una de las inteligencias líricas más poderosas y sensibles –es decir piadosas– del orbe hispanoamericano.

Arte de leer la escritura de los otros, arte de escribir la propia lectura, el contenido en estas páginas tiene acaso un valor más sencillo y elemental puesto que se asume como un arte de vivir y de convivir, ese oficio modesto pero sagrado que consiste a través de la lectura en dejar que el otro sea en nuestro interior. Ese otro que está naciendo dentro de ti, lector, leído, cuando pasas tu vista hospitalaria por estas páginas.

La elaboración de este ensayo antológico facilita la creencia de que no existe una hemerografía crítica de García Marruz lo bastante exhaustiva como para intentar una presentación de su prosa completa (ensayos, crónicas y artículos). A esta dificultad se añade otra: la del oficio compartido –al menos en lo que hace a los temas martianos– entre su propio pensamiento y el de su esposo y aliado

literario Cintio Vitier. ¿Cómo definir esta elusiva pero manifiesta relación? Hasta donde sabemos Cintio y Fina no han suscrito al alimón -voz de origen taurino- ninguna obra. Sin embargo, la afinidad y simpatía entre ambos es evidente, y no solo eso. Los trascienden pocas páginas para incluir en su circuito las obras del mismo José Lezama Lima y Eliseo Diego, esos otros participantes en lo que el mismo Lezama Lima ha llamado el «ceremonial de *Orígenes*». Dice así el texto «Un día del ceremonial» de Lezama, citado por el poeta y editor mexicano Marcelo Uribe en la introducción a la reedición facsimilar de la revista:

Si a esto añadimos la amistad como un misterio y una decisiva fuerza aglutinante, se va aclarando el secreto de la perdurabilidad de *Orígenes*, desde sus primeras raíces. El hecho, muy importante también, de contentarnos con poco, muy poco en el orden económico, de un innato rechazo de las apetencias sombrías o de las ocupaciones, en un momento en que la vida racional era todo lo contrario, la más incontrastable búsqueda de lo cercano y satisfecho. El hecho de que en aquella precipitada búsqueda de lo inmediato, en aquel vivir banal y tonto, apareciese de pronto un grupo de nombres que buscasen todo lo contrario, es decir las más notables apetencias de la inteligencia y la poesía, bastaba para que el atento a los soplos del espíritu, viese en aquel grupo la excepción necesaria, creadora, capaz de regalarnos una dichosa sorpresa. Desde luego que las invisibles leyes del *sympathos* funcionaban admirablemente en aquel grupo de hombres trabajadores, que sin arrogancia venían a saltar un vacío y a hacer retroceder los avances de un bosque de muerte.⁷

⁷ *Orígenes. Revista de Arte y Literatura, La Habana, 1944-1956*, dirigida por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo, edición facsimilar, vol. 1 (núms. 1-6). Introducción e índice de autores de Marcelo Uribe, *El Equilibrista/Turner*, México/Madrid, 1989, p. XXXVIII.

El texto de Lezama –recuerda Uribe– fue escrito a petición de Luis Rogelio Nogueras para ser incluido en un libro sobre Eliseo Diego.

Las «formas del ceremonial» suponen una ciudad y una civilidad distintas. El grupo de *Orígenes* al que pertenece Fina García Marruz está comprometido con el «deseo de regir la ciudad de una manera profunda y secreta».⁸

Esa «otra política», esa «otra manera de regir la ciudad» no es más que la poesía misma. Así como Lezama, en su sistema poético, contraponía la Imagen o la Metáfora a la Historia, en su estrategia intelectual, que era en buena medida la del grupo de *Orígenes*, enfrentaba la Poesía a la Política. Es notable cómo los poetas más jóvenes del grupo, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego, Octavio Smith..., asumieron en sus poéticas esa misma contraposición, aunque en el lugar de la Metáfora o la Imagen lezamianas colocaron la memoria. Sobre todo en la poesía de Eliseo Diego y Fina García Marruz se observa claramente que las nociones del tiempo nacional provienen más de un recuerdo íntimo que de un discernimiento histórico. La mejor exposición filosófica de esta antinomia Memoria-Historia se encuentra en la primera parte de la *Poética* de Cintio Vitier, titulada «Mnemosyne», cuyas referencias doctrinales provienen de la tradición platónica y cristiana que asocia el verbo y la sabiduría a la evocación o reminiscencia de ideas innatas. Aquí la temporalidad histórica, la de los «hechos sucesivos», como le llama Vitier, se presenta como una dimensión maligna que solo puede ser trascendida por medio del recuerdo poético. Nunca antes en la literatura cubana se había llegado a una figuración metafísica de la historia, en tanto

⁸ Rafael Rojas, *op. cit.*, p. 150.

lugar de incertidumbre, zozobra y maldad, como la que articulan las poéticas del grupo *Orígenes*.⁹

Participante activa de «esas formas del ceremonial», Fina García Marruz se encuentra en el eje de la constelación de *Orígenes*: amiga y colaboradora de José Lezama Lima, esposa y aliada literaria de Cintio Vitier, amiga y hermana por alianza de Eliseo Diego, proteica y dúctil mensajera del grupo, habitante de esa *Cuba secreta* que tan certeramente supo reconocer María Zambrano en las revistas *Espuela de plata*, *Verbum*, *Nadie parecía*, *Clavileño*, *Poeta*, *Orígenes*, onda y alma discreta de esa máquina invisible que venían gestando un porvenir incógnito, un futuro plural.

En un ensayo titulado «Por Dador de José Lezama Lima», incluido en este volumen, Fina García Marruz habla de una jerarquía de libros, los libros humildes y los libros señores:

Ellos son de la familia real, son los libros padres [...] Estos libros de rostro desnudo son nuestros hermanos entrañables, pero estos otros tienen la danza de los cuerpos en la luz, la danza engendradora y madre.¹⁰

Estos libros señores, estos libros padres son justamente la materia y el objeto de los ensayos escritos por ella y que la presente antología ha buscado, a menos en parte, rescatar. Se indican así no solo los gustos y preferencias críticas de una alta poeta sino, más allá, los lugares santos del verbo, los espacios de la *sacra converzacione* que es la materia de este oficio del ensayo escrito al filo, en las fronteras de la poesía.

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ *Orígenes. Revista de Arte y Literatura, La Habana, 1944-1956, op. cit., p. 108.*

Tal vez podría compararse la relación que une a Cintio Vitier con Fina García Marruz con la que unió a Jacques y Raïssa Maritain.¹¹ Le escribe Cintio Vitier a Fina García Marruz en *Epitalamios* (1996):

A ti te leo mis poemas para que nazcan realmente
Su rostro de palabras
en el tuyo de amor se me dibuja
por la primera vez, y así amparado
que duele menos la pobreza
que el cariño ilumina

Emula de la dama absorta de Vermeer
tú fijas en el fiel de la balanza el peso
de la esencia fugitiva que se me escapa siempre

La salvación o perdición de cada línea
está pendiente de tus ojos, aptos
para probar la poesía como el fuego
para probar espadas

Tú dices, musa
de mi pasión y de mi lucidez,
la última palabra, la que falta,
igual que el beso de oro de la madre
para que surja el hijo y yo lo acepte.¹²

¹¹ Véase, por ejemplo, Raïssa y Jacques Maritain: *Situación de la poesía*, trad. de Octavio N. Derisi y Guillermo Blanco, Club de Lectores, Buenos Aires, 1978, 194 pp.

¹² Cintio Vitier, *Antología poética*, pról. de Enrique Sainz, FCE, México, 2002, p. 295.

En esta selección de ensayos, el lector puede pensar que Cintio Vitier le lee a Fina como esta –o su escritura– lee al lector: con intimidad inteligente y atenta abriéndose a la hondura de los grandes lugares y autores de la lengua.

Octavio Paz, el poeta como revisor. Notas para la relectura de *Pasado en claro*

I

Octavio Paz (1914-1998) tenía sesenta años de edad cuando escribió el poema extenso que originalmente se titularía –según anuncia a su amigo y editor Pere Gimferrer– *Tiempo adentro*¹ y que terminaría llamándose *Pasado en claro*, acaso haciendo eco al libro autobiográfico de José Moreno Villa: *Vida en claro*.

Paz había empezado a publicar desde muy joven en 1931 y 1932 poemas en diarios y revistas y en 1933 un breve libro: *Luna silvestre*. Ya en 1942 hace una recopilación: *A la orilla del mundo*, donde reúne algunos de esos y otros papeles, cuadernos o folletos. Como se sabe, en 1949 publicaba un tomo espigado que se titula *Libertad bajo palabra* y que reúne parte de la producción anterior. Paz –señala Enrico Mario Santí, uno de sus más rigurosos lectores– se iba desprendiendo de su prehistoria poética intentando ajustarla a las exigencias y mandatos del Poeta que llevaba dentro de sí, disolviendo, por ejemplo, las tendencias del modernismo tardío para

¹ Según consta en el archivo entregado por Octavio Paz a la editorial Fondo de Cultura Económica en 1975. Con fecha 20 de abril de ese año el autor envió una carta manuscrita a Jaime García Terrés, la cual dice: «Querido Jaime: Mi intención era entregarte personalmente el poema pero no fue posible –salimos ahora mismo, por unos días, a Cuernavaca. Te llamaré por teléfono desde allá. Ya me dirás qué te pareció... Una duda: hay varias citas, más o menos textuales, en el pasaje de los libros y en otros. ¿Crees que deben insertarse unas cuantas notas? Yo no lo juzgo necesario pero... tú dirás. Un abrazo. Octavio».

realzar los perfiles de una poética de la soledad y la intemperie. Pero en 1960 se publica otra y la misma *Libertad bajo palabra* que reúne, revisándolos y a veces omitiéndolos, los poemas escritos entre 1935 y 1957. En 1968 aparecerá la tercera *Libertad bajo palabra* donde, como él mismo advierte en el texto «Preliminar» al tomo XI de sus *Obras completas*, siguió corrigiendo y adelgazando: «modifiqué muchos poemas y suprimí más de cuarenta.» Habría previsiblemente una cuarta vez en la que –dice el poeta– «indulté a once de los condenados [...] con la misma dudosa justicia». Esta mínima recapitulación editorial va para llamar la atención sobre «el poeta como revisor», una fórmula que los editores modernos de William Wordsworth –el autor del epígrafe de *Pasado en claro*– utilizaron para titular el epílogo a la edición moderna de ese poema autobiográfico: *The Prelude*,² poema del cual existen por lo menos cuatro versiones. El romántico inglés inauguró con su poema extenso un género que aclimatará en español Octavio Paz, como ha señalado el crítico angloamericano Anthony Stanton: el de una autobiografía del artista más que del hombre, el de una «alegoría subjetiva que daba cuenta del origen y la formación poética del poeta».³ Después de *Libertad bajo palabra*, o paralelamente, Paz seguiría publicando –es decir ensanchando su taller de aprendizajes e imitaciones– nuevos libros de versos, poemas y traducciones. Entre las traducciones citemos:

² William Wordsworth, *The Prelude. The Four Texts (1798, 1799, 1805, 1850)*, Jonathan Wordsworth (ed.), Penguin Books, Londres, 1995. Hay traducción al español: *El preludio*, en catorce libros, 1850, edición y traducción de Bel Atreides, DVD Ediciones, Barcelona, 2003, 635 pp.

³ Anthony Stanton: «Vida, memoria y escritura en *Pasado en claro*», *Tradición y actualidad en la literatura iberoamericana*, t. 1, acta del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, dirigido por Pamela Bacarisse, Universidad de Pittsburg, Pensilvania, 1994.

Sendas de Oku (1970), *Cuatro poetas suecos*, las traducciones de Fernando Pessoa y sus heterónimos, de poetas chinos y japoneses, la poesía sánscrita de la India clásica, así como algunos poemas de la *Antología griega*.

En 1975, Paz recogería parcialmente sus traducciones en *Versiones y diversiones*, pero antes y después seguiría publicando libros propios de poesía. Entre los libros de poemas, recuérdense *Salamandra*, *Ladera este*, *Topoemas*, *El mono gramático*, *Pasado en claro*, *Vuelta*. Su último libro de poemas sería *Árbol adentro*. A lo largo de esta obra poética y lírica, para no hablar de esas obras inclasificables como podría ser *Renga* (poema escrito a ocho manos por Charles Tomlinson, Edoardo Sanguinetti, Jacques Rouboud y el propio Octavio Paz), se observa, sea cual sea el juicio del gusto (y el gusto, decía el Dr. Johnson, *no depende de la voluntad*), un entusiasmo infatigable por la aventura de la escritura y una vivacidad sorprendente en la prontitud con que el poeta va asimilando las lecciones poéticas y críticas que se desprenden de su propio oficio, de sus lecturas siempre hechas por así decir al filo del agua quemada y en piel viva.

II

Al escribir a los sesenta años *Pasado en claro*, el poeta está en posibilidad de volver a visitar algunos lugares y personajes que alimentaron su obra en distintos momentos. Se trata de una visita más serena aunque no menos apasionada; en esa segunda vuelta, emprende una revisión vivida y vital donde los ojos, antes quizá empañados por la emoción, pueden abrirse con transparente serenidad. Escrito después de la experiencia en la India y luego de haber compartido feliz-

mente casi una década con Marie José Paz con quien contraería matrimonio en 1966, *Pasado en claro* se da, se le da –no hay otra expresión– como una experiencia lírica donde el poeta-trovador puede volver sobre el cuerpo roto de su propio pasado e intentar comprenderlo, o, dicho en sus propios términos, abrazarlo. Aunque el poema lo escribió el mismo hombre, como no se escribe impunemente, por ejemplo *El mono gramático*, cabe decir que no se pueden leer desde el mismo ángulo moral y estético los diversos poemas de índole autobiográfica escritos por Paz –como insisten inútilmente algunos críticos– como si, por decirlo abruptamente, el poeta estuviese condenado a dar vueltas sobre sí sin posibilidad alguna de evolución o redención. Pienso por esto que *Pasado en claro* representa limpiamente al Octavio Paz más próximo a la melancolía de Saturno que al ímpetu guerrero del que solo ve las armas del verano o las silvestres y lunares calamidades y milagros, para jugar con sus títulos. *Pasado en claro* sigue siendo un poema habitado por dioses, pero estos son dioses taciturnos, cuando no melancólicos, dioses que vienen de vuelta.

Pasado en claro «se terminó de imprimir el día 20 de septiembre de 1975 en los talleres de Imprenta Madero, S.A., Avena 102, México, 13, D.F. La edición estuvo al cuidado de Adolfo Castañón y Ana María Cama». El libro se hizo según un «diseño de Vicente Rojo». La primera estampa correspondió a una «Edición especial de 500 ejemplares numerados y firmados por su autor» –subrayémoslo– con una escritura clara y abierta, acaso similar a la de Manuel Gutiérrez Nájera, quien le dedicó a una tía de Paz un poema, según recuerda este. El ejemplar que tengo ante mis ojos es el número 5. La obra está impresa en papel Ingres Fabriano color cremado para las 32 páginas de texto que figura en

una sola cara; se presenta en una caja color café tierra y dos portadas o guardas del mismo color tierra en papel Ingres Cover. La primera edición especial se imprimió en hojas de 22.8 cm por 31.4 cm. Los folios se ubicaban en la parte inferior izquierda de la hoja, y los separaba del texto una pleca de 18 cm que señalaba el ancho de la caja, que tenía 25 cm de alto. No cabe duda de que, desde el punto de vista tipográfico, existe un parentesco editorial y de diseño entre *Blanco* –compleja obra editorial también concebida por Vicente Rojo– y *Pasado en claro*, y si bien el primero resulta uno de los poemas más ambiciosos en términos técnicos y formales, como han señalado el propio Octavio Paz, Anthony Stanton y Enrico Mario Santi, este es uno de los más profundos y memorables dentro de la extensa obra del autor y, según ha apuntado José Miguel Oviedo, uno de los más consistentes.

Pasado en claro fue escrito entre México y Cambridge, Massachusetts, «del 8 de septiembre al 27 de diciembre de 1974», cuando el poeta tenía 60 años y seis meses de edad. Hacía seis años que habían sucedido los episodios sangrientos de 1968 que lo habían llevado a renunciar a la embajada en la India. En 1970 se había publicado *El mono gramático*, a ojos de algunos una de sus obras maestras. La primera edición de este libro se publicó en francés, y para algunos otros todavía cabe la pregunta de si no habría algunos tramos del mismo texto escritos por el autor directamente en esta lengua, pues el libro se editó por primera vez en la colección *Sentiers de la Création*, dirigida por Albert Skira. Dos años atrás había concluido (en junio de 1972) *Los hijos del limo*, donde había pensado responder algunas de las preguntas («¿Qué dicen los poemas? ¿Cómo se comunican los poemas?») que se había planteado quince años antes al escribir el libro-manifiesto

titulado *El arco y la lira* (1956). La revista *Plural* –auspiciada por el periódico *Excelsior* de Julio Scherer– se había fundado en el año de 1971 y Octavio Paz iba y venía entre México y Cambridge, donde ya había impartido varios cursos (sobre la traducción y sobre Sor Juana Inés de la Cruz) y donde había ocupado la Cátedra Charles Eliot Norton. *Pasado en claro* no era el primer poema extenso que daba a la luz: en 1937 había publicado su primer libro que era un poema extenso: *Raíz del hombre*; en 1957 había publicado *Piedra de sol, Homenaje y profanaciones* en 1960 y luego *Blanco* en 1967 y *El mono gramático* en 1970.

III

Ese poema –*Pasado en claro*– que consta de 602 versos tampoco era el primero de corte autobiográfico que escribía. En su juventud había publicado «Elegía interrumpida» (1947) donde aparecen los cinco miembros de aquella familia mexicana: 1) el padre Octavio Paz Solórzano (1883-1936); 2) la madre Josefina Lozano de Paz; 3) el abuelo Ireneo Paz (1836-1924); 4) la tía Amalia Paz Solórzano y 5) el propio Octavio Paz Lozano. De hecho, a lo largo de su obra había ido dejando sembrados versos y poemas alusivos a su inicial paisaje familiar, como «Cuento de dos jardines» o «Canción mexicana» en «Intermitencias del Oeste (2)» en *Ladera este* (1968). El poema, de hecho, forma parte de una constelación de versos autobiográficos escrito en el relente del retorno a México: «Nocturno de San Ildefonso», «Ciudad de México», «A la mitad de esta frase», «Petrificada petrificante» son los otros cuatro poemas hermanos de *Pasado en claro*. *Pasado en claro* tampoco sería en rigor el último texto de

autobiográfica índole: particularmente en *Itinerario* (1994) y en algunos de los otros prólogos a sus obras completas, como por ejemplo en el que acompaña al tomo de *Privilegios de la vista*, dedicado a México en la conferencia escrita para recibir el Premio Nobel, se repasarían algunos de los espacios y figuras que aparecen en *Pasado en claro*. También en algunos poemas finales como en *Estrofas para un jardín* volverían a aflorar algunos de aquellos momentos y espacios. Pero, de hecho, la producción poética de Octavio Paz a partir de *Vuelta* y de *Nocturno de San Ildefonso* se verá atraída por el misterio del pacto autobiográfico que va recorriendo de ida y de vuelta, tejiendo y destejiendo el camino que va del documento al monumento, del testimonio a la obra, del agonista al protagonista, del poeta al poema. En fin, en 1990 en la Conferencia Nobel titulada «La búsqueda del presente» volvería a tocar con la pluma ese lugar del canto originario que fue para él el jardín de la casa del abuelo en Mixcoac. Lo evoca así:

... Como todos los niños, construí puentes imaginarios y afectivos que me unían al mundo y a los otros. Vivía en un pueblo de las afueras de la Ciudad de México, en una vieja casa ruinoso con un jardín selvático y una gran habitación llena de libros. Primeros juegos, primeros aprendizajes. El jardín se convirtió en el centro del mundo y la biblioteca en caverna encantada. Leía y jugaba con mis primos y compañeros de escuela. Había una higuera, templo vegetal, cuatro pinos, tres fresnos, un huele-de-noche, un granado, herbazales, plantas espinosas que producían rozaduras moradas. Muros de adobe. El tiempo era elástico; el espacio, giratorio. Mejor dicho: todos los tiempos, reales o imaginarios, eran *ahora mismo*; el espacio, a su vez, se transformaba sin cesar: allá era aquí; todo era aquí: un valle, una montaña, un país lejano, el patio de los vecinos. Los libros de estam-

pas, particularmente los de historia, hojeados con avidez, nos proveían de imágenes: desiertos y selvas, palacios y cabañas, guerreros y princesas, mendigos y monarcas. Naufragamos con Simbad y con Robinson, nos batimos con D'Artagnan, tomamos Valencia con el Cid. ¡Cómo me hubiera gustado quedarme para siempre en la isla de Calipso! En verano la higuera mecía todas sus ramas verdes como si fuesen las velas de una carabela o de un barco pirata; desde su alto mástil, batido por el viento, descubrí islas y continentes –tierras que apenas pisadas se desvanecían. El mundo era ilimitado y, no obstante, siempre al alcance de la mano; el tiempo era una substancia maleable y un presente sin fisuras.⁴

Pasado en claro: el título convoca no pocas asociaciones. En primer lugar, evoca las fórmulas: pasar en limpio y *poner en claro*, que significa disipar dudas o salvar del equívoco o la ambigüedad una determinada situación. «Pasar en claro» es «pasar en limpio»: recuérdese que el poema en cuestión fue traducido al francés como *Mis au net*. Al «pasar en limpio» los poemas previos donde daba cuenta de su entorno familiar, los elevaba como una ofrenda cordial hacia la claridad, hacia la luz, por más que, entre la edición príncipe de 1975 y la edición de 1985, que da pie a las diversas reimpresiones (se cuentan hasta seis), puedan aflorar retoques y revisiones. Poner el «pasado en claro» sugiere de inmediato el «examen de conciencia», un proceso editorial y psicológico, ético, estético y aun político que forma parte constitutiva del itinerario lírico, teórico y crítico del poeta. Recuérdese que uno de sus primeros libros lleva en su título la inquietud –no hay otra palabra– seminal: *Raíz del hombre*. Desde luego, *Pasado en claro*

⁴ Octavio Paz, «La búsqueda del presente» (Conferencia Nobel, 1990), *La búsqueda del presente*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991, p. 14.

se refiere a una edad remota en el tiempo: la escena primaria y primera de ese niño que asiste de asombro en asombro a su desdoblamiento en adolescente, por virtud de la aparición de esas fuerzas que son las de la sexualidad y la muerte. También y por lo mismo, se trata de un poema narrativo, de una fluida sucesión de viñetas líricas y fábulas meditativas que van desgranando una historia modulada a veces con el acento de la canción de gesta. El asunto sujeto por el poema a lo largo de ese examen de conciencia va más allá de los episodios y encrucijadas íntimas que va rememorando el poeta, la voz que madura a lo largo de sus 602 líneas recrea una casa, una «casa grande» y por ende un ambiente, un *hábitat*, un pedazo de tierra. Cabe recordar aquí que aquella primera edición especial de *Pasado en claro* iba resguardada en una caja color tierra y que aun la tinta en que estaban impresas las letras era de color sepia oscuro. *Pasado en claro*: palabras de tierra, versos vestidos del color de la tierra.

IV

Además de una «casa grande» en ruinas o de un ambiente espectral familiar, el poema ensaya restituir una raigambre, un enjambre de relaciones, proximidades y distancias que delimitarán aquella «casa de la ausencia» sembrada de invisibles árboles frutales de donde irán cayendo unas tras otras, las semillas para uno u otro himno. Se trata de un poema narrativo varias veces histórico: histórico porque cuenta la historia del niño-adolescente que fue Paz, histórico porque cuenta al sesgo la historia de esa familia singular desde la cual es posible vislumbrar un siglo de historia de México —desde los años de la Intervención francesa en 1862 hasta 1974, fecha

en que se escribe el poema—, e histórico porque el poema con sus 602 versos ha sido construido como una historia, como una elegía para llorar la muerte de un mundo o un jardín desaparecido a la manera de las *Coplas a la muerte de su padre* —según recordará el primer crítico y lector del poema: Juan García Ponce— o como una canción de gesta que refiere los combates iniciales y los primeros sacrificios de ese cautivo de la cárcel del lenguaje que desde sus primeros momentos se sabe condenado a los «trabajos forzosos», que son los —como se titula una de las secciones de *¿Águila o sol?*— «trabajos del poeta» al cual solo podrá darse una «Libertad bajo palabra», es decir una libertad condicional y condicionada a la observancia de las reglas que impone al poeta el pacto con la inspiración poética. Histórico, en fin, porque su sujeto elocuente es como un arqueólogo investigador que va por los corredores de la memoria a investigar cómo fue realmente ese pasado a cuyo espejo insepulto hace años, a cuyo pozo sellado luego de muchas páginas y aventuras, siente el poeta que puede por fin, a los sesenta años, asomarse plenamente.

Poema narrativo, *Pasado en claro* cuenta una historia interrumpida: el poeta-escritor maduro se encuentra en su estudio. Hojea algún libro para concentrarse mientras la tarde cae y el sol que declina ilumina las imágenes del libro que hojea —una historia de México donde se ilustra el paisaje a través de:

estampas: los volcanes, los cúes y, tendido,
manto de plumas sobre el agua,
Tenochtitlan todo empapado en sangre.

Va el poeta como un arqueólogo desenterrando las ruinas que lleva sepultadas dentro de él mismo. La laguna del México antiguo que está mirando en un libro, lo hace pensar

en el «lodoso espejo» que es el «charco» de su propia memoria. El charco a su vez lo remite al pozo de la memoria y ahí, como en una «bola de cristal» adivina, empiezan a aparecer imágenes y episodios vividos de la antigua casa patriarcal. Aparecen los amigos de la infancia (Ernesto y Guillermo) y los familiares –padre, madre, tía y abuelo–. Comparece el patio-jardín con su «higuera primordial, capilla vegetal de rituales», aparecen sus revelaciones y abominaciones, sus lecturas y sus juegos que son las raíces, los cimientos de esa ciudad de palabras que es él mismo: el poeta, el árbol que habla. El tesoro que el poeta-arqueólogo desentierra de sí mismo son las lecturas: la *Iliada*, la *Odisea*, *Don Quijote*, la *Galatea*, los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós, la *Divina Comedia* son algunas de las joyas que relumbran en su interior y que, en última instancia, modelaron con su huella indeleble, junto con la familia y los paisajes, su propia identidad. El poeta se pregunta por el sentido y descubre que el sentido puede estar en la forma en que se pregunta por el sentido. El poeta descubre y recuerda que la poesía puede ser una forma de meditación, una manera de mirar el mundo desde «un estar tercero» y, mirándolo así, de salvarlo y de salvarse.

La historia de *Pasado en claro* es ante todo una ego-historia, para evocar la expresión de Georges Duby, retomada por Jean Meyer: una fábula en verso donde el poeta expone su proceso formativo inicial, pero es también una logo-historia, una logo-grafía y una logoterapia que va enumerando según el pulso de la rememoración los lugares, paisajes, figuras y personajes enredados en aquella primitiva raigambre formativa. *Pasado en claro* no solo es un texto donde el autor practica un examen de conciencia; es también un ejercicio donde el poeta trata de sacar de lo oscuro para poner en el

ámbito de la claridad aquellas voces irreconciliables entre sí a las que precisamente él ensaya conciliar y dar unidad emotiva al nombrar su discordia. La crudeza del poema se destila y se disuelve, se ensalza y matiza en acentos no exentos de ternura y afecto hacia ese cuarteto –o quinteto si se incluye al poeta-niño– que está como fijo en su propia caída, embalsamado en su inmóvil vértigo.

V

Este sacar de lo oscuro para pasar a lo claro sigue un movimiento familiar al poeta desde sus primeros versos. En el recorrido de esta «casa de la presencia» y de la ausencia aflora, para citar a Hugo J. Verani, el poema como caminata y andadura y el camino y el caminar como poema. El uso de esta figura retórica que traza líneas paralelas entre pasos y palabras no era nueva en Octavio Paz –y es de hecho un lugar real de la imaginación literaria, desde el Dante de la *Vita nuova* hasta el J. J. Rousseau de las *Rêveries d'un promeneur solitaire*. Se encuentra prácticamente desde los primeros poemas, tiene momentos inolvidables en *Piedra de sol*, surge en *Salamandra* y en *Ladera este*, se reitera en *Nocturno de San Ildefonso* pero antes, por así decir, estalla en *El mono gramático* donde los caminos y senderos de la creación podrían ser considerados como unos de los protagonistas –el otro, su sombra, el poeta– de ese libro. En *Pasado en claro* el personaje del poeta, en su estudio biblioteca, se va desprendiendo del presente de su biblioteca-estudio para adentrarse en un pasado que le es a la vez familiar y desconocido, a la vez herencia y *terra incognita*; camina hacia adentro de sí

mismo y va rememorando aquella casa, su familia, su jardín, su pozo, la higuera que será –«¡súcubo!»– su primer amor.

Esta relación sensual, sensitiva y sinuosa con el mundo vegetal no es desde luego nueva en Octavio Paz. Tampoco es nueva la idea de la higuera como templo y capilla, novia y prometida. En *La hija de Rappacini* (1957) el jardín se dibuja como un espacio imantado y, al final, Beatriz, la hija del médico ominoso, prisionera desde su infancia del jardín envenenado se despide, ya suicida y exhalando entre las ramas: «Jardín de mi infancia, paraíso envenenado, árbol, hermano mío, hijo mío, mi único amante, ¡cúbreme, abrázame, quémame, disuelve mis huesos, disuelve mi memoria!»⁵

La fuerza que sostiene en vilo a *Pasado en claro* viene, entre otras cosas, de la fluidez con que sigue el columpio de la conversación, del habla real y directa que lleva al poeta a traer, junto con las evocaciones, más o menos espectrales, trozos de habla natural y local que irrumpen en la expresión y que, además, nos recuerdan que para Paz la poesía es habla, habla de la otra voz:

La cabeza de muerto, mensajera
de las ánimas, la fascinante fascinada
por las camelias y la luz eléctrica,
sobre nuestras cabezas era un revoloteo
de conjuros opacos. ¡Mátala!
gritaban las mujeres
y la quemaban como bruja.
Después, con un suspiro feroz, se santiguaban.

⁵ Octavio Paz, *La hija de Rappacini*, *Obras completas*, t. XI, FCE, México, 1997, p. 259.

Esa fuerza se tensa también por el arco conceptual del poema que ensaya reunir y decir, íntegra, la experiencia cabal del poeta en sus diversos momentos: niño, adolescente, observador intemporal, escritor maduro y melancólico, lector, autor sin nombre, arquitecto de palabras y silencios.

VI

Pasado en claro es un poema aparentemente más sencillo y transparente que algunos poemas anteriores de Paz como *Blanco* o *El mono gramático*. Es quizá el poema con mayor carga confesional escrito por el poeta y en el que coinciden –como en la combinación de una caja fuerte– los engranes de la experiencia vivida, las aristas del sujeto elocuente que se sabe escribiendo el poema y los relieves del autor en que se entreveran historia literaria e historia personal.

Pasado en claro es un poema escrito desde la serenidad del que vuelve a la vida y la dice con la voluntad serena de comprenderla. El encono y la discordia con el padre –que han sido algo exageradas a mi ver por Jacobo Sefamí en su artículo sobre el poema⁶ y por Guillermo Sheridan en el primer capítulo «Infancia en Paz» de su libro *Poeta con paisaje*⁷ han quedado atrás, y entre las paredes verbales del poema se oye rebotar con cierta monotonía hipnótica, con pasado compás hechizante, la esfera de la voz que va y viene urdiendo la trama de la vida en su rueca de palabras.

⁶ Jacobo Sefamí: «Desde las grietas de la infancia: un fragmento de *Pasado en claro*, de Octavio Paz», *Literatura mexicana*, vol. XIV, núm. 1, Centro de Estudios Literarios-Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 2003, pp. 139-160.

⁷ Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, Era, México, 2004, 569 pp.

El poema está escrito desde un lugar singular. El lugar del canto es una suerte de limbo que presupone una topología paradójica:

Ni allá ni aquí: por esa linde
de duda, transitada
solo por espejeos y vislumbres
donde el lenguaje se desdice
voy al encuentro de mí mismo.⁸

A ese lugar imaginario desde donde el poeta, el sujeto elocuente, va a tomar conciencia de sí mismo se llega por la puerta estrecha del *entre*, ese espacio de duda y entrega, de atención y abandono cuya topología poética el propio Octavio Paz describe al final del libro-ensayo que dedica a Xavier Villaurrutia, uno de sus guías y maestros. Quizá las palabras que Octavio Paz escribe a propósito del autor de *Reflejos* puedan asistirnos para comprender mejor el espacio poético desde el cual se escribe *Pasado en claro*. Cito el ensayo recogido en el volumen IV de las *Obras completas. Generaciones y semblanzas*:

Villaurrutia no se propuso en sus poemas la transmutación de esto en aquello -la llama en hielo, el vacío en plenitud- sino percibir y expresar el momento del tránsito entre los opuestos [...] En ese desdoblamiento no somos testigos, como quería Nicolás de Cusa, de la coincidencia de los opuestos sino de su coexistencia. La palabra que define a esta tentativa es la preposición *entre*. En esa zona vertiginosa y provisional que se abre entre dos realidades, ese *entre* que es

⁸ *Pasado en claro*, en *Obra poética II, Obras completas*, t. XII, FCE, México, 2004, p. 76.

el puente colgante sobre el vacío del lenguaje, al borde del precipicio, en la orilla arenosa y estéril, allí se planta la poesía [...] El *entre* no es un espacio sino lo que está entre un espacio y otro [...] El *entre* no está ni aquí ni es ahora. El *entre* no tiene cuerpo ni sustancia. Su reino es el pueblo fantasmal de las antinomias y las paradojas [...] El estado intermedio, que no es ni esto ni aquello, pero que está entre esto y aquello [...] El *entre*: el hueco. Pausa universal, vacilación de las cosas *entre* lo que son y lo que va a ser. El *entre* es el pliegue universal.⁹

Es esa poética del *entre*, del pliegue y el *overlap*, la gran novedad que presenta y representa *Pasado en claro*:

La quietud en sí misma
se disuelve. Transcurre el tiempo
sin transcurrir. Pasa y se queda. Acaso,
aunque todos pasamos, no pasa ni se queda:
hay un tercer estado.

Hay un estar tercero:
el ser sin ser, la plenitud vacía,
hora sin horas y otros nombres
con que se muestra y se dispersa
en las confluencias del lenguaje
no la presencia: su presentimiento.

Al socaire de ese pliegue donde palpita el *entre*, donde se traslapan y solapan las preguntas sin respuesta, desde ese estado intermedio, el poeta de *Pasado en claro* recorre y reconstruye con palabras el libro mudo de su vida elevando la fugacidad

⁹ Octavio Paz, «Xavier Villaurrutia en persona y en obra», *Generaciones y semblanzas*, *Obras completas*, t. IV, FCE, México, 2003, pp. 276-277.

no a un segundo grado sino a un tercero, donde el poeta transformado en sombra de sí mismo es capaz de hablar con los fantasmas. Esa poética del «estar tercero» o del «tercer estado» puede remontarse desde luego a la experiencia y a la práctica de *El mono gramático*, por supuesto de *Blanco* y del libro sobre Marcel Duchamp *Apariencia desnuda*: será uno de los rasgos del autor capaz de acceder a una suerte de «rejojo mental» –solo comparable a lo que algunos folcloristas o autores esotéricos (como el británico Roland Kirk) llaman «segunda vista»–, ese que permite al poeta entrar y salir del mundo, y *governar*, por así decirlo, su propio trance poético.

La enunciación de ese «estar tercero» representa una discreta invitación a «reaprender el antiguo y olvidado arte de la contemplación».¹⁰ Así, «pasar en claro» equivaldría sencillamente a contemplar.

El *tiempo* es uno de los elementos sustanciales de *Pasado en claro*, título que de hecho indica que se está pasando de un «régimen» a otro, de un tiempo a otro:

Ser tiempo es la condena, nuestra pena es la historia
(vv. 492-493)

el dios del tiempo, el dios que es tiempo
(v. 525)

el tiempo y sus epifanías
(v. 579)

¹⁰ Nota al poema «Mutra» de *La estación violenta (1948-1957)*, escrita en México el 10 de julio de 1995, *Obra poética I, Obras completas*, t. XI, FCE, México, 2001, pp. 204-208.

Desde mi frente salgo a un mediodía
del tamaño del tiempo
(vv. 29-30)

Poema autobiográfico, poema confesional, *Pasado en claro* es una obra que, desde su mismo título, apunta a la necesidad consciente de la revisión, al deber de la autocrítica como única forma de modificar el espejo del pasado. El poema se podría leer como una (auto) crítica de los primeros tiempos vividos. La aparición de:

un estar tercero:
el ser sin ser, la plenitud vacía
(vv. 542-543)

resulta un bálsamo espiritual que alivia las heridas nihilistas que aparecen sobre todo al final del poema:

Fatigué el cubilete y el *ars combinatoria*.
Una sonaja de semillas secas
las letras rotas de los nombres:
hemos quebrantado a los nombres,
hemos dispersado a los nombres,
hemos deshonorado a los nombres.
(vv. 570-575)

Octavio Paz no podía dejar de ser consciente de la importancia para él y para los otros de su propio poema. Acaso por ello se refiere a él en diversas entrevistas. Doy solamente dos ejemplos:

- a) *Pasado en claro* fue una evocación y una convocación (¿un exorcismo?) de mi infancia y mi adolescencia. Al recordar, escribía; al escribir, inventaba. No hubo resurrección del pasado; mejor dicho, cada resurrección era un nacimiento, cada nacimiento una transfiguración. La memoria es la facultad poética cardinal por su inmensa capacidad de invención. Recordaba un lugar y, al vuelo con los ojos de la mente –con los ojos de mis palabras–, me preguntaba: ¿estuve yo aquí? (Octavio Paz a Manuel Ulacia, *Obras completas*, t. XV, FCE, México, 2003, p. 143.)
- b) He escrito poemas relativamente largos, como *Pasado en claro* que tiene 600 líneas [en realidad 602]. Surgió de un modo no planeado. Tiene algo de narrativo; quebrado, pero de cualquier modo, narrativo. (Octavio Paz a Gregory Price, *Obras completas*, t. XV, FCE, México, 2003, p. 149.)

VII

La historia de la escritura del poema extenso *Pasado en claro* se puede seguir a través de la correspondencia con Pere Gimferrer. El primer anuncio se da al final de una carta fechada en Cambridge el 16 de noviembre de 1974: «He escrito –mejor dicho estoy escribiendo– otro poema relativamente extenso. Pero muy distinto al «Nocturno de San Ildefonso». Escribir es empezar de nuevo otra vez. Fascinante y agobiante».

Luego, unas semanas más tarde, el 2 de enero de 1975, le anuncia: «... el largo poema de que te hablé ¡al fin terminado, hace siete días!»

Poco más de cien días después, el 24 de abril de 1975, Octavio Paz recapitula:

Creo que te dije que el año pasado, en Cambridge, Mass., escribí un largo poema -500 líneas, más o menos [en realidad 602]. Es un poco distinto a lo que antes he escrito, algo así como una reflexión/rememoración de los años de adolescencia [Se llama -aclara Paz en nota al pie- «Tiempo adentro»]. Un amigo, el poeta Jaime García Terrés, que es subdirector del Fondo de Cultura Económica, me pidió publicarlo en esa editorial. Por razones largas de explicar, no pude negarme. Será una *plquette*, un cuaderno de unas 40 páginas a lo sumo.

Finalmente, cuatro meses más tarde, en carta del 26 de agosto de 1975, le anuncia al poeta y editor catalán: «... sale en estos días *Pasado en claro*. Este fue el título final del largo poema escrito en Cambridge el año pasado. Originalmente se llamaba *Tiempo adentro*. Cambié el título porque parece que alguien ya lo había usado».

En cuanto sale el libro alrededor del 20 de septiembre de 1975 (fecha impresa en el colofón) de los Talleres de la Imprenta Madero de la cual era diseñador y socio el pintor Vicente Rojo, Paz lo envía a Pere Gimferrer quien responde con una carta entusiasta. No conocemos la carta de este, pero sí la lectura que hará más adelante de *Pasado en claro*. Ahí dice: «... poema que desde su mismo título nos indica el designio de hacer ascender hacia la claridad diurna de la formulación escrita, es decir, de la comunicación lingüística, desde el estado de puro borrador de la vivencia espontánea, a ese objeto verbal -el poema- que solo existe precisamente porque ha sido escrito, que no tiene existencia posible en ningún otro plano, que solo llega a ser si se formula como lenguaje cristalizado en el instante de la escritura. Es este instante la única *fijeza* efectiva de *Pasado en claro*; y es, ciertamente, una «fijeza momentánea», porque todo el poema está hecho de momentos comprimidos, a punto de estallar

en la granazón de un único instante –el de la escritura– que parece no transcurrir, como si aislado en una *instantánea* fotográfica, en un *flash*, fuera objeto de una descomposición infinitesimal que descubriera en él, uno tras otro, un rosario de instantes desdoblándose para dar paso a otros.»¹¹

Ante esa inteligente lección, prismática y anamórfica, donde se define que el lugar del canto es el espacio de la *fijeza* asediada por la autoconciencia de la escritura, Octavio Paz le responderá a Gimferrer un mes después, ya desde Cambridge, Mass., el 21 de octubre de 1975:

Te contaré algo que quizá te interese. Empecé a escribir este poema sin saber exactamente lo que hacía. El tema fue apareciendo lentamente, brotando, por decirlo así, del texto ya escrito y *de una manera independiente de mi conciencia y de mi voluntad* [sub. A. C.]. No el «dictado» del inconsciente o de la inspiración; yo –mi mano, mi cabeza, mis sentidos, mi mente y, claro, el diccionario a mi lado– era el que escribía; *pero escribía lo que, sin decirlo, me decía lo ya escrito* [sub. A. C.]. No sé si me explico: el texto producía el nuevo texto –o para decirlo de una manera menos brusca: lo ya escrito me señalaba el camino que debería de seguir. Algo semejante ocurrió con *Piedra de sol*. [Y añade Octavio Paz en nota al pie: «Algo muy distinto a la «escritura automática» –que no fue ni es sino una quimera, una *idea* (y yo *hablo de una práctica*) [Sub. A. C.]. Y algo más que solo a ti te cuento por ahora, y que te ruego no divulgues sino hasta que aparezca una nueva edición del poema. Lo terminé aquí el año pasado. Después, en México, cuando ya estaba el original en la imprenta, durante una temporada que pasé en Cuernavaca, escribí 44 líneas más –verso 15 de la página 18 a verso 7 de la página 21. Pero, unos pocos días

¹¹ Pere Gimferrer, *Lecturas de Octavio Paz*, Anagrama, Barcelona, 1980, pp. 74-75.

después, al releer el nuevo pasaje, descubrí ciertas falsedades. Llamé a Vicente Rojo –que se encargó de la edición– para preguntarle si podía retirar unos veinte versos, los mismos que había añadido hacía unas semanas. Me dijo que ocasionaría un trastorno considerable, que ya había hecho varios cambios, etc. Tenía razón, y me resigné. Pero no del todo. Aquí, otra vez, al releer el poema, hice unas cuantas correcciones y escribí de nuevo parte del pasaje: 18 versos, justamente los que desde un principio me parecieron no necesarios. Te los envío con esta carta para que corrijas tu ejemplar.

Al final de la carta, Paz indicaba: «substituir el texto de la línea 6 de la página 19 a la línea 6 (inclusive) de la página 20 por el siguiente:

rocío: el tiempo se atenúa
en cada gota diáfana y no pesa
gira sobre sí mismo el día
y de la vacuidad en que se precipita
nace otra vez palpable el mundo,
la luz es una niña que recorre
las vetas espirales con los ojos vendados
y lenta se despeña ya cascada
entre los labios de una grieta:
¡beber luz de minutos
al pie de la invisible catarata!
–allá dentro los cables del deseo
tejen eternidades de un segundo,
calcinados discursos
que la mental corriente eléctrica
enciende, apaga, enciende,
resurrecciones llameantes
de los azules alfabetos.

Y más adelante estas otras dos correcciones y añadidos: p. 20, línea 11, debe decir:

esta nieve es idéntica a la yerba

P. 31, entre las líneas 12 y 13, inserte este verso nuevo:

Granada de la hora: *bebí sal, comí tiempo.*

Cabe decir que de los añadidos y correcciones planteados por Octavio Paz a Pere Gimferrer solo sobrevivieron, condensados, algunos pocos. La edición príncipe de 1975 consta de 569, mientras que la edición de 1985 consta de 602. Reproduzco uno después de otro el pasaje en cuestión. El primero corresponde a la edición príncipe de 1975, se subrayan los textos omitidos, añadidos o modificados:

La hendedura del tronco:

sexo, sello, pasaje serpentino
cerrado al sol y a mis miradas,
abierto a las hormigas.

Brota el día, prorrumpe entre las hojas,

el tiempo es luz filtrada,

revienta el fruto negro

en encarnada florescencia,

la rota rama escurre savia lechosa y acre.

La hendedura fue pórtico

del más allá de lo mirado y lo pensado:

allá dentro son verdes las mareas,

la sangre es verde, el fuego verde,

entre las yerbas negras arden estrellas verdes:

es la música verde de los élitros

en la noche *callada* de la hoguera
-allá dentro son ojos las yemas de los dedos,
el tacto mira, palpitan las miradas,
los ojos oyen los olores,
hay una reina diminuta
en un país de musgo desterrada,
hay un gusano carcelero y geómetra
encarcelado en un icosaedro,
hay un insecto tejedor de música
y hay otro insecto que desteje
los silogismos de la luna,
la luz es una niña aguja que perfora
las vetas espirales
y ya cascada se despeña
por unos labios entreabiertos,
hay ríos de cuchillos que nunca desembocan,
ríos ciegos que van a tientas
perdidos en los llanos de una duda,
hay ríos latidos
vagando por las selvas del deseo,
entre mis dedos codiciosos
horas de arena fluyen hacia un sin donde tácito
-no hay escuela allá dentro,
siempre es el mismo día, siempre la misma noche,
no han inventado el tiempo todavía,
no ha envejecido el sol,
esta nieve es idéntica a la otra,
siempre y nunca es lo mismo,
aquí nunca ha llovido y llueve siempre,
todo está siendo y nunca ha sido,
pueblo sin nombre de las sensaciones,
nombres que buscan cuerpo,

impías transparencias,
jaulas de claridad donde se anulan
la identidad entre sus semejanzas,
la diferencia en sus contradicciones
-la higuera, sus falacias y su sabiduría:
(vv. 151-205.)

El segundo corresponde a la segunda versión corregida de 1985, de la cual se cuentan hasta ahora seis reimpressiones:

La hendedura del tronco:
sexo, sello, pasaje serpentino
cerrado al sol y a mis miradas,
abierto a las hormigas.

La hendedura fue pórtico
del más allá de lo mirado y lo pensado:
allá dentro son verdes las mareas,
la sangre es verde, el fuego verde,
entre las yerbas negras arden estrellas verdes:
es la música verde de los élitros
en la *prístina* noche de la higuera;
-allá dentro son ojos las yemas de los dedos,
el tacto mira, palpan las miradas,
los ojos oyen los olores;
-allá dentro es afuera,
es todas partes y ninguna parte,
las cosas son las mismas y son otras,
encarcelado en un icosaedro
hay un insecto tejedor de música
y hay otro insecto que desteje
los silogismos que la araña teje

colgada de los hilos de la luna;
-allá dentro el espacio
es una mano abierta y una frente
que no piensa ideas sino formas
que respiran, caminan, hablan, cambian
y silenciosamente se evaporan;
-allá dentro, país de entretejidos ecos,
se despeña la luz, lenta cascada,
entre los labios de las grietas:
la luz es agua, el agua tiempo diáfano
donde los ojos lavan sus imágenes;
*-allá dentro los cables del deseo
fingen eternidades de un segundo
que la mental corriente eléctrica
enciende, apaga, enciende,
resurrecciones llameantes
del alfabeto calcinado;*
-no hay escuela allá dentro,
siempre es el mismo día, la misma noche siempre,
no han inventado el tiempo todavía,
no ha envejecido el sol,
esta nieve es idéntica a la yerba,
siempre y nunca es lo mismo,
nunca ha llovido y llueve siempre,
todo está siendo y nunca ha sido,
pueblo sin nombre de las sensaciones,
nombres que buscan cuerpo,
impías transparencias,
jaulas de claridad donde se anulan
la identidad entre sus semejanzas,
la diferencia en sus contradicciones.
La higuera, sus falacias y su sabiduría:

prodigios de la tierra
–fidedignos, puntuales, redundantes–
y la conversación con los espectros.
(vv. 151-203.)

VIII

Aunque Paz no la usa, me gustaría introducir en el curso de esta exposición la palabra *improvisación* (un concepto muy familiar entre los poetas celtas e hindúes) que quizá sugiere algo en relación con esa *praxis*, con esa *práctica de la escritura* en donde el poeta se sigue a sí mismo con los ojos entreabiertos en una suerte de «tercer estado». Desde luego, el proceso de corrección, desde mi punto de vista, está asociado a esa idea de una «improvisación calculada». Quiero referirme aquí –para seguir citando el poema– a

esta momentánea
bifurcación del pensamiento
entre lo presentido y lo sentido

Otra clave suministrada por Octavio Paz sobre *Pasado en claro* se refiere al pasaje:

El universo habla solo
pero los hombres hablan con los hombres:
hay historia. Guillermo, Alfonso, Emilio:
el corral de los juegos era historia
y era historia jugar a morir juntos.

Esos versos traen mucho cuento. Dice Octavio Paz, entrevistado por Braulio Peralta:

Desde la época de la Intervención Francesa y el Imperio hasta los años de la Revolución, la vida privada de mi familia paterna se confundió con la vida pública de México [...] Mi familia era liberal y las divinidades tutelares de la casa eran los héroes del liberalismo y los grandes revolucionarios franceses... Yo nací entre libros. Uno de mis grandes placeres era hojear con un primo los gruesos volúmenes de la historia de mi abuelo y detenernos en sus estampas: la toma de Jerusalén por los Cruzados, el suplicio de Cuauhtémoc, el Juramento del Juego de Pelota, la batalla de Trafalgar... Nuestros juegos infantiles eran mojigangas heroicas: los duelos de D'Artagnan, las cabalgatas del Cid, la lámpara de Aladino o las hazañas de Buffalo Bill. El amor a lo maravilloso mueve a los niños. *Y lo maravilloso, para nosotros, era sobre todo la acción.* [Sub. A.C.] La historia es también acción y por eso los juegos infantiles, sin excluir a los juegos eróticos, son el comienzo, el prólogo de la historia. Muchos años después, en *Pasado en claro*, al recordar los juegos de mi niñez, encontré en ellos una profecía de mi pasión por la historia y por la política. Como la historia, el juego infantil es una acción cuyo sentido último se nos escapa. Quizá la historia, como el juego, es aprender a morir, una escenificación o una alegoría de la muerte. Y yo en la muerte descubrí el lenguaje [...] [Visión] Negra y luminosa. La historia es el lugar de prueba de los hombres. No sabemos a ciencia cierta cuál es su significado pero en la historia -es decir en la vida en común- el hombre se realiza en lo más alto: la camaradería, la fraternidad, la acción colectiva, el sacrificio. La vida humana -cualquier vida- es historia, pues la vivimos frente y entre, contra y con los otros. Y la vida hay que vivirla... El juego infantil es una acción ficticia que nos enseña a vivir y a morir. Parece extraño que, al hablar de historia y de política, hable del juego infantil. Extraño y natural: el juego es

misterioso: es una acción imaginaria y que, para los jugadores, es profundamente real. Es una representación y es una iniciación... En resumen: la época en que nací y en la que me formé, así como mi tradición familiar, explican en buena parte mi pasión por la historia viva: la política. Pero también los juegos infantiles fueron una verdadera iniciación. Aquí interviene otra pasión, la más poderosa: la poesía. A su vez, la poesía es un juego. Un salto mortal. Poesía e historia no son, tal vez, sino las dos caras de la misma enigmática realidad. Ambas están presentes en nuestra infancia.¹²

IX

Hijo único, Octavio Paz es objeto de las atenciones de toda su familia: dos figuras masculinas (Ireneo, el abuelo, y su padre), dos figuras femeninas (su madre y su tía). El influjo de las dos figuras masculinas es tan poderoso sobre la arcilla del poeta-niño que debemos admitir con la profesora flamenca Ingeborg Simons que la biografía de Paz solo se puede entender si tenemos en cuenta que se desarrolló al calor y a la luz de una doble paternidad: un abuelo afectivamente afiliado al Antiguo Régimen y un padre afinado a la Revolución: dos variedades políticas que conviven bajo su piel. A su vez, la figura materna se desdobra en dos cifras: la sensata de la madre y la vidente y un poco extravagante de la tía Amalia que, aunque mujer, es hija de Ireneo y hermana del padre Octavio Paz Solórzano, el abogado, revolucionario, y en consecuencia ella capaz de juzgarlos a la luz dorada de la sangre.

En otro verso dice Paz:

¹² *Miscelánea III*, pp. 383-384. A Braulio Peralta.

No me habló dios entre las nubes;
(v. 380)

Por supuesto, la frase evoca la imaginería ingenua de los calendarios y ex-votos de la tradición católica que todos habrán visto alguna vez. Pero además cabe decir que esta imagen en particular se presta y prestaba a la crítica protestante, tradición con la cual el niño-adolescente Octavio Paz entra en contacto al ingresar al Colegio Williams, seguramente a instancias de su padre librepensador quien así creía salvarlo de la maraña supersticiosa del catolicismo. Esta imagen precisamente es tomada de manera irónica por Bunyan quien lo expone así: «Dost thou love picking meat? Or would'st thou see a man in the clouds, and have him speak to thee».¹³

La imagen de Dios hablando al hombre desde el cielo se encuentra expresada en uno de los poemas de juventud de Victor Hugo:

Ezequiel todavía lo menciona;
El cielo se preocupaba por Job;
Se oía a Dios desde la aurora
Decir: ¡ya desayunaste, Jacob!¹⁴

Si se sabe que Octavio Paz leyó de muy joven el *Homo Ludens* de Johan Huizinga y los ensayos de Roger Caillois y de Georges Bataille sobre los ritos y los juegos, no extrañará que

¹³ Esta cita fue uno de los regalos que me dio Ámsterdam: viene como epígrafe del libro de Merwin Peake: *Titus groan* (1946).

¹⁴ Victor Hugo: «*Les Chansons des rues et des hors*», *Serico est Junior*, Gallimard, París, 1982, p. 86.

Pasado en claro recapitule los libros, los juegos y los ritos del poeta-niño. Entre estos últimos destaca ese juego de juegos, ese juego peligroso que es el de la magia y los ritos solares y nocturnos del viaje interior, de la metamorfosis, la Teurgia: palabras como «súcubo», «druida» -ya mencionadas-, o bien expresiones abiertamente reveladoras como cuando evoca a la tía:

Virgen somnílocua, mi tía
me enseñó a ver con los ojos cerrados,
ver hacia adentro y a través del muro,

sugieren hasta qué punto el niño-poeta y el joven anciano melancólico que va a su encuentro y rescate a través del canto-narrado, son conscientes de esa dimensión mítica y mágica que aflora en el jardín encantado de Mixcoac y que va girando alrededor de esa higuera sensitiva y sensual que viene por lo menos desde *¿Águila o sol?* Esas experiencias vividas y soñadas se organizan nítidamente en el claroscuro de este poema que funciona -recordemos que lo dice el propio autor- como un exorcismo realizado para aplacar a aquellos fantasmas errantes, a esas almas en pena que vagan y divagan *tiempo adentro* por la casa de la ausencia ausente que el poema salvará del rencor y los escombros. Y el claroscuro, recordémoslo, castiga con la luz y acaricia con las sombras.

Al vocabulario de la magia, a la sintaxis ondulante y sedante de la letanía híbrida de himno y elegía, habrá que añadir el idioma de raíz litúrgica y religiosa o aun cabalística:

Adán de lodo

Esto que digo es tierra sobre tu nombre derramada: *blanda te sea*:

... la carne se hace verbo

... el borrón de sangre del lienzo de Verónica

Pero este idioma de connotaciones religiosas está al servicio de una lengua sagrada, tan fresca como arcaica, la lengua del mago y del poeta cuya espiritualidad, más que cristiana, se parece a la de los paganos que, nacidos ya en la edad del Cristo, vivían en el interregno (palabra que usa Paz para definir nuestra época) las creencias de la cultura pagana aún en ascuas y todavía viva en la práctica cotidiana de aquel politeísmo donde el sacerdote de Apolo, por virtud del rito, encarnaba a Apolo, y el lector de *El asno de oro* de Apuleyo podía ser «Isis y el Asno Lucio», como han recordado E. R. Dodds, Roberto Calasso y el propio Paz. Por eso el poeta puede declarar, después de repasar los nombres y lugares de la biblioteca encantada del abuelo:

... yo escribo porque el druida,
bajo el rumor de silabas del himno,
encina bien plantada en una página,
me dio el gajo de muérdago, el conjuro
que hace brotar palabras de la peña.

(v. 281.)

Hay que leer y tomar en serio la declaración del propio poeta cuando asienta que en su niñez fue objeto de una revelación inmanente, de una intransitiva epifanía.

Esta declaración terminante y asombrosa pide una mínima reflexión: ¿Quién es «el druida»? ¿Quiénes eran los druidas? ¿De qué conjuro se puede tratar? ¿Cómo descubrió Paz el antiguo pacto que asocia a los bardos y a los

árboles? Es poco probable que el joven Octavio Paz haya tenido acceso a los textos celtas como el libro-árbol *Mabinogi* o *Mabinogion*. Tampoco creo que en la biblioteca de Ireneo Paz hubiesen figurado los *Edda* de las antiguas sagas escandinavas. Es más probable que se haya inspirado en la druidesa Vélleda, magníficamente evocada por Chateaubriand en *Le génie du Christianisme* y que a través de las novelas de Walter Scott y de otros entusiastas «celtómanos» de fines del siglo XVIII y de principios del siglo XIX haya entrado en contacto con esta poderosa mitología en la cual la clase sacerdotal resguardaba los poderes espirituales y temporales. Los druidas aparecen también en tres libros clásicos que el joven Octavio Paz pudo haber practicado en la biblioteca de su abuelo: la *Guerra de las Galias* de Julio César (VI, 13), el libro de Cicerón sobre la *Adivinación* (*De Divinatione*, I, 40), Plinio el Viejo (*Historia natural*, XVI, 49) y los escolios que acompañan la *Farsalia* de Lucano. Sea como sea, no deja de llamar la atención la forma terminante en que Paz sostiene que el druida-vate y vidente «me dio el gajo de muérdago, el conjuro que hace brotar palabras de la peña».¹⁵

Por lo demás, esa veta mágica no es nueva en la obra de Octavio Paz. Ya desde *El arco y la lira* («Nadie puede substraerse a la creencia en el poder mágico de las palabras», dice ahí), los conjuros y poderes del mago y del taumaturgo acompañan al poeta, quien incluso debe escribir un poema como «Mutra» para oponerse –según le cuenta a Alfonso Reyes– a esa fascinación de la que él mismo es portador. En *Pasado en claro* esa vocación hacia el mundo incierto de la otra ciencia se decanta en un saber de la poesía y por la

¹⁵ *Pasado en claro*, *Obra poética II*, *Obras completas*, t. XII, FCE, México, 2004, p. 82.

poesía. De hecho, así lo expresa el propio Paz en la extensa entrevista para la televisión «Itinerario poético» que recoge Alberto Ruy Sánchez al final de su libro *Una introducción a Octavio Paz*, donde refiriéndose a *Pasado en claro* expresa:

Porque creo que el niño es la semilla de creación del hombre. Todo lo que hacemos está ya en el niño, y lo que importa en cada vida humana es ser dignos del niño que fuimos; realizar la profecía de hombre que es cada niño [...] *Pasado en claro* es un nocturno, es cierto. No lo había pensado así. Pero me gustaría agregar algo al respecto. Ese poema termina con una evocación y convocación del mediodía. Un mediodía más mental, diríamos, que vivido, porque el poema enfrenta la idea de la muerte: somos mortales, estamos hechos de tiempo y de historia. ¿Hay salidas de la historia que no sean la muerte?, me pregunto en un momento dado, y entonces recuerdo lo que podemos llamar mediodía: ese momento único en el cual el tiempo se disuelve, y es una salida de la historia y de la muerte. El tiempo, sin dejar de transcurrir, parece que se detiene. Es la ventana que tiene cada hombre hacia la eternidad. Una experiencia que los místicos han expresado muy bien. Pero no es necesario ser santo ni místico para tenerla. Creo que todos los hombres, todos los niños, algunas veces los enamorados, todos nosotros cuando nos quedamos viendo un crepúsculo, o viendo un cuadro, o viendo un árbol, o viendo nada, viendo una pared simplemente, vivimos esos momentos en los que el tiempo se anula, se disuelve: los grandes momentos del hombre que son su salida. Es lo que llamo nuestra pequeña ración de eternidad. No sé si tengamos otra pero esta sí la tenemos y es algo que la poesía reclama. Si la gente leyese más poesía en el siglo XX podría quizá acceder más fácilmente a esos instantes. No porque la poesía los cree sino porque la poesía los revela, los expresa,

Pasado en claro es un nocturno, es cierto, pero en su centro surge de pronto el árbol del mediodía.¹⁶

Ciertamente hay en estas palabras un resabio melancólico, *Pasado en claro* no deja de estar impregnado de una azul nostalgia, como lo supo ver Juan García Ponce en la reseña que publicó en *Plural* en diciembre de 1995:

¿Existe la palabra triste? En *Pasado en claro*, Octavio Paz ha escrito un poema triste, esto es un poema alto y melancólico con la melancolía del que mira hacia la altura y encuentra el vacío, y desde su tristeza se vuelve hacia abajo y encuentra la verdad del cuerpo en la que se entierra el lenguaje y se eleva para encontrar su propio crecimiento de la verdad sin verdad de la vida, esa ausencia que se alimenta de todas las presencias y a la que las palabras convierten en irrecusable presencia, presencia que recorreremos sonámbulos, con los ojos abiertos hacia adentro para que en el tránsito, en el camino sin fin, el alma escuche la voz de esos

*pasos mentales más que sombras,
sombras del pensamiento más que
pasos,*

que configuran el alma dándole cuerpo y presencia para desde más allá del tiempo hallar el tiempo y en la inmovilidad del lenguaje hallar la interminable movilidad de la vida en la que se encuentra la poesía: memoria del olvido.¹⁷

¹⁶ Alberto Ruy Sánchez, «El árbol del mediodía», *Una introducción a Octavio Paz*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, Joaquín Mortiz, México, 1990, pp. 117-118.

¹⁷ Juan García Ponce, «Memorias del poeta», *Plural*, vol. V, núm. 3, diciembre de 1976, p. 56.

Como en William Wordsworth, los libros ocupan en la biografía poética de Octavio Paz y en particular en *Pasado en claro* un lugar axial: a su alrededor se desarrollan las diversas cortezas que conforman al árbol locuaz que es el poeta. Una de las piedras claves que sostienen esa arcada es la tradición clásica. Eusebio Rojas, el secretario que acompañó a Octavio Paz durante muchos años, la persona que transcribió las conferencias que luego conformarían el libro de *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, en un pequeño cubículo contiguo a las oficinas de *Plural* en Reforma en 1975 y 1976 y que antes tomó algunas de las fotografías que han acompañado la edición de *El mono gramático*, publicó en 1983 una *Conversación con Octavio Paz* no recogida en el tomo XV de las *Obras completas*. Ahí el autor de *Ladera este* dice algunas palabras reveladoras para comprender «tiempo adentro» *Pasado en claro*:

En la casa donde viví de niño había muchos libros y la literatura era considerada un valor supremo. Mi abuelo fue un periodista y escritor contemporáneo de Porfirio Díaz. Peleó en la Intervención Francesa y después fue director de un periódico, *La Patria*. Fue autor también de novelas históricas y románticas. Por sus ideas era liberal. Además, un gran lector. Su biblioteca era excelente. Por todo esto, quizá desde chico sentí la fascinación de la escritura. Pero la herencia, con ser importante, no es lo decisivo. Lo determinante es la llamada interior. Esto es muy difícil de describir. No escogemos algo o alguien nos escoge. Un día -tendría siete u ocho años- me descubrí escribiendo un poema. Un poema ingenuo y torpe. Poco después a los nueve o diez años, leí que le habían preguntado a Alejandro Magno, cuando era niño: tú ¿qué quieres ser, el héroe Aquiles o su cantor Homero? Alejandro respondió: «Prefiero ser el héroe a la trompeta del héroe.» Esa respuesta me conturbó porque

para mí Homero no era menos sino más importante que Aquiles.
Sin Homero no habría Aquiles.¹⁸

Esta respuesta afilada tal vez explica por qué Octavio Paz no se perdió ni en las calles de la ciudad ni en los pasillos de palacio. Supo escribir *Pasado en claro*.

¹⁸ Eusebio Rojas Guzmán, *Conversación con Octavio Paz*, Publicaciones Culturales, México, 1983, pp. 17-18.

Íntegra¹ de Gonzalo Rojas²

I

«**E**n América tenemos el privilegio [...] de ser contemporáneos de nuestros clásicos», decía desde París, en noviembre de 1928, Alejo Carpentier.³ «Contemporáneos de nuestros clásicos». Bajo el techo de esta frase quisiera inscribir estas letras de salutación razonada de *Íntegra. Obra poética completa* de Gonzalo Rojas (1917-2011), editada por Fabienne Bradu. Me sumo con modestia al lanzamiento de las más de 900 páginas del maestro chileno, nuestro clásico, en compañía de su lectora e hija adoptiva por alianza editorial, Fabienne Bradu, quien tiene timbres suficientes para ser considerada –y ahora más– una referencia ineludible para el conocimiento de la obra de su amado Rojas y de mi amigo y contemporáneo el poeta y maestro David Huerta, quien tiene no menos credenciales escritas para saludar a un clásico como Rojas.

El clásico –me detengo en esta voz como el que se apoya para tomar impulso y alcanzar lo alto– es, entre otras cosas, el que ha estado o parece haber estado ahí como desde siempre. De ahí que una de sus características sea que no siempre se le reconozca en su verdadera y avasalladora dimensión. Pongo, por ejemplo, el caso del escritor y crítico dominicano Pedro Henríquez Ureña cuyo reconocimiento

¹ Gonzalo Rojas, *Íntegra. Obra poética completa*, ed. de Fabienne Bradu, FCE, México, 2012, 961 pp.

² Texto leído en la presentación del libro *Íntegra* de Gonzalo Rojas el día jueves 18 de abril de 2013.

³ Alejo Carpentier, *Obras completas. Crónicas 2. Arte, Literatura, Política*, vol. 13, Siglo XXI, México, 1986, p. 121.

precoz por Ramón Menéndez Pidal contribuyó en cierto modo a mantenerlo en un discreto lugar, apartado del reconocimiento que merecía –y merece– como crítico y escritor mayor de nuestras letras.

Gonzalo Rojas participa de esa condición de un autor cuyo amplio reconocimiento público traducido en premios y ediciones soslaya en cierto modo su importancia y envergadura como creador o descubridor de hechos perdurables de la lengua y de la experiencia que hacen de él un maestro en la cuenta larga, que ya no veremos, como en el plazo corto del que estamos siendo testigos.

Uno de los méritos de nuestra querida amiga Fabienne Bradu, y haberlo sabido reconocer desde hace años –al menos desde hace quince, desde abril de 1998 (fecha de la muerte de Octavio Paz)– y haberse entregado con fervoroso tesón escudriñante y rara, enamorada devoción a lo largo de los años a la construcción de una caja de resonancia crítica –en prenda vaya, por el momento, esta edición– digna de ese hecho mayor de la lengua que es la obra de Gonzalo Rojas. Otro mérito corresponde sin duda a la casa editorial que no ha dudado en apostar por este proyecto para que se haga realidad impresa y encuadernada. Meritorio discernimiento, en fin, es el haber invitado a este acto de salutación razonada a David Huerta, voz de la poesía mexicana actual en quien cabría discernir a uno de los lectores más finos y mejor polinizados por la gran tradición de la poesía hispanoamericana de la cual Rojas forma parte. Una de las virtudes de Gonzalo Rojas, ese clásico que es nuestro contemporáneo, estriba precisamente en actualizar, constelar y volver coetáneos y contemporáneos los filamentos de oro y plata, azogue y mercurio de la Tradición. Quizá estas voces le sonarían desconcertantes a un seguidor de los poetas surrealistas

congregados en Chile en torno al grupo de La Mandrágora, pero quizá no a Vicente Huidobro, ni a María McKenzie, primera esposa, madre de su primogénito Rodrigo Tomás y musa alentadora de *La miseria del hombre*, el primer libro de Gonzalo Rojas, publicado en 1948, escrito dos años antes, y ganador de un concurso convocado por la Sociedad de Escritores de Chile, quien -informa Bradu- no honró su compromiso de publicación.

¿Por qué tanto insistir en este descalzo y modesto Gonzalo Rojas Pizarro -ese duende trotamundos con cara de sabio chino en sus años últimos taoístas- que a los diez años le tocó en suerte hacerse el querido discípulo del erudito sacerdote alemán Guillermo Jünemann (1856-1938), que a sus setenta años supo familiarizarlo tanto y tan bien con el griego y el latín, que antes de los veintiún años ya podía leer a Catulo y a Ovidio en el original, y supo llevarse al norte de Chile, al desierto de Atacama, a Diógenes Laercio y sus *Vidas y opiniones de los filósofos más ilustres* para calentarse los huesos y los de su novia María con el fuego de aquellos pensamientos arcaicos? Algún raro cristal soñador traería en la sangre aquel joven entusiasta enamorado de la prehistoria que escribió a los veinte «Los treinta años de Pablo Neruda» -muestra visionaria de crítica-manifiesto- y que supo ponerle un grano de sal a la conversación con Vicente Huidobro a quien frecuentó desde 1938, casi al mismo tiempo que comulgaba con el grupo surrealista de La Mandrágora. Las venas o vetas de lo surreal o expresionista se las fueron alimentando las lecturas de los románticos alemanes, de modo que cuando conoce a André Breton y a Benjamin Péret ya podrá sentirse como en familia... Esos datos quizá no bastan. ¿De dónde viene la soberana energía de Gonzalo Rojas y, ahora, de esta su incandescente *Íntegra*

armada por Bradu? ¿Por qué después de las apariciones volcánicas de Rubén Darío, Pablo Neruda, Gabriela Mistral y César Vallejo se antoja pensar que cae en Gonzalo Rojas el acento de esa continuidad? Aventuraría austeramente que es una cuestión de métrica, de medida, un asunto de pesos, acentos, ritmos y medidas, una cuestión de aire y aliento; a Rojas le suspendía el pensamiento el asma que se lo llevaba a quién sabe qué antártidas interiores, era, es un asunto neumático y de alma. (Recuérdese que una de sus primeras empresas fue dirigir la revista *Antártida* en colaboración con Leopoldo Castedo, el amigo de Carlos Fuentes desde *El espejo enterrado*).

Gonzalo Rojas introduce en el cuerpo del idioma un cuchillo de tres filos -no en balde dedica uno de sus escritos más tempranos a Valle-Inclán-, una pauta rítmica en que conviven al menos tres sistemas métricos: el sistema convencional, educado y sofisticado de la métrica tradicional isosilábica; el sistema abierto de los ritmos y pulsos populares que vertebran y están en boga en las lenguas germánicas (Rojas fue siempre un buen lector de los alemanes, desde los románticos hasta Paul Celan), al igual que de los clásicos griegos, latinos, sin olvidar a los anónimos primitivos, desde los de Sumeria hasta los del Nilo, pasando por los celtas y druidas del *Mabinogion*), y, en fin, una métrica abierta, una prosodia irregular y disruptiva atenta a captar en las mallas de la versificación irregular y en la alternancia de versos de arte mayor y menor, del himno y la oda -tan atinadamente estudiados por Henríquez Ureña- las músicas, hechos y dichos de la lengua desatada en el habla.

Lo subversivo en Rojas no serán solamente los temas sino los ritmos y contrapuntos, el zigzag de la palabra entre silencios tan distinta de los enunciados de la métrica boba

y marcial, de la pobre rima rica que, hoy igual que ayer, hace bailar a su compás comercial al oyente y lo hace mover las extremidades como un animal dormido. Lo subversivo y disruptivo en Rojas es ese aliento vertiginoso que envuelve los haces temáticos renovándolos y transformándolos.

II

Íntegra se titula el volumen que reúne póstumamente, editados y anotados por Fabienne Bradu, los 474 poemas que componen la obra singularísima de Gonzalo Rojas, uno de los nombres en que se declina la poesía lírica en lengua española. No es sencillo hablar de este volumen avasallador y a la par hospitalario que contiene uno de los contados hechos de la lengua española en Hispanoamérica. Antes que haber pasado por la historia de la poesía, cabría decir que la poesía de Gonzalo Rojas es algo que le pasó y le está pasando a la lengua española y a su cultura. Forma parte de eso que le viene pasando al idioma desde Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, César Vallejo, Jorge Carrera Andrade, Octavio Paz, José Lezama Lima, Eliseo Diego, Luis Cernuda y José Ángel Valente, para solo citar doce nombres, que dan las horas del reloj en verso.

El volumen cubre en un vasto arco poemas escritos por el poeta chileno nacido en 1916 desde 1935 a los 19 años de edad hasta los fechados unos meses antes de morir el 25 de abril de 2011; es decir que comprende episodios o muestras de un oficio de escritura poética ejercido durante más de setenta años, un caso raro de longevidad creadora sobre todo si se tiene en cuenta que, por su talante, humor y vocación,

inclinación y pasión, Gonzalo Rojas fue un poeta del relámpago incesante que es el desvivirse en la palabra y desde la palabra con libertad y gracia, sentido y sinsentido del humor y del «ángel», inspiración que es el don y el estigma del poeta según el paradójico filósofo danés Sören Kierkegaard.

Hablar de *Íntegra* -insisto- no es tarea sencilla. Supone, en primer lugar, un querer zambullirse en un océano verbal caracterizado por diversas corrientes encontradas -las «épocas» o «modos» o «estaciones» o sucesiones o alternativos de la «rojeidad»-; supone y exige también un deseo de apartarse de ese magma por ser capaz de hacerle justicia a la topografía, geografía, o geología que ahí se encierra; y hacerle justicia es a su vez ponerla en situación, en relación consigo misma y con los organismos o conjuntos poéticos y artísticos que la rodean. En ese vaivén, en esa entrada y salida de este intrincado y a la par cristalino conjunto de hechos poéticos, el lector se encontrará por fuerza con la lectura de esta instancia intermedia que es la editora o «curadora» de este libro llamada Fabienne Bradu, cuya fianza crítica aseguró en vida Gonzalo Rojas abriéndole las puertas de sus archivos, arcas y manuscritos como quien se sabe abrir a sí mismo las puertas de la posteridad por interpósita mano, como lo hizo en el pasado Michel de Montaigne al confiar a su Marie Gournay «hija de alianza» la suerte de sus manuscritos y ediciones, como lo hizo no hace mucho César Vallejo con su albacea y viuda devota Georgette o lo haría la enfermera y filósofa Paule Thévenin con los escritos de Antonin Artaud, caso que por cierto Fabienne no ignora. Esa confianza la han renovado sus hijos Rodrigo Tomás y Gonzalo.

En las tres sílabas de *Íntegra* confluyen el poeta, su lectora y arqueóloga y la editorial misma, el Fondo de Cultura Económica, que es la vía férrea, editorialmente hablando,

por la que corre este largo tren de poemas escrito por Gonzalo Rojas a lo largo de 474 poemas y de 961 páginas.

Todo esto es sin embargo, a mis ojos, a la par natural y misterioso. Da vértigo pensar en las series de circunstancias que me ponen a escribir estas líneas de presentación de *Íntegra* de Gonzalo Rojas, editado por Fabienne Bradu: Decir que es un honor que no sé a quién agradecer, sino a Fabienne y a Gonzalo Rojas mismo es como constatar que una hoja se estremece cuando sopla el viento: lo constato así en mi propio estremecimiento.

Dos de las lecciones de vida y de escritura que nos ha dado Gonzalo Rojas son que todo sale de lo oscuro y que no existe el progreso, sino en todo caso el movimiento; un movimiento de rotación sobre el propio eje y de traslación en el espacio. Recuerdo que la primera vez que le oí decir esto fue en un acto de presentación editorial de alguno de sus libros en el auditorio de la Universidad de Seminarios Jesús Silva Herzog en el Fondo de Cultura Económica del Ajusco. Lo dijo primero desde la mesa donde leía sus poemas –alternando su exposición oral y sus comentarios– con la lectura de sus poemas. Luego, lo volvió a decir cuando ya estaba conversando con algunos de los que ahí estábamos. Recuerdo al hombrecito, al sabio con apariencia de chino que, al decir que no había progreso sino movimiento de rotación sobre el propio eje de traslación en el espacio, giró sobre sí mismo y se desplazó y luego con una sonrisa de felino sonriente dijo: «eso es todo.» No olvidaré nunca esa lección que fue creciendo en mí como un árbol sobre cuyas ramas me vengo a posar una y otra vez. Ahora mismo, estoy a punto de hacerlo al sostener que *Íntegra* debe leerse como un libro cíclico, una tabla periódica de valores y formas que vuelven, aparecen y desaparecen como el viento que sopla.

Juguemos al gran juego⁴

Juguemos al gran juego de volar
en esta silla: el mundo es un relámpago.

Entro en Pekín, y caigo de cabeza en el Támesis.
Duermo en la tumba etrusca de Tarquïnia.

Me troncho el pie en Caracas si te busco en París
y despierto en un muelle de Nueva York sangrando.

Pero me sale a abrir la muchacha bellísima
de Praga, cuando el viento me arrebata en Venecia.

Arcángeles y spútniks saltan el frenesí
y me estallan los sesos. Déjame en Buenos Aires.

Todo y todo es en México lo que empieza en Moscú
y en la rueda, de un trago, llego a Valparaíso.

[1964]

En *Oscuro* (1977, aunque aparece fechado en 1962. Se publicó previamente en la revista *Alerce*, Santiago de Chile, núm. 6, primavera de 1964).

Comentario: «No he podido sino jugar este juego del gran desplazamiento, de la movilidad sin fin, y ahí empieza, acaso, esta suerte de vertiginosidad más que velocidad, que suele darse en esta palabra [...] Tú vas por otras calles, pero

⁴ *Op. cit.*, pp. 176-177.

estás viviendo aquí al mismo tiempo: ese es mi juego. Por eso he vivido tan largo, se me ocurre. Porque yo nunca me aparto de ninguna parte. Sin ser ningún Dios, estoy simultáneamente aquí y en otros costados. Siempre he vivido hacia atrás y hacia adelante a la vez».

* * *

Se acendra Gonzalo Rojas, se reduce a sí mismo a sus cenizas en cada línea de cada poema. La edición presentada por Fabienne Bradu permite seguir al poeta en su empresa de creación y génesis, ya que señala cómo Rojas toma fragmentos del poema y los aísla o conecta con otros publicados en otros libros, dispuestos en otra geometría. Además de la enunciación editorial ordenada cronológicamente, la editora ha puesto al final de cada texto, de cada poema, un «comentario» o un apunte del propio Rojas, además de situar las derivaciones, trazar los desplazamientos de una obra que, por esa razón, cobra dinamismo y velocidad, intensifica su efusión. Estas notas, además, dan vida al libro transformándolo en un vasto recital donde el lector puede ver al poeta desdoblarse en su escoliasta, en su propio comentarista e intérprete. Aquí una palabra sobre la silueta casi invisible de la editora que acompaña al lector acercándole los comentarios del poeta y hace pensar en esos brazos invisibles o sin cuerpo que en los castillos de los cuentos de hadas saben iluminar el camino del visitante sosteniendo en el aire velas y candelabros -p. 440- para llevarlo mejor a su destino. En esa labor de inmenso tacto filológico se trasparenta la devoción de la editora que lo empezó a conocer y a tratar a mediados de los años noventa y que lo llegó a conocer y a dominar solo un grado menos que Hilda Rojas May.

Gonzalo Rojas se acendra, es decir se reduce a sus cenizas en cada línea y en cada poema. Eso hace de su obra una tumba sin sosiego –para evocar el hermoso título de Cyril Connolly– en que se deletrea lo elemental: ave Rok, ave Fénix que al renunciar al recuento cronológico de sus pasos, se obliga a establecer una *teoría*, un procedimiento de lectura. De ahí que sea tan apropiado, por no decir inevitable, el título de las páginas liminares: «Obra: instrucciones de uso», donde la editora y escritora mexicana de origen francés, y ahora chilena por derecho de tinta, expone el procedimiento que ha seguido para tratar de exponer el procedimiento de Rojas.

Íntegra: tres sílabas, una para el autor, otra para la editora, una tercera para la editorial. Me da gusto comprobar que se consigne en página legal que el libro hecho en México tiene «distribución mundial».

Íntegra. Obra poética completa de Gonzalo Rojas es un enigma que tardaremos en digerir mucho tiempo. Sabemos que el título «no le disgustó» al poeta, según nos dice la editora. Queda en el misterio si la decisión de enunciar editorialmente *Íntegra* como un flujo continuo de poemas independientemente de que hayan estado o no presentes en los libros publicados, fue compartida o conocida del poeta.

Eso importó poco ya ante el hecho contundente de este libro que se presenta sin fisuras como un bloque de granito o de roca. El lector tiene la tentación si no es que siente la obligación de intentar una periodización, una disposición, una urbanización para intentar hacer más ameno y comunicable este ámbito. Si Rojas renunció y rechazó de muchos modos el orden cronológico que tan fácilmente puede resbalar en el deslinde biológico de hablar de una primavera, un verano, un otoño y un invierno, de poemas juveniles, de

madurez o madureces y de poemas póstumos, quizá habría jugar con otro tipo de ordenamiento, como el del aire, el fuego, la madera, el agua, que quizá no le disgustaría.

La publicación de *Íntegra* no es nada más un acontecimiento poético o literario. Como se recuerda en la «Breve cronología de Gonzalo Rojas», se celebró en la ciudad de Concepción, en Chile, la VIII Escuela Internacional de Verano con la participación de Pablo Neruda, José María Arguedas, José Donoso y Carlos Fuentes, entre muchos otros. Ahí diría el mexicano: «... todo comenzó en la Escuela de Verano de Concepción, cuando Gonzalo Rojas, el gran poeta chileno, nos reunió a todos.» (p. 402.)

Empréstame a tu hermana⁵

Una idiotez estar pensando en todo y a la vez en nada,
[viéndola sangrar
a la muchacha de 20 toda preñada
de nadie pariendo y el problema es justamente
lo mucho que es el mar en cuanto a belleza,
lo mucho y las gaviotas,
esa especie de mucho que es la libertad
y uno aquí pensando.

Es decir lo ilusorio que ha llegado a ser este ojo,
esta jeta, esta nariz
de tanto y tanto respirar si es que el oxígeno
se llama vejez, las cosas claras, si es que los 3 minutos
que le van quedando al desperdicio

⁵ *Ibid.*, pp. 752-754.

que es el hombre se llaman de repente
trinidad, Trinidad Santísima, esta mañana lo enterramos
lo enterramos a quién, ya ni recuerdo a quién
con todo ese gentío que se junta y esos llantos atroces.

Todo eso sin puntuación, para qué tanta puntuación,
el Neruda puntuaba y vamos viendo lo que le pasó
ni hablar de eso, qué habrá sido
de lo que habrá sido, a mí me gusta Blake, William
Blake y es que se me aparece
con su gorro frigio, ahí tienen un caballo,
ahí tienen definitivamente todo un caballo.

Además está lloviendo con todo este sol está lloviendo
42 a la sombra y es febrero
de algún año de alguna era, de alguna de estas eras
que le salen al planeta como heridas ocultas cuando
[menos lo piensa,
la por ejemplo edad de Lautréamont
el montevideano sin el cual el Breton para qué *merde*,
para qué se casó con esa flaca se me ocurre, *rue Fontaine*
quarante-deux, quatrième étage, à droite.

Y ya pasando entonces de la quimera a la era, empréstame
[a tu hermana,
¡viva nuestra Suramérica rokhianamente hablando!
empréstame a tu hermana, a ver, a ver
si la cosa llega a parto de una vez, y nos juntamos todos
y conste que el primero que lo dijo fue un tal Simón
Rodríguez que le inventó la Patria Grande
al otro Simón de a caballo, antes, mucho antes
que Martí, y empréstame a tu hermana, hombre, así a lo

[roto

y la bailemos todos, y que vivan
hasta el diez mil del Mundo nuestra Caracas
donde dormí 7 años el exilio, y
nuestro Bogotá preciosa, y la putidoncella
fluminense sin fútbol eso sí
pero con Guimarães, Rio Grande do Sul,
y el Buenos Aires bórico hasta las últimas estrellas, y
mi Lima vallejana que no fue nunca horrible
como la han desollado por ahí
y el Tiahuanaco angélico, Evo y más Evo a ver qué pasa,
y Santiago de Chile por qué no
y por qué no Valparaíso que no fue fundado nunca.

Empréstame a tu hermana, ¿pero dónde anda el ritmo me
[habría dicho Matta?,
dégale eso a Homero le respondiera mi corazón, una
[idiotez
estar pensando en todo y a la vez en nada, viéndola sangrar
a la muchacha de 20 toda preñada
de nadie pariendo y el problema es justamente
lo mucho que es el mar en cuanto a belleza,
lo mucho y las gaviotas,
esa especie de mucho que es la libertad
y uno aquí pensando.

Pensando por otra parte en Tlaquepaque, se me viene de
[golpe todas las ceibas
de Tlaquepaque finísimo de aroma y transparencia, y adiós a la
picantería que hace estragos chillando por la TV
[profanando el laberinto
de la soledad, Octavio me oiga, y Buñuel y además

las 500 rosas de mi jardín de este Chillán de Chile que no
[será México pero me
sigue siendo México, las heridas abiertas desde hace 3
mil años y están ahí abiertas mirándome en la medida
[fotográfica en
que todos somos rulfianos y aquí termina el ventarrón.

El ventarrón o el Apocalipsis, la única que me entiende
es mi Fabienne que vino a los 17 sobre junio
del 73 cuando el tanquetazo,
de pura loca vino con ese formato grande
de hembra grande rumana y parisina como Celan, en
[micro,
en bote vino, en carreta, en burro a la siga de nada que no
[fuera

la resurrección libérrima del amor
de París al Golfo vino a verlo todo, a transverlo, a
oírlo al Gran Árbol ciego: un verdadero cabeza de
tormenta, vayan, vayan también ustedes a leerlo a Lebu:
[was bleibt

*aber stiften die Dichter** en ese mágico
cementerio frente al mar donde está escrito el Mundo
parado en el aire, sin raíces, sin nadie, y otra cosa ¿le
habrá costado el informe
sobre aquese tamaño personaje a la Fabienne
purpúreo y adivino?, ¿le habrá costado?
¿se habrá costado setenta veces 7 como en la versión de los
septuaginta hasta
que terminó vertiendo esas sílabas de loco por imantación
en parisino diamantino?

Allá ella
que no me oye. Le pago

lee libros hoy?, ¿qué Bucéfalo, qué caballo lee libros,
a qué hora
entre tele y tele y otras náuseas? Me acuso
de vanidad por la celebridad y unos premios
a la podredumbre del ingenio que no da para
imaginación.

Imago es más que mariposa,
¿o no mi ataúd? cuántica
es amor y no contienda de patas en los hipódromos por
velocísimos que sean, asma, ¡barranco de asma!, reventó que
va a estallar
¡y es que no puedo más con el tajo del respiro!, ¿cómo
decirlo?, me falta el aire del otro lado del aire, la fibrosis
pulmonar que me pillaron esa vez en esa clínica no es
mi fuerte, usted
lo sabe de sobra mi ataúd
mejor que el mismo Einstein: toda galaxia
pide cumbre, ritmo, y no hay que ser Píndaro
ni Whitman, hombre
hay que ser.

Yo tenía 5 años, ya no tengo 5 años, no
soy patético, me empavorece lo patético, mido
esta mesa, ¿cuánto
medirá esta mesa, cuánto raulí medirá esta mesa? Había
una vez una mesa, encima
de ella nada, todo eso en Santiago
Recoleta abajo al sol donde viven los pobres,
rugosa la mesa
como la realidad y tú cállate Rimbaud, así
era esa mesa en lo más oscuro de esa casa, alguien
que tengo que haber sido yo entraba y disparaba

corriendo el cuchillo
como quien tira el seso al mar,
este mismo cuchillo litúrgico cuya hoja
no es y al que le falta el mango según
Lichtenberg, pero lo disparaba
cuchillín, cuchillón como un arponazo venenoso y musical
contra las tetas secas de las tablas hasta
que sangrara la corteza gemidora como una violación
para decir el mundo de una vez. Si
tiembla trémula pensaba yo poseso, si tiritita más allá
del filo hasta la punta
y baila flexible es la bailarina que sangra, la escritura
entra en mí,
si no, adiós
encantamiento.

Bueno, qué feo todo, silicona esquina mortaja,
¿qué querrá decir Apocalipsis?, hartazgo
de Juan de Patmos, pelos ¿qué querrá decir pelos
finísimos de mujer a un milímetro del útero?

De ahí sale uno
en cuanto nacedor porque uno es eso y nada más, un
nacedor. Cuídenla: qué bonita palabra nacedor y
tan sin énfasis. Eso no más hay que ser: nacedor
y no Hacedor, déjale eso al Dios.
Todo lo que sabemos es eso, que nacemos.
A ver tú, paisano mío, hijo de Catalina, Emili o Emilián,
como te digo yo, bisnieto mío
Rojas Hauser nacido ayer en Köln, Deutschland,
según ese mail ¿qué es por último
nacer?

Otra cosa: la primera que murió
fue Celia la madre y antes
el minero padre, mucho antes, ¿qué será de esos?:
 ¿andarán
por el puente, los tablones abiertos amenazantes, encima
 de ese río?, qué
río enorme ese río
ronco que se mete como el caballo de Alejandro
 en el mar, esos dos
son uno a la vez: oceánicos y fluviales,
carboníferos, hasta que pavorosamente de un hachazo el
viento, el viento, el ¡ventarrón!, el toro
como decían las doncellas de la costa allá
por el vigésimo de estos siglos, ese sí
que era oleaje. De ahí vengo yo, de ahí
tengo que estar viniendo todavía.

Es que no se puede hablar sin que aparezcan
 los muertos dicen los niños:
¡los «egipcios»!, para los niños todos los muertos son
 egipcios por el vendaje,
toda parentela. A mí por caballo
me gusta Lautaro que le robó los caballos al invasor,
¿cuál invasor si todos somos invasores en el planeta?
pero se los robó y anduvo en pelo, eso
es lo que más me gusta: que anduvo en pelo con
 los testículos siempre duros y
no se lastimó
y ganó todas las batallas hasta que se lo comieron y lo
mataron en Licantén donde parieron al de Rokha
 y además está lloviendo
desde hace más de cuatrocientos, está lloviendo,

¿qué va entonces
ataúd mío a escampar?

El otro día anduve en Chihuahua. Quien no ha ido a
Chihuahua
no ha ido a las estrellas, naiden reempuje a naiden y allí
viven los tarahumaras. Darío
era chorotega pero en primer lugar era tarahumara, si no
fuera tarahumara no sería Darío, Vallejo igual:
mestizo por fuera, tarahumara por dentro, el Rulfo
para qué decir, la Mistrala,
el Huidobro, los dos Pablos de aquí abajo, yo mismo
sin ir más lejos y Renata, mi Renata de oro que
me entregó las llaves del abismo
de la hermosura y alguna vez me amó, esa sí que
me amó, me
desolló, esa sí que me amó, hombre.

[2007]

Falta bencina⁷

Pulso dos cuchillos: beso y bisturí, habré amado
torrencial, habré sangriento cortado
el gran amor, piedad palomas,

desamparo

piedad.

⁷ *Ibid.*, pp. 783-784.

Hay gente así, animales así, capitales
llenas de gente así sin madre, sin
qué más, Doistoievski
escribió *Pobre Gente*, ¿novelas!
¿pero qué son novelas?

Conclusión, hoy es martes once,
otras veces es jueves el once,
se nace por nacer,
definitivamente se nace por nacer.

Falta bencina. Divertida la bencina, sube
por subir a escala mortuoria,
lo bursátil es la tristeza, la
belleza, ¿qué será
por último la belleza, viejo Burton?, ¿anatomía de
la melancolía?

[2008]

Comentario: «A ver, inventemos un juego, surrealista o no. Dibujemos dos líneas en el aire, como en cruz: la horizontal se llama *pathos* y experiencia; la transversal o vertical, que la corta, es la cuerda del pensamiento, ese logos difícil. Instalemos esa brújula en el aire y situemos algunos nombres de nuestros próceres poéticos. La vertical Norte-Sur, o del pensar hiperlúcido, registra la vivacidad imaginaria y la conciencia crítica del lenguaje: Huidobro, Borges, Paz, la gracia, el destello del humor; la horizontal Este-Oeste, la gravedad, el peso, la *terribilitá*, el desollamiento del *no sé*. Vallejo en una punta y Neruda en la otra».

III

Íntegra integra la obra completa en verso de Gonzalo Rojas y, en un segundo plano o trasfondo, a través de las pertinentes notas de la editora Fabianne Bradu, una biografía del poeta y una poética; en un tercer plano se asoma, entre línea o aun transcribe la historia de Chile («1814», p. 408) y de la literatura chilena (por ejemplo: Braulio Arenas: «La cicatriz», p. 409), la historia de la poesía («Saludos a Tzara», p. 543), y más allá la historia del mundo («Música ligera», p. 544, u «Otros semáforos», p. 548). El acompañamiento que rodea a cada poema se divide en dos cauces: de un lado el detalle circunstanciado de la obra del poeta poema a poema y, a veces, verso a verso; por otro lado, se encuentra al final del libro un mapa de la edición que permite en cierto modo hacerse cargo de que *Íntegra* funciona también como un índice de todos los libros publicados por Gonzalo Rojas a lo largo de su longevidad. A este conjunto de comentarios lo redondean una breve cronología de Gonzalo Rojas y una enumeración o lista de la obra del poeta, un índice alfabético de poemas además del susodicho mapa general de la obra. *Íntegra* incluye dos partes: la obra recogida en libros publicado y una sección de poemas inéditos y no recogidos de libros, que está no menos anotada que la sección anterior; este conjunto de redes hace del libro un territorio que puede ser recorrido de distintas formas y enriquece desde luego con su prismática metodología la lectura y lo convierte en un campo de juego, una suerte de rayuela poética, un campo magnético, para acudir a una voz cara al surrealismo.

IV

De un lado, la formación clásica –griega, latina, hispánica– y del otro la formación surrealista, se sumarán en sus exigencias de despojo en la fragua del idioma de Gonzalo Rojas. También ayuda a explicar por qué se da a conocer con una escritura «contra la muerte». La muerte o, más bien, su exorcismo a través de la escritura, se da en él como un alimento afectivo, como una comunión o eucaristía profana, que se brinda como un acto ritual, la memoria del final le sirve para volver a fundar la comunidad, para vivir y sobrevivir entre los otros, tanto como entre sus propios «otros interiores». No en balde los más estremecidos y estremecedores poemas que hacen acto de presencia en su obra son las elegías, los himnos funerarios consagrados a la muerte, a las muertes del padre, la madre, la tía, las mujeres amadas, los amigos, los poetas afines –los seres desde cuyos ojos ha mirado al mundo–, ausencias/presencias que lo remiten a lo elemental, y lo reducen ya no al hecho sino a las cosas que lo envuelven o transmiten, a la intemperie y a la desnudez. El otro gran núcleo temático por el cual se encauza la escritura de Gonzalo Rojas es precisamente la escritura, el poema, la poesía y la experiencia poética, sus agonistas, los poetas (Huidobro, Breton, Eluard, Vallejo, Neruda, Mistral, Celan, Ovidio, Mutis, Darío, San Juan de la Cruz, el Romancero, Chuang Tzu, Octavio Paz, etc.), y protagonistas (Man Ray, Roberto Matta, El Greco), los paisajes (la Antártida, la Torre del Renegado o el desierto de Atacama), los objetos (la cama china), las emociones, los sueños, sin olvidar a los pensadores (Heráclito, el seudónimo con que presentó al concurso *La miseria del hombre*), los científicos (Einstein). Cabe

recordar aquí los célebres encuentros de Concepción de Chile que tuvieron no solo trascendencia en Chile y por todo el orbe hispanoamericano («... todo comenzó en la Escuela de Verano de Concepción de Chile, cuando Gonzalo Rojas, el gran poeta chileno nos reunió a los escritores y a los críticos», diría Carlos Fuentes al referirse a los orígenes del *Boom* en 1992. *Íntegra*, p. 902) sino en su obra misma. La de Rojas se alza como una atalaya que mira hacia el cosmos y a lo oscuro y a lo alto, pero que no pierde de vista la experiencia de la poesía y aun de lo que podría llamarse la vida literaria que sabe ennoblecer con la altura de su mirada más humorística que satírica cuando mide con sus versos, implícita o explícitamente irónica o aun sarcásticamente, las tallas de sus contemporáneos (Nicanor Parra o Braulio Arenas: «La cicatriz», p. 409), o cuando más llana y humanamente se dispone a dialogar, invocar, parodiar o imitar afectuosa y cariñosamente a sus maestros y amigos (desde Álvaro Mutis, Jorge Teillier, Octavio Paz, Gabriela Mistral, Pablo de Rokha), esta manera peculiar de apropiación rítmica responde a una economía singular de la imaginación creadora de Rojas, y de lo que podría llamarse su prosodia de fuego. Capaz de calcinar y acender pero también y sobre todo de incendiarse con y en el otro. Todo esto lleva naturalmente al gran tema del amor. Gonzalo Rojas, ese virtuoso de la ensoñación romántica, es desde luego un gran amoroso cuya intensidad soñada raya en lo místico. Atraviesa los parajes de la intemperie y los subterráneos de la historia desde los ojos entrañados de sucesiva Beatriz interior: desde su llorada madre, su tía, su María MacKenzie, su Hilda May, quienes, para su fortuna, fungieron como guías y virgilio, nausicas y casandras por las grietas hondonadas del mundo interior.

Íntegra de Gonzalo Rojas en edición de Fabienne Bradu es por algunas de estas razones un libro más que afortunado. Seamos dignos de su lectura.

Acapulco, 2012-Ciudad de México, abril, 2013

Rubén Bonifaz Nuño entre las nieblas del alba

I

Murió el último día del primer mes del año 2013, asomándose a la orilla de sus 90 de edad. Vivía solo, soltero, sin hijos. Murió valientemente, erguido y orgulloso, atento a no perder ni hipotecar su libertad interior, después de haberla entregado y sacrificado a esa madre o madrastra nutricia que es la Universidad Nacional Autónoma de México, que es, sin metáfora, un Estado dentro del Estado, un país dentro del país, un mundo en el mundo, en cuyo seno pueden prosperar la poesía y las humanidades de las cuales él fue prenda y estandarte.

Bonifaz Nuño (1923) fue, ante todo, un poeta, un pastor de palabras y un cuidador de ritmos y metros. Tradujo del griego y del latín varias obras –desde Píndaro hasta Virgilio, pasando por Homero–. Fundó una Biblioteca de Clásicos Griegos y Latinos en ediciones bilingües, y creó una escuela de traducción que, aunque discutible, ha tenido no poca influencia dentro y fuera de México. En su extensa obra poética cabe distinguir varias vetas. Una es la del escribano que merodea tembloroso e inseguro en los alrededores de la ciudad reflexionando sobre el tiempo, la historia, el poder y la impotencia. Ese escriba modesto que merodea en las afueras del Imperio, como un Procopio, cuyo personaje recuerda en su voz trémula y sensual a la de Constantino Cavafis. Reza – esa es la palabra– el poema 31 de *Fuego de pobres* (1961):

Nacidos en capilla, desahuciados,
de voluntades últimas transidos;

empujados, salidos turbiamente
de la matriz en convulsiones.

Y dijo la partera: «Es hombrecito
y está vivo, pues grita».
Era evidente. Y he gritado
hasta que el grito desvistió las lágrimas,
y el llanto las palabras,
y las palabras desterraron
el llanto, y se juntaron las palabras
para cantar, y establecido el canto
se fundó la ciudad, como al principio.

Y conquisto mi tiempo ciudadano
de sentenciado, que no sabe
nada que aquel siguiente día
en que serán barridas las guirnaldas
del lugar de la fiesta.

Hago mi casa temporal a impulso
de esta ola de fondo, irrevocable;
marejada del ánimo en comercio,
borrachera de abstemio; transitivo
amar de complemento anónimo,
enriquecido en popular subasta.

Yo te doy si me das; si me hace falta
lo que te sobra, y te completa
lo que tengo en exceso.

Y cambiamos el guante por la mano,
y el pie por el camino, y el saludo

y el pan a la medida; y el espejo,
filialmente materno, con la hermana
incestuosa que amamos, la que viene
de otro país, habida de otros padres,
matrimonial soltera prometida.

En el mayor cantar, el de la espada
al que está de rodillas dice: «Amigo,
también tú has de morir. ¿Por qué te quejas?»

Y en mi tierra, «nadie muere la víspera»,
pensamos, y además: «nadie la tiene
comprada».

Mientras llega,
algún quehacer me busco y te dedico.¹

Otra vertiente es la del poeta enamorado que canta a las amadas sin poder amarlas cabalmente, con la voz sospechosa de un Onán que las corteja para volver con mayor ardor a sí mismo. Está también el poeta que sabe cantar a la naturaleza en forma desinteresada, y hacer de su canto un pacto civil. De ahí viene ese «Canto llano a Simón Bolívar» (1958), en el cual se entrechocan las espadas y se dibuja en el horizonte de la memoria una nostalgia por la épica:

Allí las marchas insomnes,
los innumerables contrarios ejércitos,
las selvas en derrota,

¹ Rubén Bonifaz Nuño, *De otro modo lo mismo*, Letras Mexicanas, FCE, México, 1979, pp. 275-276.

y los torrentes vencidos a nado,
y las leyes dictadas,
y las bayonetas y el sudor y los cantos.

La nostalgia de lo heroico temple la voz del amante:
¿En dónde están tus amores, Bolívar?
¿Tus fiestas, tus hermosas amantes?
Menos que niebla son; menos que cenizas y viento.²

El péndulo oscilante entre la épica y la lírica parece detenerse en estos versos escritos en 1958, fecha en la cual cabe recordar que la estrella de Fidel Castro se encontraba en ascenso. Está, en fin, el perfil del que sabe que, al escribir, está jugando, apostando a esta o aquella identidad, practicando en una incesante metamorfosis la poesía como quien se compromete en un juego de mesa –juego de baraja o solitario– y a la vez en un cubilete profético y adivinatorio cuyos lances no cancelarán los de la providencia. Todas estas figuras poéticas parecen conectadas entre sí; y a su vez parece que se ligan, no siempre de manera subterránea, con los autores clásicos que Bonifaz Nuño supo hacer pasar por su garganta de oro, saborear, gustar y hasta a veces encarnar, como un sacerdote de la religión poética. Precisamente el gusto por el arte lleva a Bonifaz a un ejercicio del gusto interior y civil en el curso del cual va configurando y cristalizando un personaje, una *persona*: el Nuño interior y secreto que se entrelínea en las estancias de su obra, ya sea como amante desfalleciente, ya sea como ciudadano golpeado por las sombras que rodean a la ciudad.

² *Op cit.*, p. 219.

Corre la voz de que Bonifaz Nuño no era un buen prosista: su pensamiento estaba demasiado encandilado por las luciérnagas de los significados secundarios y su prosa podía carecer de nervio y aun de verdadero pensamiento, sustituido por ornamentales cláusulas creyentes. Era, en cambio y por lo mismo, un espléndido y extraño poeta en prosa, como muestran esas extrañas páginas de crítica e historia del arte, que dedicó a su amiga de toda la vida, Beatriz de la Fuente, en *El cercado cósmico. De la Venta a Tenochtitlan*.³ Algunas de las páginas majestuosas de ese libro cabrían leerse como encendidas palabras esculpidas en ascuas alrededor de los templos de piedra o de fuego amoroso.

Pirámide del Sol

Al oriente de la Calle de los Muertos, luego de una suerte de atrio o de plaza de aproximadamente setenta metros por lado, y que lleva en su centro un adoratorio sobre el cual se conservan los restos de un templo cuya entrada miraba al poniente, hay una gran plataforma cuadrada de trescientos cincuenta metros por lado que limita tres de los de un ingente bloque piramidal.

La plaza está limitada al norte y al sur por sendas plataformas, sobre cada una de las cuales se ven los restos de un templo; el adoratorio queda colocado entre ellos.

Al fondo de la plaza, sobre una antigua terraza natural, se levanta, con el frente dirigido al oeste, aquel gran bloque formado de cuatro secciones en talud, sin tableros ni cornisas y sobrepuestas unas a otras, de modo que la que está encima deja al descubierto

³ Rubén Bonifaz Nuño, *El cercado cósmico. De la Venta a Tenochtitlan*, fotografías de Fernando Robles, Fundación de Investigaciones Sociales, México, 1985, 226 pp.

como una estrecha terraza la parte exterior de la superficie de aquella que queda debajo.

Entre el tercero y el cuarto cuerpos, una fina porción horizontal parece dar un descanso al ascenso del conjunto, antes de estimular el impulso final que lo hace alcanzar la cima. Esta queda a sesenta metros sobre el suelo.

La pirámide, como si se avergonzara de ser tan alta, se extiende vastamente hacia abajo en perspectivas cada vez más amplias, hasta alcanzar, en la base cuadrada, doscientos veinte metros por lado.

Tales son las gigantescas dimensiones del edificio.

En lo más bajo de la parte occidental, presenta una especie de añadido compuesto por tres cuerpos escalonados que se adosan al más bajo de los que la constituyen. Dos construcciones rectangulares se extienden a los lados de ese añadido, y entre su base y la de la pirámide, crean el punto de donde parten dos escaleras que alcanzan hasta el filo del primer cuerpo.

En el segundo, la escalera es ancha y una sola; se duplica en el tercero, donde hay dos más angostas, cuyas partes exteriores coinciden con las de la anchura de la escalera del segundo, y que dejan entre ellas un espacio similar al que ocupa la escalera del cuarto, que vuelve a ser única, pero tan estrecha como las dos que la preceden; esta llega a tocar una última plataforma, donde debió de fundarse el templo consagrador.⁴

La prosa parnasiana de Bonifaz progresa, por así decir, guiada por el tacto y no por la vista, aunque los poemas estén iluminados por una luz intelectual capaz de abrir el espacio. Los valores de la escritura, nada más inscribirse, parecerían labrados, excavados sobre la materia lingüística.

⁴ *Op. cit.*, p. 71.

El cercano cósmico reúne una serie de textos de crítica de la escultura y de la arquitectura prehispánicas escritos por él. En esa prosa pétrea y ceñida se advierte la mano firme del artífice y orfebre del lenguaje que fue Bonifaz Nuño. Respiran esas páginas un anhelo de grandeza de monumentalidad que el tono, a veces confesional de su poesía, no siempre tocó.

II

Bonifaz Nuño iba vestido como un *dandy* al estilo de fines del siglo XIX y principios del XX, con la elegancia de un Federico Mariscal o de un Pablo Martínez del Río, *dandys* de otra época: traje oscuro -gris Oxford-, camisa blanca, chaleco, mancuernas, prendedor de corbata, leontina para el reloj de molleja, zapatos impecablemente lustrados. Cabellera suelta y bien peinada, como aludiendo ya a la escultura. Aunque estaba casi ciego, y luego ciego, caminaba con gran dignidad y aplomo. Era naturalmente elegante. Su voz suave y seductora era capaz de muchas entonaciones, pero era, sobre todo, capaz de transitar desde el plano más ordinario y terrestre hasta, poco a poco, elevarse en la conversación hacia la contemplación de alguna idea o de alguna experiencia. Lo conocí, gracias a mi padre, desde muy niño; su sonrisa radiante siempre se abrió para mí haciéndome sentir que tenía abiertas todas las puertas. Esa facultad de abrir puertas con su sonrisa era uno de sus rasgos más entrañables. Amaba la libertad. Tenía un sentido del humor capaz de arruinar cualquier muralla, y es que Rubén estaba enraizado en una experiencia real del desamparo y de la pobreza, y conocía, peldaño a peldaño, todos los escalones de la pirá-

me, tanto ascendentes como descendentes. Era dueño y señor del campus y de la universidad. Casi podría decirse que era una de las muy contadas personas que había visto a los ojos al Puma emblemático, y que conocía su aliento mismo hasta el punto de reducirlo a la obediencia y la mansedumbre. Bonifaz Nuño sabía elegir bien a sus amigos, quizás a sus lectores: Alí Chumacero, Augusto Monterroso, Fausto Vega, Enrique González Casanova, Jaime García Terrés, Salvador Díaz Cíntora, Hugo Gutiérrez Vega, Vicente Quiarte, Marco Antonio Campos, Francisco Hernández, Luis García Montero, Hernán Lara Zavala, Fernando Serrano, Jorge Esquinca, Jorge Fernández Granados, Hernán Lavín Cerda, Sandro Cohen, Bulmaro Reyes, Raúl Renán, Luis Chumacero, entre muchos otros que hacían tertulia con él en algunas fondas, cantinas y taquerías de la ciudad. También a sus amigas: Beatriz de la Fuente, Helena Beristáin, Josefina Estrada, María Félix, Lucía Méndez, entre las más conocidas. Omnipresente en las antologías de la poesía mexicana contemporánea, misteriosamente Bonifaz Nuño no fue muy requerido por los cánones panorámicos de la lírica hispanoamericana actual.

* * *

Al morir Bonifaz Nuño, los malos y vergonzosos hados de febrero no quisieron que su cuerpo se velara en el Palacio de Bellas Artes, donde fueron despedidos los de Frida Kahlo, Octavio Paz, Alejandro Rossi o Carlos Monsiváis. Sin embargo sí se abrió para que fuesen honrados algunos actores del teatro y la televisión. Indudablemente, las leyes escénicas que rigen el uso del teatro blanquito son enigmáticas.

Blanca Varela (1926-2009).
Ahora después de su partida

E*se puerto existe* (1959) fue el primer libro de Blanca Varela –una mujer de apariencia frágil y de recia fibra audaz–. Lo publicó, «un poco contra su voluntad, casi empujada por sus amigos», la editorial de la Universidad Veracruzana en su colección Ficción, con un prólogo afilado y clarividente de su amigo el poeta Octavio Paz, quien la conoció en París cuando ambos eran muy jóvenes. Aliada con el pintor Fernando de Szyszlo, la poeta recorrió junto con su amigo y esposo, los talleres y las buhardillas, las salas de los museos y de las universidades, los cafés y los puentes, junto con otros jóvenes hispanoamericanos como el nicaragüense Carlos Martínez Rivas y los mexicanos Rufino y Olga Tamayo, entre una legión de amigos.

El libro debe su título a Octavio Paz. Blanca –un buen nombre para una dama finísima dedicada a la ingrata tarea de buscar un lugar en la tierra para la voz de la poesía– ha contado cómo el título original iba a ser el de una pequeña localidad marítima del Perú: Puerto Supe. A Paz no le gustó el título y ella respondió con una voz casi exasperada: «Pero Octavio, si ese puerto existe...» Él sonrió, siempre atento a las insinuaciones de la poesía en el habla diaria. «Ese es el título, Blanca, ya lo tenemos».

Aunque escrito por una muy joven poeta, pues no creía en el arte, si no en la eficacia de la palabra y el poder del signo, para frasear a Paz, el breve libro era ya una obra enunciada por una voz inusitadamente poderosa, no opulenta, intensa a fuerza de contención y velocidad asociativa.

Varela había participado junto con su maestro el alto poeta surrealista Emilio Adolfo Westphalen (amigo y com-

pañero de César Moro) en la notable revista *Moradas*. De ellos aprendió ese arte del balbuceo y del quiebre que es una de sus mayores contribuciones a la lírica castellana. Y de la amistad y afinidad con ese pétreo poeta calcinante, Emilio Adolfo Westphalen, trajo ella a la lírica el acento despojado y veloz, la cuerda nunca monótona y el tono de asertiva e inusitada sobriedad que invita a la invención de *otra* cordura. Pero ya desde ese primer libro se puede advertir otra huella, o más bien otro rumbo en su metabolismo poético –el de la palabra armada en el taller de los pintores y escultores contemporáneos y abierta al diálogo con las artes plásticas: Picasso, Matisse, Léger, Van Gogh, Giacometti, Brancusi a quienes ella y Fernando de Szyszlo pudieron conocer, a veces en persona, a veces solo a través de su taller, siempre por su obra.

Blanca Varela restituyó al cuerpo de la lírica hispanoamericana una tensión atenta, una inteligencia ética en la fragua y en la composición del poema que parecía dictada por la lección sobria de esos maestros de las artes plásticas modernas a quienes conoció en París en los cincuenta donde –como ha dicho Szyszlo– «estaban vivos todos los monstruos»: Simone de Beauvoir de quien fue confidente y amiga, Sartre, Breton, Bataille, Malraux, Camus, Duchamp, Giacometti, Eluard, Papaioannou, Cioran...

La pequeña e inteligente Blanca Varela era rápida como la brisa y simpática como un rayo de luz. Tenía una conciencia escrupulosa del otro y, tal vez, esa sea la razón de que haya hecho tantas amistades en esa ciudad donde parece haber conocido a todos: uno por uno, una a una... No maravilla que se haya llevado de vuelta a Lima como un regalo transparente esa lección ética y estética de sobriedad y convivialidad que de algún modo ya traía un poco en la sangre.

Era Blanca Varela como un límpido estandarte de la más alta nobleza espiritual americana. Nuestro maestro y amigo José Luis Martínez la conoció cuando fue embajador de México en el Perú y ella lo puso en contacto con la pléyade limeña de entonces: Carlos Germán Belli, Javier Sologuren, Ricardo Silva Santiesteban y, a la distancia, Luis Loayza, Julio Ramón Ribeyro, Jorge Eduardo Eielson. Además, lo acompañó a visitar al historiador Raúl Porras Barrenechea y, desde luego, a visitar librerías de lance. Poco después, cuando José Luis Martínez fue nombrado director del Fondo de Cultura Económica en 1978, designó a Blanca Varela como directora de la filial en Lima.

Fueron años de intensa actividad en la promoción cultural. Secretamente, Blanca seguía puliendo sus versos por las noches o las madrugadas en su casa de Barranco, frente al mar, mientras leía poesía clásica española... *Canto villano*, *Ejercicios materiales*, *El libro de barro* fueron saliendo de sus manos como fulgurantes piedras pulidas... Le dio a la editorial en Lima y desde Lima un vuelo que sabría mantenerse durante esos años y luego en los siguientes con el poeta Jaime García Terrés y más tarde, durante la primera administración de Miguel de la Madrid. No, no había mucho dinero, a pesar de los aires de grandeza que les gusta darse casi siempre a los mexicanos. Pero la nobleza de Blanca, su voluntad y su conocimiento preciso del terreno -Blanca Varela era una señora no solo digna sino tremendamente práctica- fueron armando con ayuda del poeta y tipógrafo Abelardo Oquendo una breve biblioteca peruana con ediciones y coediciones propias.

Tan celosa con los recursos como con las erratas, Blanca tenía una verdadera cultura económica... y al final de su gestión, tengo entendido que dejó como herencia para las

siguientes administraciones un pequeño capital para seguir haciendo y distribuyendo libros americanos en América...

Blanca Varela, además de escribir poemas cortantes y elocuentes, para buscar la voz de su voz sabía hablar cara a cara y al tú por tú, al vos por vos, con el príncipe y con el mendigo. Gracias a ella, a su amistad inteligente, a su magnetismo y tesón figuran en el catálogo del FCE los nombres del Inca Garcilaso, Mario Vargas Llosa, Luis Loayza, Julio Ramón Ribeyro, José María Arguedas, Franklyn Pease y muchos otros.

Menuda, fina, divertida y certera, Blanca no pasaba inadvertida. Una anécdota: durante uno de los festivales internacionales de poesía de la ciudad de Medellín, organizados por Fernando Rendón y Ángela García, Blanca fue invitada a leer poemas en un inseguro barrio de las afueras, todavía dominadas a fines de los años ochenta por la violencia y la guerrilla. A la lectura asistieron, atrás, unos encapuchados armados. Al final uno de ellos se acercó y sacó de una bolsa otra donde venía cuidadosamente envuelta la edición inconfundible de *Canto villano* que se había publicado en México. Era evidente que el libro había sido leído muchas veces. El encapuchado le pidió a Blanca que se lo firmara sin dedicárselo. Así lo hizo ella, y el hombre vestido de verde desapareció. Poco después, vio acercarse a un estudiante que llevaba en la mano el libro que Blanca acababa de firmar. Se despidió de ella con un beso y una sonrisa.

Esta anécdota transluce algo del alma generosa de Blanca Varela. Poeta, lectora, alentadora de jóvenes poetas, editora, ciudadana y gran señora de la palabra y el silencio, guardia celosa del lugar del canto (no en balde era amiga y discípula del místico material E. A. Westphalen).

Cuando en plena campaña del escritor Mario Vargas Llosa por la presidencia de la República, los también escritores y también políticos Julieta Campos y Enrique González Pedrero (a la sazón, efímero director del FCE) hicieron una visita a Lima, sostuvieron una cena con el escritor y su esposa Patricia. Además, los acompañábamos Mauricio Merino y el suscrito testigo. La cocina –deliciosa– la preparaba una simpática señora danesa, amiga de Blanca, que me recordó a otra santa, Karen Blixen. Eran los años rudos y crudos de la actividad de Sendero Luminoso. Durante la cena, Blanca dijo poco, pero todos dejaban de hablar cuando ella tomaba la palabra. Blanca Varela traía la palabra limpia, la palabra verdadera del que sabe conversar y debatir a mano limpia y puede hablar y callar con todos. Sus últimos años tácitos fueron una lección que ahora después de su partida seguirá creciendo.

Para recordármelo, además de los poemas en sus libros, tengo una pequeña llama prehispánica tallada en cuarzo y ceñida por un anillo de plata. Es como un juguete o un amuleto de sacerdote inca que Blanca Varela me regaló en uno de sus últimos viajes a México diciéndome: «Cuidalo para que te cuide.» Ahora nos toca cuidarla a ella en nosotros.

Blanca Varela –hija pródiga del surrealismo, como la llamó Octavio Paz– recibió en vida diversos reconocimientos como el Premio de Poesía y Ensayo Octavio Paz, el Premio Iberoamericano de Poesía Reina Sofía y el Premio de Poesía de la Ciudad de Granada. Estos galardones expresan sintéticamente la vasta red de amistades y de lectores que Blanca Varela fue dejando como una estela a su paso por el mundo de las letras y de las artes. Blanca Varela supo alentar la

obra naciente de las mejores mujeres escritoras en su país y en otros rumbos de América, como pueden atestiguar los lectores de Carmen Ollé y Rocío Silva-Santiesteban en Perú, y de Yolanda Pantín, Blanca Streponi y Gloria Posada en Venezuela y Colombia.

El Congreso del Perú publicó en Lima en 2007 un libro en su homenaje: *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*, al cuidado de Gabriela Dreyfus y Rocío Silva-Santiesteban. En esta obra que resulta un verdadero mapa de la poesía peruana e hispanoamericana contemporánea colaboran Octavio Paz, José Miguel Oviedo, Roberto Paoli, Eduardo Chirinos, Carmen Ollé, Erica Gehersi, Jean Franco, Yolanda Westphalen, Yolanda Patín, Rosina Balcárcel, Rosela de Di Paolo, Betsabé Huamán, entre muchos otros.

El Derek Walcott de José Luis Rivas

I

Huyendo de la persecución política, el poeta venezolano Rafael Cadenas se refugió en la Isla de Trinidad entre 1952 y 1956. Ahí cayó en sus manos un pequeño libro que lo deslumbró: *25 poems* de Derek Walcott, publicado en Trinidad por el poeta en edición privada en 1948, con el sello de la «Guardian Commercial Printery. 22 Street. St. Vincent, Street, Port-of-Spain. Trinidad BWI». Tengo la fortuna de haber recibido de manos de Cadenas este ejemplar legendario.

Walcott nació en enero de 1930 en la pequeña ciudad de Castries, en la Isla de Santa Lucía, y Cadenas, nacido en Barquisimeto ese mismo año, en abril. Aunque no llegó a conocer al autor, el libro del joven poeta desconocido de expresión inglesa acompañó a Cadenas durante esos años, y el nombre de Walcott no pudo pasarle inadvertido, pues Roderick, su hermano gemelo, era bien conocido en Trinidad en esos años por su intensa actividad teatral y por ser uno de los precursores del renacimiento del Carnaval en esa isla.

La pegajosa musicalidad, la prosodia exuberante del isleño, algún ascendiente debe haber tenido en la escritura de *Cuadernos del destierro*, ese libro que se destaca en la obra de Cadenas como una isla de exuberancia, reflejo del «Trópico absoluto» –diría Eugenio Montejo– en un paisaje de austeridad monacal.

Traigo esta prueba a la afortunada mesa en que saludamos la traducción que ha hecho José Luis Rivas de la *Poesía selecta* de Derek Walcott, publicada por Vaso Roto, Madrid-

México, en 2012, 475 pp., con el título de *Pleno verano*. Prueba de varias cosas: del magnetismo de la poesía en sí y de los 25 *poems* juveniles de Walcott que llevaron a su desconocido contemporáneo, Cadenas, a guardarlos como textos «Esenciales», título de la colección en que Vaso Roto incluyó la antología hecha por Rivas de catorce libros de Walcott y, como dijimos, a inspirar en ellos sus *Cuadernos del destierro*.

Derek Walcott es, con Aimé Césaire y Saint-John Perse, uno de los cinco grandes poetas del Caribe: el cuarto sería José Lezama Lima o alguno de los poetas de *Orígenes*, el quinto podría ser un mexicano y llamarse Carlos Pellicer, José Carlos Becerra o José Luis Rivas.

Independientemente de que lo aceptemos, no se puede negar que Rivas ha puesto el cuerpo, es decir la mano, el ojo, el oído y la lengua en la mudanza al español de las obras poéticas mayores de ese trío titánico en quienes vienen a desembocar, a perder las entrañas y a desentrañarse las letras de Europa.

Al saludar la aparición de *Pleno verano. Poesía selecta* de Derek Walcott, hago correr la voz de que esa vasta empresa de reconstrucción del hecho y lecho poético antillano acometido por José Luis Rivas llega ahora a una culminación, que es motivo de alabanza y gratitud. Este hecho -un hecho mayor en la historia de la cultura hispanoamericana y por ende de la universal- amerita una reflexión que no sabría agotarse en la fugaz pantomima de una presentación editorial. Me limito a subrayar, por el momento, el carácter visionario y hasta diría profético de esta pluma, goma y lápiz traductores de José Luis Rivas que han sido capaces de depositar en un solo nido literario y poético la fértil hueva de estos tres grandes monstruos poéticos que son Saint-John

Perse, Aimé Césaire y Derek Walcott en quienes se reflejan y espejean los tesoros náufragos de Europa en América. Esta condición visionaria lo ha movido, sí, a Rivas, a acuñar una moneda única, un idioma aceptado y aceptable, para poner en circulación la economía libidinal que está en juego en la obra de estos tres poetas en quienes se cifra la mansa pero avasalladora cultura literaria del Caribe. Prenda de esa aceptación es el éxito de la versión que hizo José Luis Rivas del *Omeros* de Walcott en 1994 para la editorial Anagrama; prenda del infatigable celo perfeccionista de José Luis Rivas es que las páginas que aquí se recogen de ese libro de Walcott no son exactamente las mismas, pues Rivas, en quien se oculta un dibujante obsesivo, ha sabido y querido retocar esas ánforas que para otros estaban ya impecablemente pintadas.

Hay en la poesía de Derek Walcott y, desde luego, en la traducción de José Luis Rivas, un contrapunto de flujos, marea y ras de marea, que mantienen tensa y fija la atención del lector. Desde la primera orilla de este mundo poético, el lector tiene la sensación y la experiencia muy reales de estar viviendo y reviviendo un mundo o unos mundos naufragados, rotos, arruinados y escondidos bajo las aguas del olvido, se trata de los reinos de este mundo dispersos y combatientes en las islas Caribe –desde las grandes y pequeñas Antillas hasta las de Barlovento–: mundos sacudidos por guerras y ataques feroces de ingleses contra franceses, de franceses contra españoles, de portugueses contra holandeses, de alemanes contra americanos, de nativos de las islas contra las oleadas de migrantes venidos de África, Asia, de otras islas. A lo largo de la historia el Caribe, con sus fulgores divinos, ha sido sinónimo de piratería y de exacción, de crueldad y toxinas y dardos épicos o simplemente crimina-

les. De esa primera orilla conflictiva quedan en la superficie de la historia, flotando como cascos a la deriva, solo algunos vestigios, pues la guerra, las guerras que entretejieron la complejísima historia del Caribe, ya pasaron casi por completo –aunque todavía hoy se abre la úlcera en Guantánamo–. La biografía del Caribe, para parafrasear a Germán Arciniegas, es variopinta y multicultural, abigarrada y jaspeada. Walcott, escritor caribeño de expresión inglesa y cultura europea y antillana, es una fusión de poeta isabelino y poeta romántico que ha decidido ir al encuentro de sí mismo (y recuérdese que Walcott tuvo un gemelo, Roderick, que murió hace 13 años mientras él estaba en México, en Guadalajara), a través y con ayuda de su propio aliento devorador y cosmopolita, para practicar en sí mismo y en su lengua la arqueología submarina de esos mundos náufragos y perdidos que no solo son los del Caribe sino los de la cultura europea –incluida la griega– que se desangra y declina en las llamadas Indias Occidentales. Frente a esa orilla cultural y literaria –orilla de Robinson Crusoe– en la cual se inscribe tan naturalmente la reescritura, se despliega la orilla desnuda del hombre elemental, en la orilla nativa y descalza del Viernes interior que juega como el mar niño adentro y alza en las playas de la página sus alambicados y barrocos castillos y catedrales de arena con la seriedad del artesano que labra obeliscos, pirámides y esfinges indestructibles; desde esta orilla de lo desnudo y de la intemperie, de la búsqueda insaciable de inocencia, las responsabilidades del poeta-artesano son muy otras.

Si el hombre de la primera orilla que busca dominar el *abc* de la cultura, como recordaba Ezra Pound, debe ser un atleta dueño de varias destrezas –un *polistropon* como Ulises–, el varón de la otra orilla es un ser hambriento no de aprendizaje sino de desaprendizajes de sus talentos y dones,

desaprendizajes tanto más rudos cuanto más consciente es el artista de lo que se trae entre manos y en mente.

Por eso, el motivo de la modestia y de la humildad que debe tener el príncipe heredero aparece desde su primer libro; cruza por toda su obra poética y matiza su impulso y aliento afinándolo con el gusto de la precisión, la austeridad y la exactitud que tanto celebró en Walcott ese lector de W. H. Auden que es Joseph Brodsky, poeta, por cierto, cuya obra ha traducido también José Luis Rivas.

Así, el péndulo de la creación canta en la obra de Derek Walcott construyendo y deconstruyendo, salvando y olvidando, tratando de meditar cada vez con mayor exactitud la exactitud de la experiencia. Derek Walcott expone muy bien este procedimiento en un hermoso pasaje de su «Las Antillas: pregunta de una memoria épica», el discurso que pronunció en el mes de noviembre de 1992 en Estocolmo al recibir el premio Nobel:

Cuando un jarrón se rompe, el amor que vuelve a juntar los fragmentos es más fuerte que aquel otro que no valoraba conscientemente su simetría intacta. El pegamento que restaura las piezas es la autenticación de su forma original. Un amor semejante es el que vuelve a reunir nuestros fragmentos asiáticos y africanos, la rota reliquia que una vez restaurada, revela blancas cicatrices. Esta reunión de trozos es la pena y la nostalgia de las Antillas, y si las piezas son disparejas, si no se ajustan bien, ellas contienen más pesadumbre que su figura original; esos íconos y vasijas sagrados se revisten de una realidad que renueva sus ancestrales lugares.

El arte antillano es esta restauración de nuestra historia hecha añicos, de nuestros cascos de vocabulario, lo cual convierte a nuestro archipiélago en un sinónimo de los pedazos separados del continente originario.

Y este es el procedimiento exacto para hacer poesía, o esa que debería llamarse, no «hacer» sino «rehacer» la memoria fragmentada, la armadura que encierra al Dios, incluso el rito que lo entrega a la pira final, el dios armado caña a caña, junco flexible tras junco flexible, cuerda trenzada tras cuerda, tal como los artesanos de Felicity erguían su resonancia divina.

La poesía es como el sudor de la perfección, pero debe parecer tan fresca como las gotas de la lluvia sobre la frente de una estatua [...] Existe el lenguaje amortajado y el vocabulario individual, y el oficio de la poesía es excavación y descubrimiento de uno mismo [...] La poesía es una isla que separa del continente. Los dialectos de mi archipiélago me parecen tan frescos como las gotas de lluvia sobre la frente de la estatua; no con sudor brotado del clásico mármol adusto, sino condensación de un elemento refrescante, lluvia y sal.¹

La frescura, la lozanía, lo refrescante es, según recuerda Ezra Pound en *El abc de la lectura*,² el valor verdadero de un clásico. El valor de lo inmediato y directo: en eso estriba la fuerza, el brío y la velocidad de un clásico. Walcott tiene como idea fija este valor de la frescura. Por eso mismo, muchas de sus creaciones se plantean como recreaciones: actualizaciones. El ejemplo más dramático sería el poema *Omeros*,³ poema épico o novela en verso a través del cual Walcott dialoga con la *Iliada* y en particular con la *Odisea*, y entreteje la experiencia de lo sagrado con la de lo inmediato y empírico. El griego Nikos Kazantzakis también escribió su

¹ Derek Walcott, *Discursos Premios Nobel*, t. 1, trad. de la Fundación Común Presencia, Bogotá, 2003, pp. 101-103.

² Ezra Pound, *El abc de la lectura*, trad. de Patricio Canto, 2ª edición, La Flor, Buenos Aires, 1977, p. 11.

³ Derek Walcott, *Omeros*, 1ª edición en inglés, 1990; edición bilingüe, versión de José Luis Rivas, Anagrama, 1994, 449 pp.

Ulises, un poema-testamento que reescribió al menos tres veces y que por cierto no ha tenido la suerte de ser trasladado al español como la ha tenido este *Omeros* del poeta nativo de Santa Lucía gracias a José Luis Rivas.

*Pleno verano. Poesía selecta*⁴ de Derek Walcott plantea al lector de su recreación por José Luis Rivas la pregunta de cómo traducir o trasladar un texto de este orden magnífico. Esa pregunta y sus cuestiones hermanas seguramente se la hizo José Luis Rivas al traducir en particular *Omeros* y en general los poemas reunidos en este libro. Lo primero que hay que preguntarse es desde qué inglés están escritos para averiguar a qué español han sido transcritos.

Pleno verano. Poesía selecta de Derek Walcott en traducción de José Luis Rivas se presenta como un hecho sin atenuantes, glosas o explicaciones. El lector puede inferir que las traducciones de *Omeros* son anteriores pues la editorial catalana Anagrama las dio a conocer hace casi 20 años, en 1994. En cualquier caso cabe decir que el encuentro de Rivas con Walcott ha sido un encuentro tan necesario como afortunado, tanto para el autor traducido como para el traductor y sus lectores. ¿Hasta qué punto la obra de Walcott le ha servido de impulso y armazón a José Luis Rivas para la creación de su propio universo poético? La respuesta es, y debe de ser, matizada y parcial. No nos sorprendería que un buen día Rivas nos despertara con la noticia de que ha escrito un *Ulises*, un *Héctor* o una *Nausica*.

⁴ Derek Walcott, *Pleno verano. Poesía selecta (1948-2004)*, trad. de José Luis Rivas, Vaso Roto, Madrid-México, 2012, 475 pp.

II

El Caribe –el mundo de donde viene Derek Walcott– es un espacio cruzado por diversos tiempos, geografías y culturas: es un archivo mar-mediterráneo en el cual, además de Europa y el Norte de África, se asoma Asia y África, América en sus diversos tiempos y geografías.

Hay en los primeros poemas, publicados en 1964, cuando Derek Walcott tiene 34 años, un impulso voraz que lleva al poeta hacia el origen, los orígenes, y a una salvación, de un lado de su propia circunstancia y pasado inmediato, y del otro, de la memoria afectiva que era circunstancia despierta en él. En medio, se abre como una herida o como una llaga el motivo del desarraigo, el tema del exilio y la desadaptación con el mundo circundante, agonizante y en proceso de descomposición (cf. «Codicilio», p. 107). «Ruinas de una casa señorial» (p. 33) evoca con crudeza y nostalgia esa idea de la conciencia de la descomposición como un motivo tradicional. El poema está enunciado en un inglés que parece de otro tiempo, dicho en un idioma de leyenda. Es aquí donde aparece la figura de su huésped y traductor José Luis Rivas, quien se acerca a esa prosodia y entonación arcaizante. Y aquí me vienen preguntas sobre las fuerzas que han llevado a José Luis Rivas a trasladar a Derek Walcott desde *Omeros* hasta esta *Poesía selecta*. ¿Qué secreta o no tan secreta corriente de simpatía los une? Digo que los une porque creo que el ahora octogenario Walcott ha consentido en la doble acepción del término la compañía de este otro motivo del Caribe, José Luis Rivas, como él también imantado por la idea fija de la búsqueda del edén perdido, el paraíso, el cielo, la misteriosa infancia que los construye. Esa búsqueda de los orígenes se da por ejemplo en la serie

de poemas «Cuentos de las islas» y en particular en «Moeurs Anciennes» (p. 41), donde se arista al sacrificio de un cordero cuya sangre beben por turno los que lo degollaron ante la presencia de los sacerdotes que se hacen de la vista gorda para que uno de ellos, estudioso de culturas negras, pueda documentar el rito.

El destino es visión y experiencia, sentir íntimo y prueba histórica, anécdota exterior y sufrimiento (p. 45). Es también metamorfosis chamánica del hombre que se transforma en hombre lobo y queda desterrado de la condición humana (p. 45). El exilio, el destierro es como «la lluvia [que] enloda la calle sin pavimentar tierra adentro, así el dolor personal se disipa en el deseo de todos» (p. 49). «Viejas penas en la zanja de la mente» (p. 49); prueba de la unidad fluida de esa Babel horizontal que es el archipiélago del mar Caribe; prueba, en fin, de que en el Caribe la historia no es un muro sino un puente y que, para decirlo con Walcott, en paradójica voz, «El mar es historia». La antología se abre con el poema «Prelude»/«Preludio» que en la edición príncipe de *25 poems* se titula «I With Legs Crossed Along The Daylight Watch»⁵ («Yo cruzado de piernas sobre la luz del día contemplo»). Rivas traduce: «Yo cruzado de piernas con el alba, contemplo...»

⁵ *Op. cit.*, p. 23.

Saúl Yurkievich (1931-2005)

I

Pertenece Saúl Yurkievich a esa familia de ensayistas y poetas críticos que, como una caja de resonancia inteligente, acompaña a las cuerdas de la poesía y de la literatura americanas. Pertenece a esa tribu de los lectores desvelados por organizar y afinar el diapason de las letras. Sin la presencia inteligente y activa, exigente y militante de lectores como Saúl Yurkievich, sin esas presencias nodrizas, ¿que sería hoy de las literaturas hispano e iberoamericanas? Y es que en esos lectores encarna y se hace acto el teatro de palabras de que está hecha la fábula de la vida literaria. Igual que ayer Octavio Paz, Ángel Rama o Emir Rodríguez Monegal, igual que anteayer Justo Sierra, Alfonso Reyes o Menéndez Pelayo, los lectores-poetas o los lectores que han hecho de su vida una vocación de lectura, un voto y una profesión en el sentido no-laico de la palabra, representan –insisto en la metáfora– la caja de resonancia del hecho literario.

Saúl Yurkievich nació en Argentina, en 1931, y murió en el sureste de Francia el 27 de julio de 2005. Venía de una familia modesta y errante –de origen ruso-polaco– que había llegado unos años antes. Le tocó ser alumno en la escuela secundaria de –¡qué causalidad!– Pedro Henríquez Ureña. De hecho estaba esperándolo junto con otros niños cuando les dijeron que el maestro ya no llegaría nunca a dar su clase. Tuvo una juventud inquieta de lector voraz y curioso pero siempre leal a sus intereses profundos. Cuando llega a París y se instala ahí ya están montadas sus mejores armas: el continente de su curiosidad ya conoce más que

menos sus parámetros, la singladura de su vocación literaria, poética y crítica ya está paralelamente definida y la tabla periódica de sus simpatías y amistades electivas tienen ya un código, un idioma. Su compromiso con la historia de la vanguardia tiene mucho de vanguardista, y participa de un historicismo inquieto y emancipador. Ese compromiso está sellado por la devoción a su primer y gran amor literario: César Vallejo. Está preparado para volver los ojos hacia atrás y hacia delante, para aquilatar el pasado, ponderar el presente porvenir y descifrar -ni más ni menos- lo que está sucediendo: la inasible actualidad del presente que se auto-realiza en la poesía y en las letras.

Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, Leopoldo Lugones, José Lezama Lima, César Vallejo, Oliverio Girondo, Ramón López Velarde son algunos de los autores del pasado cuya obra crítica Saúl Yurkievich nos ayuda a descubrir y a redescubrir. Tal sentido de la orientación lo ayuda a centrarse. No es entonces casual que haya sido amigo fraternal de Julio Cortázar, Octavio Paz o Juan José Saer, su estricto contemporáneo y que entre las obras de estos autores y las del propio Saúl Yurkievich se dé un inteligente comercio intelectual. Leído y muy leído pero sin ningún aspaviento de erudito a pesar de serlo y muy cabalmente, Yurkievich no pertenecía a ninguna escuela -«yo no tengo escuela, pendejo», hubiese podido decir como Rubén Darío en la anécdota transmitida por Alfonso Reyes-. Y sin embargo había sido un aplicado estudiante y agente primero de la estilística y del existencialismo, de las letras del absurdo (Ionesco, Beckett), del *nouveau roman* (Duras, Simon, Butor), de la cordillera estructuralista en sus diversas estribaciones (Lévi-Strauss, Foucault, Genette, Derrida), del idioma psicoanalítico hasta llegar a Lacan, pasando en estos

periplos por la historia del arte y de las artes, de las cuales (artes e historia) era fervoroso apasionado, desde que había descubierto, gracias a su familiaridad con el surrealismo, con el cubismo y el futurismo, con el fauvismo y el primitivismo, y con casi todas las tintas de la estilográfica vanguardista que los conceptos e ideas subyacentes a las artes plásticas podían encontrar eco y declinación en las preocupaciones de la poesía, el teatro verbal, las derivas –palabra cara a Saúl– de la escritura. Así, a la par que iba inventando sus ensayos y con ellos un genuino y muy personal idioma crítico, el poeta se daba discretamente a la creación de una obra poética inspirada, por supuesto, en la experiencia, así en la personal vivida como en la inteligente y pensativa del silencio y de la lectura. Será por supuesto en esa arena donde habría que ver cómo este artista del peligro encara al toro oscuro del instinto verbal y le da sus verónicas y chucuelinas, sus capotazos y muletazos. Lúdica y experimental, combinatoria y deportiva, su obra lírica se resuelve en libros elegantes y aéreos como *Trasver*, *Vaivén*, *La magnolia*, por solo citar algunos; no desdeñaba ni descartaba la gravedad de la experiencia personal, como recuerdan los lectores del poema que dedicó a la muerte de su padre. Ahí, en su obra poética, en sus trémulos correos líricos, están rezumando los saberes de Saúl Yurkievich, sus afinidades, y su buena química, es decir su capacidad de asimilación y diálogo con autores tan distintos entre sí como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Octavio Paz, Oliverio Girondo y César Vallejo, Gonzalo Rojas, Juan José Arreola –cuyas obras preparó para el Fondo de Cultura Económica– y Severo Sarduy...

Fue, por cierto, al igual que este último, uno de los escritores latinoamericanos que pudo y supo alternar con las juventudes divinas –y no tan divinas– de la intelligen-

cia francesa de los años del estructuralismo (c. 1970-1980) y en los años posteriores. Saúl Yurkievich llegaba a poner la sal cosmopolita de la inteligencia austral en Francia. Instalado desde 1966 en París, entra muy pronto en contacto con el medio literario y artístico. Ampliamente versado en las letras de América, sus credenciales críticas le permiten ser reconocido como especialista de César Vallejo, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, José Lezama Lima y Julio Cortázar, entre otros. En 1974 entra a formar parte de la revista *Change*, fundada por su amigo Jean Pierre Faye, uno de los espacios donde se fermenta la acción intelectual y artística de aquellos años. Paralelamente se asocia a la revista *Action Poétique*, donde colabora con asidua regularidad. Ahí entra en contacto con algunos de los más eminentes poetas de la lengua francesa como Jacques Roubaud, Florence Delay, Henry de Luy, Pierre Lartigue, Claude Esteban quienes traducirán algunos de sus poemas. Saúl Yurkievich fue el primer traductor al español de Edmond Jabès, quien le solicitó expresamente que así lo hiciera.

La obra de Saúl Yurkievich también es conocida en la lengua inglesa por la perseverancia entusiasta de Cola Franzen cuyas traducciones se han difundido ampliamente en Canadá y en los Estados Unidos. De hecho en 1984 obtiene gracias a esas versiones uno de los prestigiosos Pushcart Prizes que distinguen a las mejores publicaciones del año aparecidas en las revistas literarias de lengua inglesa. Otra distinción importante es la que le otorga la Fondation Royaumont al convocar en 1988 uno de sus seminarios de traducción colectiva en torno a su poesía. Yurkievich fue profesor titular de la Universidad de París-Vicenne, desde su creación en 1969. Fue Mellon Professor de la Universidad de Pittsburgh, Tinker Professor de la Universidad de Chicago, profesor visitante de

Columbia, Harvard y John Hopkins, entre otras prestigiosas universidades de Europa y de las Américas.

En México participó como conferencista invitado por la Cátedra Extraordinaria Octavio Paz, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y formó parte del Comité Directivo de la Cátedra Julio Cortázar, auspiciada por la Universidad de Guadalajara.

Todos estos datos preliminares pueden ayudar a entender por qué Saúl Yurkievich pudo estar tan íntimamente ligado a Julio Cortázar y, paralelamente más tarde, a Octavio Paz. Veinte años menor, el escritor de *La moviediza modernidad*, tenía edad y condiciones para ser un buen lector y hasta un seguidor del primero. En cierto modo lo fue por su abierto y alzado ánimo libertario, por su fidelidad a la experimentación y a la imaginación, por su amor reverente e irreverente a las palabras, incluso, se hizo construir una casa en Saignon, un pueblo del sureste de Francia y, junto con Gladys, su mujer y compañera de toda la vida, fue el albacea literario de Julio Cortázar –así lo quiso el oficio de su piedad– (¡que suerte afortunada para este!).

Saúl Yurkievich tenía la mirada bifocal de los seres a la vez muy inteligentes y muy bondadosos; pertenecía a esa especie rara, rarísima, de los hombres buenos que no tienen un pelo de tontos. Era querido por sus amigos –como un hermano mayor–, entre sus alumnos como un tío que se disimula en un compañero de juegos, y entre sus lectores –y yo tuve la fortuna de leerlo antes de conocerlo– como un revelador imprevisto, como un autor cuyo abrazo intelectual daba siete vueltas –una expresión similar a la que usaba para despedirse en sus cartas personales– y que era consciente de poseer el secreto de la alegría intelectual y la jovialidad inteligente.

Tenía cara como de duende salido de un cuento de hadas y gestos medidos de aristócrata bien nacido que con solo un movimiento de ceja cambiaba el rumbo de la conversación. Era un hombre educado y sus largos años de maestro en la Universidad de Nanterre le ayudaron a afinar esa destreza socrática del que, con unas cuantas preguntas como de acupunturista, sabe aliviar el cuerpo del diálogo, despertar al interlocutor sin que se dé cuenta y llevar la conversación por donde ella quiere. Por supuesto, estas condiciones y otras que no digo porque acaso ni siquiera las percibí, hacían de Saúl Yurkievich un eje, un centro, la sal secreta de las reuniones y la voz suave pero persuasiva que en un premio literario hacía cambiar de opinión a un jurado. Al morir Saúl, alguien me dijo que había tenido una vida plena y que había recibido muchos premios... En rigor, que yo sepa, no recibió ningún otro salvo el de la amistad –y esto es casi un honor o un signo de habilidad en estos siglos que detestan a la literatura y solo la consienten a condición de premiarla-. Pero la observación es atinada, pues Saúl Yurkievich tenía tan buena estrella que cuando le tocaba ser jurado de algún premio, por alguna razón al discernirlo parecía que el verdadero premiado era él –y sé lo que me digo, pues tuve la fortuna de ser en varias ocasiones su conjurado-. Ahora, Saúl nos deja y desaparece con la misma elegancia con que andaba por las calles y avenidas de la ciudad que –llámese París o Buenos Aires, Madrid o México– sabía hacer suya con unos cuantos pasos, como si su agudo sentido de la orientación crítica y poética se desdoblase en una entrañada brújula urbana que lo hacía moverse como si nada urbano le fuese ajeno.

Cosmopolita y bibliopolita, espectador de varios escenarios e historiador de varias ciudades –pero ante todo las

latinoamericanas-, Saúl Yurkievich es autor de una obra crítica ejemplar y de una obra poética nada desdeñable, impregnada de lecciones divertidas y jugosas.

Su presencia y su escritura, la presencia de su escritura ha sido una de las cosas afortunadas que le han sucedido en los últimos treinta años a la literatura latinoamericana.

II

En un ensayo donde Saúl Yurkievich manifiesta las reglas de su juego-crítica y expone los conceptos que guían su lectura en una suerte de poética-crítica, dice: «Mis exámenes están siempre precedidos por un prejuicio favorable a sus objetos de análisis». Y más adelante: «Me apropio de lo que me sirve, sin afán sistemático y heterodoxia metodológica. No soy lingüista sino lenguaraz (o trujiman). No soy semiólogo sino semántico, semítico, mitológico [...] Para mí la crítica es cómplice y mimética. Necesito de una escritura profética capaz de adaptarse a la compleja singularidad del objeto sobre el cual indaga. Crítica móvil, metamórfica, sinusoide, que, a partir de una captación totalizadora, barre como un *scanner* el texto para detectar toda marca expresiva».¹

Conocí a Saúl Yurkievich un día de diciembre de 1998. Nos citamos en un café del boulevard Montparnasse pues yo le tenía que entregar los primeros ejemplares de su libro *Trasver* (FCE, 1998). Era por supuesto amigo de Jaime García Terrés, pero lo era más de Alba y Vicente Rojo en cuya casa -eso lo supe después- se quedaba cuando iba a la Ciudad de México. No recuerdo de qué hablamos ese día pero sí

¹ *Suma crítica*, FCE, México, 1997, p. 608.

que, luego de tomar el café ritual, salimos a dar una caminata que nos llevó primero a la esquina de Montparnasse, el boulevard Raspail y la rue Brea para saludar a la estatua de Balzac realizada por Rodin y luego al Jardín de Luxemburgo donde me señaló distraídamente el busto de José María de Heredia. Aunque luego nos encontramos muchas veces ya en París, ya en México, en el Distrito Federal o en Guadalajara, ya en Madrid o en lugares como Poitiers en Francia o en Medellín, o en Caracas, ese primer paseo fue decisivo pues ahí nos empezamos a hacer amigos. (Luego he descubierto, leyendo el prólogo de Silvia Eugenia Castellero para sus poemas, que ese primer paseo que di con él era uno de sus actos rituales). Lo encontré en diversas ocasiones. A veces en su domicilio de la calle Dom Pernety, en París, junto con su esposa Gladys. Un pequeño departamento lleno de libros y de una colección de casas de juguete de todos los tamaños, formas, estilos, materiales y características. Esa colección le daba a su casa un aire particular, como de un escenario onírico donde la *mise en abyme* se desplegaba en cada centímetro como una «poética del espacio» y como un destino. A Saúl le divertía que yo supiese que Dom Pernety había sido un estudioso del hermetismo en el siglo XIX, que había buscado, al igual que Paracelso, levantar un mapa de los seres elementales del fuego, del aire y de la tierra. Las obras de Dom Pernety se habían reimpresso en los años 70 en una edición facsimilar, y yo se las había ido a buscar a París a Don Jaime García Terrés para su estudio sobre Gilberto Owen. En ese departamento hospitalario nos encontramos muchas veces, solos, con Marie y con Gladys o en compañía de otros amigos como Alberto Blanco, Gustavo Guerrero, Guillermo Sheridan, Ulalume González de León, Juan José Saer, Aurora Bernardez y por supuesto sus propios hijos.

Pasado el momento conversacional de lo que podríamos llamar el noticiero mexicano e hispanoamericano, cabe decir que a Saúl Yurkievich le gustaba discutir, o sea, encontrar algún tema de divergencia intelectual sobre el cual fuese posible tejer y destejer la trama conversada. Recuerdo una plática. Yo había escrito una reseña sobre la novela *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso. Mi reseña era más bien crítica y hacía hincapié en el lado gimnástico del narrador, para intentar decirlo en mis términos de entonces. Además, yo creía que la novela era demasiado larga –cosa que sigo pensando– y que en cierto modo ella misma era su propia enemiga al interponerse entre la lectura y el lector. Saúl no se dio por satisfecho hasta hacerme reconocer a base de preguntas y respuestas, como en un buen diálogo platónico, que Fernando del Paso era un gran escritor y que *Noticias del Imperio* no era una novela tan definitivamente ilegible como yo había dejado ver en aquella reseña. Gracias a Saúl vi con otros ojos la obra de Fernando del Paso y empecé a cambiar mi actitud hacia ella.

Otra conversación significativa con Saúl Yurkievich fue a través y alrededor de Juan José Arreola, cuyas obras el Fondo de Cultura Económica editó por encargo nuestro cuando le dieron el Premio de Literatura Iberoamericana y del Caribe Juan Rulfo.

Como Saúl vivía fuera de México, me encargó que hiciese junto con Juan José Arreola la selección. Este accedió. El trabajo se limitaba a decidir cuáles textos no recogidos en libro se elegirían para ser editados en esa edición (la tarea no era tan sencilla como parece si se toma en cuenta el material incluido en *Prosa dispersa* de Juan José Arreola).

Esto supuso para mí hacer viajes a la ciudad mexicana de Guadalajara donde Arreola vivía. Arreola me recibía

por lo general en la tarde, y pasábamos largas horas conversando sobre sus escritos y sobre sus episodios pasados. Me enseñaba libros, sacaba manuscritos o viejas carpetas de un cajón, los leíamos, me pedía que leyera yo sus textos y luego me pedía que yo le leyera mis propias producciones. Ya era amigo de Juan José Arreola desde años antes, pero gracias a Saúl Yurkievich mis lazos con él se estrecharon.

Saúl Yurkievich tenía el don epistolar, y le gustaba escribir y recibir «Cartas-cartas», es decir cartas manuscritas enviadas por correo. Mandaba además tarjetas postales de sus viajes y en cada carta iba dando cuenta de sus diversos avatares literarios y editoriales. En esas cartas que podían tener varias páginas se despedía siempre con «un abrazo fraterno» de siete vueltas o «heptafraterno». La última carta que recibí de él estaba fechada el día 28 de junio en París. Yo la recibí el 25 de julio y supe de su muerte accidental y absurda el día 27 de julio.

Curiosamente habíamos hablado por teléfono el día 29 de junio. Hablamos una hora (yo desde un pueblo del interior de Francia, y él en París). Ahí me dijo que me había escrito una larga carta. Quedé de volver a hablarle unos días después y así lo hice. Él estaba a punto de irse junto con Gladys a su casa en el sureste de Francia, en Saignon, y quedamos de vernos después. Pero eso ya no sucedería, y ahora solo tengo sus cartas cariñosas e inteligentes, sus libros de ensayos y de poemas, sus tarjetas postales y algunas fotografías que nos tomamos juntos.

Una de ellas tomada en el año 2000 nos presenta subidos en uno de esos bici-taxis que andan por el centro de la Ciudad de México, y que la hermanan con ciudades como Berlín y Ámsterdam. Recorrimos el centro a bordo de ese

vehículo casi imaginario sintiéndonos pasear por una ciudad oriental.

El muchacho que pedaleaba frente a nosotros resultó no ser tal sino una mujer vestida de hombre y que tenía la cara marcada por huellas de horribles quemaduras. Nos contó que era salvadoreña y que había venido a México para desde aquí ir hacia Estados Unidos pero la inhibió la falta de papeles y había preferido quedarse en México. Afortunadamente ahora le habían prestado ese «carrito de bici», como ella le decía. La historia que aquí transcribo se debe por supuesto a las preguntas de Saúl y a las digresiones del conductor/conductora del bici-taxi. En la fotografía un risueño Saúl Yurkievich está sentado junto a un hombre de mirada algo triste, prematuramente envejecido, vestido de mezclilla azul (camisa, saco, pantalones). Quisiera reconocer en los rasgos de ese individuo a un amigo de Saúl Yurkievich.

III

Yurkievich fue durante muchos años maestro en la Universidad de París en Nanterre-Saint-Denis. Por sus cursos pasaron numerosos alumnos franceses y algunos hispanoamericanos. Entre sus discípulos, destaca la poeta y escritora mexicana Silvia Eugenia Castellero quien se formó al socaire de sus lecciones durante los años que estuvo en París. Yurkievich fue también profesor en los Estados Unidos, en la Universidad de Princeton, y en otros centros académicos usamericanos.

Entre los numerosos alumnos que recibieron consejo de Saúl Yurkievich, cabe destacar a Efraín Kristal. Su obra: *Invisible work, Borges and translation* (2002), es un eslabón de

esa cadena feliz que Saúl supo ir abriendo y apretando a lo largo de los años y de las *clases*.

El crítico, editor de antologías

En 1996, en la editorial Stock, Saúl Yurkievich publica una antología de cuarenta y un poetas hispanoamericanos activos entre 1960 y 1995. *L'épreuve des mots, La prueba de las palabras*, como se llamó esa selección de poemas y de poetas, tiene un valor añadido: a los poetas reunidos ahí, tales como Jorge Luis Borges, Eduardo Molina, José Lezama Lima, Octavio Paz, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Alberto Girri, Eliseo Diego, Olga Orozco, Juan Sánchez Peláez, Carlos Martínez Rivas, Ernesto Cardenal, Blanca Varela, Jorge Enrique Adoum, Ida Vitale, Carlos Germán Belli, Enrique Lihn, Juan Gelman, Roberto Sosa, Rafael Cadenas, Circe Maia, Jaime Jaramillo Escobar, Guillermo Sucre, Roque Dalton, Alejandra Pizarnik, José Emilio Pacheco, Rosario Ferré, Antonio Cisneros, Reinaldo Arenas, Nancy Morejón, Carmen Ollé, Elvira Hernández, David Huerta, Coral Bracho, Reina María Rodríguez, Yolanda Pantin, Víctor Manuel Gaviria, Orietta Lozano, Tedi López Mills, Eduardo Chirinos y Daniel G.Helder, Saúl Yurkievich tuvo el acierto de hacerlos traducir por treinta distinguidos traductores franceses y francófonos, entre los que destacan Florence Delay, Jacques Roubaud, Jean Pierre Faye, Claude Esteban, Henry Deluy, Jean Portante, Mitsou Ronat, Claude Fell y él mismo. Esta afortunada fórmula editorial permitió que las naciones, corrientes y tradiciones ahí representadas encontraran su más adecuado eco y acento. Gracias a esa masa crítica de traductores los diversos poetas de diversas genera-

ciones ahí representados, las diversas prácticas de escritura ahí reunidas pudieron encontrar un continente adecuado para su multánime expresión.

Al armar *La prueba de las palabras*, Saúl Yurkievich buscó unir en un solo lingote los diversos fragmentos del imán lírico hispanoamericano actual, a condición de que dichas esquirlas fuesen válidas, vigentes y tuviesen y estuviesen en vigor; buscó ahí que los poetas elegidos fuesen complementarios y pudiesen configurar un solo cuerpo orgánico, un haz discursivo a la vez armónico y consonante. Gracias a ello pudo aproximarse a la formulación viva y crítica de una poética apropiada para expresar el espacio americano, tanto en su aspecto de vasto espacio disponible para ser poblado por palabras propias y prestadas como en su vertiente de territorio imaginario donde los embates y combates de la vanguardia y sus interminables versos se dan alborotada y sincrónica cita. Obra de madurez de un lector comprometido, de poeta y de profesor, de crítico y de lector libre, la antología *La prueba de las palabras* es un ejercicio de meteorología que, a fuerza de acertar, se transfigura en paisaje y geografía. Al mismo tiempo y como en filigrana, al contar la historia o la deriva histórica de la lírica hispanoamericana, Saúl Yurkievich hace aflorar entre líneas una lúcida crónica de las ideas, imágenes y emociones que se dan cita en ese territorio inveteradamente accidentado que es el de la cultura hispanoamericana. Saúl Yurkievich –más allá de la retórica– ha sido uno de sus más lúcidos testigos.

Marco Antonio Montes de Oca: sacrificio e inocencia

Desde *Ruina de la infame Babilonia*, la poesía de Marco Antonio Montes de Oca (1932-2009) se ha caracterizado por una «saludable libertad en la elección de su vocabulario» (Monsiváis) y por una fluidez que no siempre sabe evitar los peligros de una exuberancia desmedida. El poema de largo aliento, un discurso en el que las imágenes se atropellaban y sucedían hasta configurar esa imagen mayor donde el poema encontraba su más plena realización, caracterizaron durante largo tiempo (por lo menos diez años) al poeta de *Cantos al sol que no se alcanza*. Las posibles fallas de este modo de escribir no se le ocultaban a nadie: la facilidad, el poema como conjunto de palabras apenas hilvanadas por una sintaxis directa, vocativa, enamorada de la acumulación y de las construcciones predicativas. Pero ya desde *Las fuentes legendarias* y, más precisamente, desde *Pedir el fuego* –recuérdese el impecable: «Yo canto y nada más / Esa es mi luz / Ese es mi gozo»– había optado por la brevedad de la forma, las restricciones de un género –el poema en prosa– y la concisión de una construcción poética que aceptaba el diálogo y el enigma, la sentencia, y que se vertía en estrofas inclinadas antes a la insistencia que a la dispersión. Era esta una práctica saludable y *Lugares donde el espacio cicatriza* y *Se llama como quieras* participan de ella. Saludable porque la brevedad y sus restricciones auguran eficacia, precisión, posibilidad de que el hastío entre «contenido» y «forma» se reduzca. Así, esta poesía progresa hacia enunciados cada vez más auténticos, sus significantes aspiran a adecuarse con creciente justeza a sus significados. (Recordemos las palabras de Octavio Paz a propósito de

esta poesía: «Una arquitectura de cemento -lo que llaman el fondo o contenido- recubierta por una vegetación salvaje.») Este movimiento se resuelve por vías diferentes aunque complementarias en ambos libros. El primero prepara mediante la labor destructiva de sus antidiscursos y poemas visuales las declaraciones y enunciados de los poemas y textos del segundo. Aquel (y el título, dada la connotación de la palabra «cicatriz» en la obra de este poeta, sugiere: lugares donde el espacio se hace poema) intenta ofrecer un remedio contra ese exceso de discursividad que aqueja a «nuestra poesía»; este ejercer los poderes de un lenguaje ya puro gracias al expediente de esa «arma rapidísima»: el antidiscurso. Cansado de las palabras que no significan y de los poemas que no dicen, Marco Antonio Montes de Oca se fija «la consigna de buscar menos sintaxis y más significados» -una consigna de evidente filiación romántica-. Y es claro que para buscar los significados es necesario primero destruir la sintaxis:

Cargada de lastre explicativo, ayuna de toda verdadera capacidad de solo sugerir, nuestra poesía está urgida de síntesis y de una crítica construida desde los estratos más profundos del lenguaje. El antidiscurso equivale a la salud de la palabra y es un arma rapidísima contra cualquier forma de enajenación contemporánea.

(«Llave del libro», *Lugares donde el espacio cicatriza*)

Aquí, escritura automática y poema visual se alternan y contraponen. Cada poema visual (enunciado de economía suma, casi aforismo) va acompañado de un texto destinado a «comentar lo que mis propias invenciones me sugieren, con método que bordea la escritura romántica». El entusiasmo, la energía renovadora, el firme deseo de no afiliarse

a heterodoxia alguna, la creencia de que el poema es algo vivo y fugaz, creado para incendiarse luego de producir su efecto («Heráclito crucificado en un ventanal», el poeta es «alguien que se obstina en embalsamar relámpagos»), el culto por el instante donde todo es vivido y aprehendido definen a este libro de Marco Antonio Montes de Oca, le dan su peculiar tono y proponen las coordenadas para situar esta inconstante y accidentada navegación. Se trata, en líneas generales, de una empresa poco lograda. Los poemas visuales o antidiscursos prolongan –como lo señaló Evodio Escalante– esa discursividad que pretendían combatir. Enmarcados y ambientados en constelaciones tipográficas que tienen mucho de lúdico, el lector reconocerá el lugar común («Como si nada se va la vida»), los fáciles enunciados de una filosofía, aunque bien intencionada, a la larga moralizante («La realidad no tiene base. Esa es la base de la realidad»; «Cuando la fatalidad te hiere si eres duro solo saca de ti otra faceta») y los productos de un ingenio nunca demasiado agudo o de una poética quizá humorística («Hecho de gracias y de nada el poema se va por donde vino»).

Los textos que acompañan a los poemas visuales bordean, en efecto, la escritura automática: a la deriva se topan con imágenes y metáforas que enseguida abandonan. Aunque es esta una práctica habitual en el poeta –según han señalado Manuel Durán y Gordon Brotherston–, aquí la poética del definir y la metamorfosis es desvirtuada y convertida en justificación del descuido. El caleidoscopio gira y los desaciertos pueden ser tan provisionales como estos «delirios organizados» que los propiciaron. Otro es el caso de *Se llama como quieras*.

El lector puede escoger para este libro entre varios títulos: Éxodos con todo y cárcel; La ortiga bajo el guante; Dos y dos

son quién sabe; El cielo desollado; Sueños de nada dispuestos a todo. Reúne cincuenta y cuatro poemas –uno de los cuales había sido incluido en *Lugares donde el espacio cicatriza*–. La mayor parte de estos textos son de escasa extensión, se ciñen a un ritmo, articulan frases reteniendo la extensión del complemento. Los temas de otros libros se reiteran: el amor, la poesía, los abismos entre lo real y lo imaginario, la fatalidad de haber nacido poeta (que da lugar a uno de los poemas menos felices del libro), «Fatalidad azarosa»:

Si un rayo cae
Le cae a Montes de Oca
Si una tripa se revienta
Pertenece a Montes de Oca
Si un caracol estalla
Es un oído de Montes de Oca
Los dioses mudos
Detestan a quien ciñe los cabellos de la noche
Con grandes peinetas de arco iris
Montes de Oca sabe esto
Y sufre amablemente
Desde que el gallo persigna las sombras
Hasta la misma hora del día siguiente.

De nuevo está aquí esa metáfora que, deslumbrante, quizá solo ilumina para hundirnos en la oscuridad (esa tan denunciada falta de rigor por la que un conjunto de poemas no prefigura su propia poética), eludiendo de ese modo la expresión de las relaciones que en él se manifiestan.

Al fresco pirotécnico, desenvuelto, sin remansos, ha seguido un poema recatado y reflexivo. El poeta medita y, poco a poco, en su voz reconoce, indecisa, una persona

moral. La visión queda postergada. Montes de Oca se juzga a sí mismo y al mundo que lo rodea, compone la imagen de un hombre benévolo y generoso, a la espera de que lo imaginario se apodere de él y lo transporte, dispuesto a reconocer el error o el paso en falso. En todo caso, siempre seguro de sí, conoce el humor pero no la ironía y, si ríe, no se pone en duda. En el hermoso prólogo autobiográfico a su *Poesía reunida (1953-1970)* y a todo lo largo de esta, el autor de *Vendimia del juglar* ha declarado que la revelación se le ha impuesto, la visión lo obliga y que, si salta al vacío, lo hace desde la orilla de la propia vocación. Convencido de sus dones, los ejerce y *Se llama como quieras* es una prueba de ello. En algunos poemas («Deber y haber» y «Equilibrio», para solo citar los casos más notables) la habilidad combinatoria sustituye a la inmediatez entre palabra y objeto, la complacencia en lo improbable a la familiaridad con el abismo. En otros hay verdadera frescura, descubrimiento («Pausa», «Guerra florida»).

Desde su primer libro de poemas, Marco Antonio Montes de Oca aceptó la poesía como destino: se tenía o no. De ahí se desprendía una curiosa ausencia de dilema. Si no se había sido llamado, no quedaba más que desentenderse; si lo contrario, entonces todo ejercicio era vano pues de antemano el don existía. En cualquier caso no había medida ni evolución gradual: *Ruina de la infame Babilonia*, *Contrapunto de la fe* y *Pliego de testimonios* –sus tres primeros libros– nos entregaban a un poeta ya hecho, acabado y dueño de una palabra inexplicablemente fecunda. *Se llama como quieras*, libro breve y modesto, es sin duda un volumen de transición. Ya no leemos aquí al poeta que *respiraba* entusiasmo. El tono ha dejado de ser de continuo transporte y constante elevación: hay humorismo, estupor, cierto acento indeciso,

una decepción intermitente de la metáfora y sus poderes resurrectivos. No es visible tampoco ese afán por redimir al poema a través de una forma que el acatamiento o la ruptura sistemática de esta implican. Por el contrario, hay un verso blanco, fluido y que se arrellana naturalmente en las estrofas. Libro irregular, de versos tan pronto fáciles («Recuento») y prosaicos («Las palabras se desprenden como furgones») –porque solo son capaces de enunciar una opinión, de formular una idea ingeniosa– como impecables («Pausa», «Guerra florida»).

El poeta da el salto mortal (¿«La caída mortal también era la caída moral?»), *Lugares donde el espacio cicatriza*, tira palos de ciego con cierta morosidad, y el resultado es un conjunto nunca demasiado riguroso, cuyos hallazgos parecen poco dignos de los medios *puestos* en juego.

El objeto del poeta –reitero– no es ya el «paisaje» de grandes dimensiones. Un poema más conciso lo atrae –pero la brevedad lo lleva a hablar de sí y esta palabra introspectiva no siempre es visionaria: ¿«La gaviota está manchada de aceite, el manantial obstruido»? En *Se llama como quieras* presentimos a un Montes de Oca ansioso de olvido («Nada quiere sino esta despedida a sorbos»), demasiado consciente de la futilidad de lo hecho y lo vivido («Consumidad cosas consumadas»):

El recuerdo asesina mejor
Cuando pregunta
Por qué seguimos vivos.

Poco seguro de la autenticidad de lo visto:
Lo claro
Lo que se llama claro
Nunca lo he podido ver.

Y esta duda penetra el núcleo mismo de su don, la imagen deja de ser plenamente confiable: «La tiniebla hendida se restablece pronto». «Por valiente que sea», la metáfora no es ya «capaz de unir los bordes remotos». Una y otra vez el poeta se ha apoyado en su losa –la losa funeraria de la vida cotidiana– al sonido de la tuba *miran sonans* de la poesía. Sin embargo, «el hombre de fe / se muere de resucitar en vano» y su signo es ese «triángulo negro que debió ser una estrella equivocada de lugar».

A pesar de todo, hombre obstinado, el poeta es también Sísifo a su manera: «Al menos: lo que dije no se borra / Lo dicho sigue estando dicho: / Hay que ponerle más papel a las alas de Leonardo / Y caer otra vez desde lo alto». En ocasiones este caer puede ser pura reiteración y el autor lo sabe: «Suturas heridas ya cicatrizadas». Detengámonos por un momento en ese verbo: caer. Implica disposición, apertura, estar inerme ante las fuerzas que nos acosan o atraviesan. Cuando se dice caer, se invoca el precipicio, la falta de deliberación. Y el abismo («La mano como víscera»), las manos en vilo («Vuelo fijo»), la suspensión («De codos en la ventana») son términos muy frecuentes en la poesía de Marco Antonio Montes de Oca. Pero si el último verso de este volumen concluye: «La paradoja nos volverá limpios y certeros», recordemos que en la inmovilidad no cabe el cambio, el drama –y, ¿estar dispuesto no es encontrarse suspendido?–. Ignoramos si la ferviente interioridad a que nos remite esta colección de poemas aceptaría de veras el sacrificio (¿el silencio?), la paradoja (no como máquina verbal), el conflicto. Y es que el mundo de este poeta es un mundo sin negación ni dialéctica, cándido, espacial, ahistórico, mundo del Padre, preadánico, de la infancia maravillosa y del alma. Es *este* el dilema de Marco Antonio Montes de Oca. Está en pie.

Ulalume González de León (1932-2009)

Fue alumbrada Ulalume, Ulalume Ibáñez, Ulalume González de León, con la signatura astral de la poesía lírica estampada como otra equis en la frente, en Montevideo, Uruguay, al atardecer del 21 de septiembre de 1932. Los autores de sus días, los poetas Roberto (1907-1978) y Sara (1910-1971) de Ibáñez decidieron ponerle a la hija de su aliento compartido este nombre acuñado por Edgar Allan Poe que suena como a jitanjáfora y tras cuyo velo vocálico parecerían acechar antiguas deidades oceánicas o africanas, y que suena a salmo o sortilegio de encantamiento: «Ulalumbre: alumbra lumbre de alumbre», para frasear el inicio de *El Señor Presidente*, la novela de Miguel Ángel Asturias. Su nombre evoca algo como un astro verbal (Ulaluna) que nos estuviera mirando. Hija de poetas, le tocó en suerte ser heredera por su madre de un linaje lírico femenino de nuestras Américas que, para no remontarse a las afiligranadas letras virreinales, cabe desgranar en las cifras de Juana de Ibarborou, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Silvina Ocampo y Fina García Marruz. El *Canto* (1940) de Sara de Ibáñez sería prologado por Pablo Neruda. La sagaz e inquieta Ulalume tiene mucho más que ver en su propuesta estética y poética con la lírica francesa e inglesa de la que fue una admirable conocedora. Le gustaba contar que cuando el poeta Jules Supervielle visitó la escuela donde ella estudiaba sus primeras letras, se sorprendió al oírla recitar de memoria en francés un poema suyo. Supervielle, amigo de sus padres, se prendó de esa niña tan inteligente, que lo mismo sabía dar la lección de historia que resolver una complicada ecuación matemática o complejos

acertijos y sopas de letras con los ojos cerrados. ¿Uruguaya? ¿Mexicana?: «Uruguay es mi patria en la medida en que la infancia es para cualquiera una patria: ese lugar mítico de «las primeras veces» de toda experiencia. Pero como dijo Pavese, «la primera vez» de algo no existe; se cobra conciencia de ella cuando ese algo sucede «la segunda vez». Y todas mis «segundas veces» son mexicanas»,¹ como le diría a Elena Poniatowska el 27 de febrero de 1971 en una entrevista reeditada con motivo de su muerte.

Ulalume estudió letras en la Sorbona, se interesó en el teatro, participó en *Poesía en voz alta*; en la *Antígona* de Jean Anouilh representó al personaje de la Nodriza. Dice Ulalume: «era muy chica. Villaurrutia, quien poco después falleció, dijo al verme: ¿Y por qué le dieron el papel a esa niña boba?». Esa casi niña a la que Octavio Paz al saludar *Plagios*,² llamaría años más tarde «la mejor poeta mexicana después de Sor Juana Inés de la Cruz», actuó también en *El juglarón* de León Felipe –una de las últimas obras del poeta–. Dama de letras y espejos, reina del ajedrez vertical del idioma, publicó sus poemas en la revista *Diálogos* –su cuna literaria–, dirigida por Ramón Xirau quien reconoció en ellos el comercio vivido y vivaz entre la ciencia, la filosofía y el juego. Xirau adivinó en voz alta la forma en que el poeta situaba en el escenario del poema problemas y motivos de la filosofía para *jugar* con ellos. De ahí que no nos asombre que cite a Montaigne y a Pascal, y que haya sido una aceptable concedora de los moralistas franceses de los siglos XVII y XVIII: de su sustancia perpleja está

¹ Entrevista «Pavana para Ulalume González de León» por Elena Poniatowska en *La Jornada Semanal*, domingo 2 de agosto de 2009, p. 7.

² Ulalume González de León, *Plagios*, prólogo «Poesía para ver» de Octavio Paz, Letras Mexicanas, FCE, México, 2001, 308 pp.

hecha, en parte, la madera de sus tableros, ludiones, juegos, anamorfosis y juguetes literarios. Muy joven se casó con el arquitecto y pintor Teodoro González de León cuyo apellido llevó como una prenda de su nacionalidad electiva: la mexicana. Al separarse, conservó el nombre del padre de sus hijos; y dedicó la última estampa de su obra al poeta Jorge Hernández Campos. Forma parte Ulalume de una emigración uruguaya que supo sentar sus reales desde el exilio permanente o transitoriamente en el corredor llamado México. Pero existe una familia más real a la que pertenece y en la que la inscribe Octavio Paz, en las páginas certeras que figuran como prólogo a *Plagios*:

Para otros poetas el lenguaje es una geometría, una configuración de líneas que son signos que engendran otros signos, otras sombras, otras claridades: un dibujo. Ulalume González de León pertenece a esta segunda familia; para ella el lenguaje no es un océano sino una arquitectura de líneas y transparencias. Ciertamente, sus poemas son, como los de todos los verdaderos poetas, objetos hechos de sonido —quiero decir: son construcciones verbales que percibimos tanto con los oídos como con la mente— pero el ritmo poético que los mueve no es un oleaje sino un preciso mecanismo de correspondencias y oposiciones. Al oírlos, los vemos: son una geometría aérea. No obstante, si queremos tocarlos, se desvanecen. La poesía de Ulalume no se toca: se ve. Poesía para ver.

¿Qué ve Ulalume en sus poemas? ¿La realidad del logos cristalizada en el lenguaje y ambientada en el espacio por excelencia del escritor: el cuarto, los cuartos? En las notas en prosa a *Plagio*, ¿no habla de esos «lugares del tiempo» que son sus «muchos cuartos» presentes, ausentes, manifiestos, latentes? En esos aleccionadores comentarios expone

una oblicua *arte poética* que deja entrever la agudeza de esta certera vaticinadora del acontecer interior quien, desde sus jardines errantes (¿no era un ser varias veces desterrado, expatriado?) y colgantes (¿no era como ciertas lianas, una orquídea capaz de caer hacia arriba?) podía contemplar con traviesa creatividad –a través del espejo– el incesante desmoronamiento y enamoramiento del mundo. El lugar de Ulalume está, como diría el poeta y crítico venezolano Guillermo Sucre, en el espacio puro del poema. Su breve y fulgurante obra poética se recoge en *Plagios*.

Plagios: se dice que la palabra viene originalmente del latín *plazaa*, e indicaba la condena al azote, *ad plazas*, de quienes habían vendido como esclavo a un hombre libre. No sabemos cómo se dio el salto desde esta variedad del secuestro hasta el robo de opiniones, ideas y fantasías aunque no es muy difícil imaginarlo. En el caso del libro seductor de Ulalume González de León, la voz *Plagios* suscita asociaciones que van de la traducción al homenaje, de la parodia y el pastiche a la imitación, el simulacro y el desdoblamiento; el título evoca también el juego y la dimensión estética en cuanto dimensión lúdica y acarrea, por supuesto, un cuestionamiento de la noción de originalidad. Si Ulalume González de León llama *Plagios* a sus originales ejercicios poéticos, ¿en qué quedaría la presente «originalidad» de la plaga innúmera de presuntos sujetos líricos? Que la genuina originalidad solo es accesible a quienes conocen la tradición y el paisaje que los envuelven, a quienes son conscientes del museo o catálogo en que sus acciones se inscriben, es algo que sabía Montaigne y que Ulalume González de León, que lo cita varias veces, no ignora.

«El sabor del durazno que se come, ¿está en la fruta mordida o en la boca que la muerde?» Jardín de Plagios, jardín

de fuentes, bosque verbal de árboles que se adentran y adentros que arborecen en el lenguaje, el libro de Ulalume no parece pero es un calendario lunar de 172 días que son poemas que son cuartos que son museos que son viajes de idilio y vuelta, pero a su vez cada casa-poema está hecha de versos donde la semilla del viaje y el germen del amor se encuentran miniaturizados, intactos e íntegros como en una obsesiva fuga musical donde las sílabas de un par de compases ya contienen toda la ciudad acústica. Música, música maestra y rectora corre bajo la piel iridiscente de este volátil verbo camaleónico que se nos camufla entre ojos y oídos, entre tradición y talento individual, entre aroma y tacto, y nos dice perdurables paisajes enraizados en el subsuelo nutricio del lugar común que es la luz, que es la muerte y su carnívoro cristal. Ya se entiende que a Ulalume la escribe un libro abismal y que, mientras ella lo nombra *Plagios*, sus fuegos breves, sus muertes breves, sus canciones, sus adivinanzas, sur ritos y jitanjáforas –para evocar a Reyes y a Brull–, despiertan en nosotros otra ciencia natural, esa que no viene de la carne, descendiente de Adán, esa faústica que se hace lenguas de luz en el acto amoroso de reconocerse vivo en el instante, es decir en el segundo porque el primero ya pasó.

Por su voluntad y gusto por el juego, las aéreas armaduras verbales de Ulalume gravitan en un espacio estético donde las máquinas de cantar, como las de Antonio Machado y Gabriel Zaid, flotan en el aire hacia las máquinas deseantes de Marcel Duchamp. Ese gusto por el juego inteligente lengua adentro y entre las lenguas sella el porvenir de su obra entre poetas más jóvenes como Tedi López Mills o Tamara Kamenszain.

Si la historia de la poesía se tejiese incluyendo en ella las traducciones hechas por los poetas de los poetas, la figura de Ulalume González de León, traductora sagaz y delicada

de Lewis Carrol, E. E. Cummings, Swinburne, Valery Larbaud, Yves Bonnefoy, Gérard de Nerval, Jules Supervielle, figuraría en primerísimo lugar. Sin su cortante silueta la historia de la traducción poética en México, en la segunda mitad del siglo XX, sería inexplicable. Una de las voces que acompañaron con su aliento y entusiasmo esas venturosas aventuras literarias, las revistas *Plural* y *Vuelta*, animadas por Paz, fue la exacta suya y ahí obtuvo sus cartas credenciales en las letras mexicanas. Publicó además poemas y textos en muchas otras revistas como *Le Courier*, *Le Journal des Poètes*, *Alphée*, *Escandalar* y *Letras Libres*. Se le tributaron varios reconocimientos como el premio Xavier Villaurrutia (1978) por su libro de ensayo y traducción de Lewis Carroll *El riesgo del placer*, La Flor de Laura (1979) otorgado por el Centro de Estudios Internacionales sobre Petrarca, el premio Alfonso X en 1991. Destacó, además como cuentista con su libro *A cada rato lunes* (1971), cuya portada se debe al pintor Miguel Cervantes. Con razón, Christopher Domínguez la incluye en su *Diccionario crítico de la literatura mexicana* (2007).

Gran señora de la traducción, salvó para la lengua castellana a Lewis Carroll y a su Alicia maravillosa, junto con monstruos (*Snark et al.*) que la acompañan... En Ulalume la tarea de traducción trascendería la ancilar abnegación filológica para acceder al reino puramente lúdico del ejercicio cuasi-matemático. No es fortuito que esta mente cristalina se haya atrevido a traducir, alentada por Paz, las *Obras escogidas* de A. O. Barnabouth, escritas por Valery Larbaud, ese inmenso e influyente lector, precursor de los heterónimos. Alquimista alborozada de la palabra, Ulalume González de León deja, además de una huella transatlántica en la literatura mexicana e hispanoamericana, la herida irrestañable del deseo despierto en la poesía y en la muy alta poesía de la traducción.

Idilio

Una increíble Coincidencia
y un pequeñísimo Accidente
se enamoraron de repente.

¿Por qué? –se preguntaban
constantemente.

Un día se encontraron
con una Explicación
(inútilmente):

era vieja, tan vieja y tan llena de arrugas
y con tantos dobleces

que los dos concluyeron:
Es una Adivinanza!
(felizmente)

Rafael Cadenas.

Un momento separado de todos los momentos

No es tarea sencilla seguir los pasos de Rafael Cadenas González, nacido en Barquisimeto, Venezuela, el 8 de abril de 1930 –cinco años antes de que muriera el dictador Juan Vicente Gómez y hubiese en la ciudad algunos disturbios–. Es autor de una obra poética tensa y concentrada y que se desdobra a su vez en una obra ensayística y crítica y aun se diría filosófica que la envuelve y abraza como un cuerpo paralelo. Se pueden encarar, de un lado, las circunstancias de su longevidad: registrar su infancia en aquella provinciana ciudad de Barquisimeto –«que a lo largo de la historia ha sido uno de los centros culturales de aquel país» y que desde 1833 contó con un periódico diario: *El Impulso*–,¹ en el estado de Lara, Venezuela, ceñida por verdes frondas –como son las de los parques Ayacucho, Bararida y, en las afueras, el bosque Macuto y el Mirador en el cerro Manzano– y próxima a un pequeño río, aunque situada en una región de vastos y áridos territorios. La de la antigua Nueva Segovia, hoy Barquisimeto, es una topografía encrucijada y estratégica, cruce y eje de diversos paisajes, ámbito del que, como ha sabido indicar el narrador José Balza, participa su propia obra poética que cabe cifrar en las imágenes del páramo desierto de suelos calcáreos, escasas precipitaciones pluviales y vegetación xerófito y del feraz oasis. En 1936, la ciudad tenía 36 429 habitantes, uno de ellos era el niño taciturno que sabía hacerse querer y cuyos deseos se cumplían como de milagro sin que él ape-

¹ *Diccionario de historia de Venezuela*, t. 1 [A-D], Fundación Polar, Caracas, 1988, p. 317.

nas abriera la boca –otro, su estricto contemporáneo, el historiador Manuel Caballero–. Cabe evocar la silueta de un padre viajero y dedicado al comercio que lleva libros y revistas a aquella casona de Barquisimeto donde se abre el germen entusiasta de la lectura y de la escritura en aquel niño despierto que crece envuelto por la afectuosa sombra de los padres y por una red de hermanos, primos, tíos –con quienes jugaba beisbol en el patio de la casa, incluida una suerte de nodriza o aya indígena– que gravitan en aquella residencia solariega donde el niño precoz, ya desde los doce años, pasa al estado escrito las cartas dirigidas al gobierno pidiendo una pensión por los servicios prestados que su abuelo, general, militar relegado y castigado por la pobreza, le va dictando al niño al par que le cuenta anécdotas sobre su propia vida accidentada y le refiere argumentos de obras –*Hamlet*, *Don Juan Tenorio*, *Los miserables*– que él salía a comprar luego a la librería de la ciudad. A esos años que la distancia volvió íntimos habrá que remontar algunas de las voces iniciales, de los rasgos sintácticos e ideas recurrentes que conformarán su fisonomía verbal por venir. Su infancia concluye al trasladarse a Caracas donde ingresa a la universidad, participa en la oposición a la dictadura y milita como algunos otros jóvenes de entonces en el Partido Comunista. Pronto, y a pulso, se gana el destierro que transcurre en la animada isla de Trinidad. Aunque el lugar no está muy lejos, la isla del Caribe donde predomina la cultura británica será una verdadera expatriación. Desarraigo decisivo. De ahí saldrán sus dos primeros deslumbrantes libros de juventud: *Una isla* (1958), publicado a los 28 años, y los *Cuadernos del destierro* (1960), publicado a los 30, aunque hay que decir que ya en 1946 un Rafael Cadenas, poeta niño de 16 años, daba a la estampa una plaquette de 14

páginas -incontrable- titulada *Cantos iniciales*. El destino en la isla de Trinidad no será áspero sino benéfico para su formación. Ahí cristalizarán las herramientas lingüísticas que, en adelante, le allanarán al camino real de la poesía y la literatura escritas en inglés. Al trasladarse a Caracas, dará cursos sobre algunos poetas norteamericanos y españoles en la Universidad Central de Venezuela; que no solo enseñará sino que sabrá apropiarse de obras y voces en un sentido radical a través de las traducciones y lecturas de Robert Graves, Robert Creeley, D. H. Lawrence, Walt Whitman, John Keats, William Blake, Nijinsky, Pessoa, Cavafis, entre muchos otros autores. Al igual que Stéphane Mallarmé y James Joyce, Rafael Cadenas se fraguará como poeta a la par que da cursos de lengua inglesa. También en Trinidad, aquella isla cosmopolita, continuará el aprendizaje del francés y se acercará a las obras de Saint-John Perse -otro escritor nacido en el Caribe- y de Victor Segalen, el secreto amigo de China. De este último traducirá algunos poemas.

Ana Nuño, la crítica venezolana, ha señalado con perspicacia cómo en estos dos primeros libros Cadenas «además agota los registros de un yo lírico expansivo, platónico, proliferante, hijo más o menos declarado de Whitman».² Esta «primera persona» o «primera máscara» del sujeto elocuente figurado por Cadenas procederá a hacer el inventario del paisaje poético que más lo toca y en esa suerte de repaso testamentario del poeta y su paisaje sigue la consigna de T. S. Eliot: «*Set my lands in order.*» Deslinde deslumbrante de lo que deslumbra, *Los cuadernos del destierro* aspiran a romper con la ruptura, a desafiar el desafío fácil y exaltado que se embriaga con su propia marginalidad. De ahí la ambigüe-

² Rafael Cadenas, *Antología*, pról. de Ana Nuño, Visor, Madrid, 1999, p. 9.

dad de la recepción clamorosa que suscitó este poemario saludado tanto como un *non plus ultra* de las *Iluminaciones* de Rimbaud, leídas por Ramos Sucre, como descartado por parecer un suntuoso andamiaje no exento de arcaísmo:

Yo pertenecía a un pueblo de grandes comedores de serpientes, sensuales, vehementes, silenciosos y aptos para enloquecer de amor. Pero mi raza era de distinto linaje. Escrito está y lo saben –o lo suponen– quienes se ocupan en leer signos no expresamente manifestados que su austeridad tenía carácter proverbial. Era dable advertirla, hurgando un poco la historia de los derrumbes humanos, en los portones de sus casas, en sus trajes, en sus vocablos. De ella me viene el gusto por las alcobas sombrías, las puertas a medio cerrar, los muebles primorosamente labrados, los sótanos guarnecidos, las cuevas fatigantes, los naipes donde el rostro de un rey como en exilio se fastidia.

Mis antepasados no habían danzado jamás a la luz de la luna, eran incapaces de leer las señales de las aves en el cielo como oscuros mandamientos de exterminio, desconocían el valor de los eximios fastos terrenales, eran inermes ante las maldiciones e ineptos para comprender las magnas ceremonias que las crónicas de mi pueblo registran con minucia, en rudo pero vigoroso estilo.

¡Ah!, yo descendía de bárbaros que habían robado de naciones adyacentes cierto pulimento de modos, pero mi suerte estaba decidida por sacerdotes semisalvajes que pronosticaban, ataviados de túnicas bermejas, desde unas rocas asombradas por gigantes palmeras.

Pero ellos –mis antepasados– si estaban aherrojados por rigideces inmemoriales en punto a espíritu, eran elásticos, raudos y seguros de cuerpo.

Yo no heredé sus virtudes.

Soy desmañado, camino lentamente y balanceándome por los hombros y adelantando, no torpe, mas sí con moroso movimiento

un pie, después otro; la silenciosa locura me guarda de la molición manteniéndome alerta como el soldado fiel a quien encomiendan la custodia de su destacamento, y como un matiz, sobrevivo en la indecisión.

Sin embargo, creía estar signado por altas empresas que con el tiempo me derribarían.³

Publicado en 1966, a los 36 años y una década después de haber regresado a Venezuela de su destierro, *Falsas maniobras* inicia la primera madurez del poeta. El título es elocuente de la autoconciencia y de la implacable severidad que anima al sujeto verbal del nuevo poemario. *Falsas maniobras*: la fórmula puede evocar el mundo de la guerra donde se hacen *falsas maniobras* para distraer o divertir al enemigo. De ahí el pregusto irónico que permea los poemas del libro. *Falsas maniobras*: el título expresa la conciencia que el poeta –o su yo poético– tiene de la retórica, de la maquinaria y la maquinación literaria que, por lo demás, en el terreno de la prosa de ficción ha sentado sus reales en los espacios enrarecidos de la narrativa de vanguardia que le es coetánea a Cadenas, como en la novela *País portátil* de Adriano González de León (1968). Los veintitrés poemas que arman este escenario o paisaje de las batallas interiores de la autoobservación ya están marcados por lo que podría llamarse los sacudimientos del inminente segundo nacimiento del poeta; señalados por los temblores de la segunda persona de este Rafael de arcangélico y terapéutico nombre (Rafael: «El Sanador») que no en vano se apellida en plural. Rafael: el que salva de las cadenas. En la nueva gramática se advier-

³ Rafael Cadenas, *Obra entera. Poesía y prosa (1958-1995)*, pról. José Balza, Tierra Firme, FCE, México, 2000, pp. 63-64. [Este y los poemas citados a continuación pertenecen a este volumen.]

ten ecos de la lectura acuciosa y entrañada de los *Diarios* de Franz Kafka y de Sören Kierkegaard. También empiezan a aflorar las huellas frescas de la lección religiosa y de la lectura de textos de budismo zen, como evidencian los poemas titulados «Mirar»:

Veo otra ruta, la ruta del instante, la ruta de la atención, despierta, incisiva, ¡sagitaria!, pico de víscera, diamante extremo, halcón, ruta relámpago, ruta de mil ojos, ruta de magnificencia, ruta de línea que va al sol, reflejo del rayo *vigilancia*, del rayo *ahora*, del rayo *esto*, ruta real con su legión de frutos vivos cuyo remate es ese lugar en todas partes y ninguna.

Y «Satori»:

Boguemos.

Hay trirremes, nubes de insectos,
una playa con un loro, cerca.

El tesoro no nos aguarda.

Ha de ser en este instante.

Ya.

Relámpago.

Boguemos.

Bajo cualquier conjunción,
doblados sobre la borda
o dormidos.

De repente un día ¡el día!

Un viraje, un golpe seco,

un lamido de brillante ola
nos lanza a donde es.

Boguemos.

¿Llegamos o no llegamos?
Olores, olores de tierra escondida,
pintura fresca, tuétano.
Un impulso más.
¡Up, up!

Boguemos.

¿Dónde está la botella,
la botella con el mensaje?
Ahí, ahí va.
Atraca ahora, amarrar ahora.
En cualquier punto
(pero que sea un punto).

Una orilla inventada.

Una gran oreja.

Tales poemas inscribirán al poeta –o a su discurso– en una familia de otros cantores hispanoamericanos también atraídos por la lección budista, como son Amado Nervo, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Sergio Mondragón, Elsa Cross, Alberto Blanco, José Kozler, Severo Sarduy, por solo mencionar algunos. Y sorpresa: en *Falsas maniobras* aparece, claro y rotundo, el sentido del humor, la risa con que según Max Brod –citado por Gilles Deleuze– Franz Kafka sabía leer algunos de sus cuentos. Así se autorretrata entre corrosivo y

compasivo este aspirante a santo que practica la meditación en un suburbio caraqueño:

Mi pequeño gimnasio

Consta de una almohadilla que golpeo con acompañamiento musical.

Un saco de arena donde descargo todo el peso de la calle.

Una esterilla para hacer contorsiones que producen olvido.

Un hueco en triángulo donde me oculto para no ver.

Una cuerda donde me castigo por toda la prudencia del día.

Un artefacto en forma de O en el que me doblo para evitar los reclamos de mi conciencia.

Una barra horizontal sobre la cual me río de mis intenciones.

Una tabla donde doy golpes innecesarios que podrían estar mejor dirigidos.

Un pequeño extensor de idiota que me estira por todos los frutos que no tomé, los actos que no hice, las palabras que no me atreví a decir.

Una soga donde extorsiono mi brazo derecho por todas mis indecisiones, olvidos, cambios.

El resto lo compone el ajuar ordinario de todo deportista. Los ejercicios son efectuados en la oscuridad. Por vergüenza no admito espectadores. (El descontento sordo, por otra parte, ahogaría al que osara entrar.)

Soy de todas maneras un aprendiz. No he podido

alcanzar mis rodillas con la frente, todavía me es imposible arquearme hacia atrás hasta tocar el suelo, tampoco logro pararme sobre las manos.

Algunas veces el exceso de pesadez me vuelve ridículo. (Me recuerdo en lamentables posiciones y siento dolor.) A pesar de mis esfuerzos sigo siendo carnal, rudo, indisciplinado.

En el fondo los ejercicios están enderezados a hacer de mí un hombre racional, que viva con precisión y burle los laberintos. En clave, persiguen mi transformación en Hombre Número Tal.

Llanamente y en mi intimidad, espero con ellos dejar de ser absurdo.

Falsas maniobras contiene además otros autorretratos, otras viñetas donde el poeta pone al descubierto las herramientas de su taller entrañado. El contemplador contemplado se pone ante el espejo y con el título «Imago» que evoca tanto a José Lezama Lima como a la psicología de Carl Gustav Jung y el léxico de la alquimia pasa al estado escrito estos protocolos del autodiagnóstico:

Cuando un rostro se vuelve amenazante, lo desdibujo pacientemente. Empiezo con sus líneas, después me dedico a las sombras y dejo para el final sus sutiles celadas. Solo trato de desarmar la figura.

Hay que impedir que mire desde su centro dinámico, quitarle ese halo de imán que desquicia, volverlo una mancha.

De noche practico esta cautela. Me acerco al rostro, recuerdo todos los incidentes, tomo un trapo húmedo, ordinario, maligno con el que deshago suavemente el dibujo.

Cuando el cielo vuelve a ser blanco ya no queda nada.

En realidad no destruyo el rostro; lo suavizo y me pliego.

Aprendo a convivir con él.

Es el recurso basto de quien exagera todas las líneas.

No es un trabajo fácil. Requiere un gran desasimiento. El apego, el
[apego

es el enemigo. Con sus gomas alocadas da que hacer. Produce anexiones,
pueriles violencias, enrarecimiento del aire.

Uso un procedimiento rudimentario, el que está a mi alcance, pues soy
tosco.

Tuve que idear este método, extraño a mi ser, en una difícil época.
[Fue al
término de una crisis.

Acababa de dejar la cáscara. La imaginación se había agotado. Solo
quedaban los objetos, los firmes objetos.

El motivo del desollamiento recorre la obra de Rafael Cadenas, como ha sabido ver con agudeza el poeta colombiano Darío Jaramillo Agudello quien invita al leer «El monstruo» como una descripción conversada, casual y *nonchalante* del desollamiento:

El monstruo

El hombre sin piel se levanta tarde, evita los comunes tropiezos,
rehúye toda relación.

Cualquier rozamiento, que en nosotros no pasa de producir cierta
[sensación
de pérdida, a él se le puede transformar en un desarreglo prolongado.

[No es hombre
de una pieza sino una máquina al desnudo con todos sus engranajes,
[mecanismos,

trucos descubiertos.

Como las sensaciones no le llegan atemperadas sino de lleno se

puede decir concisamente que vive a boca de jarro.
Sin métodos, sin rodeos, sin etapas, tal como vienen las recibe.
Lo que él entrega también se produce así, sin más intermediario que
[el aire.
Ni siquiera el lenguaje mitigador, que desarma, que embota, que
[oculta,
quitando poder a las cosas, le sirve para nada porque vive en
[significados.
No usa amortiguadores: habita en ondas drásticas que a nosotros
[nos parecerían devastadoras. Sin
embargo, este hombre incompleto puede servir y ha servido
de medida probable para calibrar cualquier normalidad, someterla
a juicio y decidir si es suficientemente cruel, como para admitirla,
aunque los fallos pecan de exigentes.

Sin él darse cuenta suele enredarse, sufre malentendidos hasta jocosos,
es víctima de equívocos en situaciones corrientes.

.....

Este hombre inconcluso se desenvuelve con cierta soltura. Resulta
difícil reconocerlo a simple vista. Es conmovedoramente común.
La falta de piel, la piel adiestrada, la piel enseñada en los duros
textos, lo que le da una cualidad ilímite, pero lo hace fácilmente
[expugnable.
Aunque tiene acceso a lugares donde solo se llega desguarnecido, es
[fácil presa
de todas las invasiones, está hecho para recibir de frente la inseguridad,
y tiende a lacerarse más de lo que acepta la puesta.

Falsas maniobras se alza como un libro intersticial en cuyas
esclusas se acaudalará la obra entera por venir y se conservarán
intactas pero purificadas, eslabonadas, las abrasivas raigambres
inaugurales de su primera manera, de su primera persona.

A partir de *Intemperies*, se irá pronunciando el triple sendero que recorre Cadenas: en primer término el refinamiento del proceso introspectivo que lo lleva a ver y traducir con precisión y exactitud los modos en que la conciencia se replica sin perder nunca de vista la puntuación de una exigencia interior de limpieza y pulcritud; en una segunda instancia y derivada de la anterior, se va a delinear el proyecto de una escritura que se sabe humildemente amanuense de un Logos celoso del lugar de la palabra en la vida y en la cultura; en tercer lugar y, desprendiéndose de los dos movimientos anteriores, un arranque amoroso y devoto hacia la Bella Despiadada, La Señora de la palabra de la que el poeta se siente y se vive como un humildísimo celador. Si Barquisimeto es ciudad devota de la Divina Pastora, Cadenas ronda y ruega en torno a esa otra Pastora inasible –la Beatriz interior– que es la Diosa Blanca, la compasiva y despiadada Señora del Silencio y del Lenguaje que gobierna las obras poéticas de otros autores hispanoamericanos afines a Rafael Cadenas como pueden ser Alberto Girri, Roberto Juarroz y Emilio Adolfo Westphalen por la lúcida voracidad de su concisión. Este proceso culminará en *Nupcias* (1975) y en *Amante* (1975).

La amorosa iniciación –que evoca el espectro del poeta romántico lituano O.V. Milosz– participa de una carga hermética y mística. Bajo su luz, podrá el poeta ir reuniendo los fragmentos de su mundo interior y reajustar y reconciliar los del exterior a través de una cartografía de los afectos, una *carte du tendre* al estilo de la de Madame Scudéry que le permitirá ir más allá del nihilismo y de la incredulidad. Esto permitirá escribir un «Después de abandonar el Valle del Desaliento» que no deja de recordar –en pagano modo– el *Progreso del Peregrino* del escritor protestante John Bunyan:

Después de abandonar el Valle del Desaliento

-nigredo cruel-

su decir

se hizo

ofrenda

Estas diligencias, estas *Gestiones* -como dirá otro título- apuntan hacia una silenciosa eficiencia cuyo fruto o resultado no será el gesto sino el acrecentamiento del ser, la plenitud o entereza cuya señal o síntoma es el poema, la palabra resuelta a deslindar a cada paso el deseo de la imagen para acceder al lugar del canto.

La tarea poética de Rafael Cadenas se asume como un oficio ético -«nuestra tarea es despertar», reitera- como un hacer y decir lo que es; este enunciar lo que la palabra de la cual se es portador quiere que se diga es uno de los rasgos de la identidad profética, de la identidad inspirada por lo que tan equívocamente se llama mística. No extraña que Cadenas -autor de una sólida obra poética que se acompaña de una consistente creación ensayística- se haya interesado por la figura de Juan de Yepes, mejor conocido como San Juan de la Cruz y autor de un *Cántico espiritual*, y que la poesía de los últimos libros de Rafael Cadenas -desvelados por la búsqueda de una espiritualidad terrena como ha sabido señalar su compatriota Gustavo Guerrero- merodee esos espacios sublimes o inaferrables que cultiva y asedia desde una actitud interior -la disponibilidad atenta- que no deja de recordar cierta poesía mística del islam, como la de los poemas de Rumi o en la tradición occidental los libros de los quietistas, como el conocido escrito anónimo del siglo XVIII *L'Abandon à la Providence Divine d'une dame*

*de Lorraine au XVIII siècle. Suivie des Lettres Spirituelles de Jean Pierre-Cassaude à cette dame.*⁴ Tampoco extraña que la figura rotunda del escritor vienés Karl Kraus anime con su vivacidad y fuego el alzado vuelo así de la poesía como de la crítica practicada por el venezolano. Vuelo, nos diría el poeta, que es una de las pocas formas de resistencia. En ese horizonte, sus reflexiones sobre la mala, y se diría voluntariamente maligna, y perversa enseñanza de la poesía y de la literatura en las Américas españolas es acertada y, si cabe, adelantada dentro de lo desalentador de sus diagnósticos y se inscribe en otra tradición hispanoamericana, preocupada por el bien leer y bien escribir que va de Pedro y Camila Henríquez Ureña a Alfonso Reyes y de Octavio Paz a Gabriel Zaid.

En forma creciente y casi se diría ineluctable, Rafael Cadenas va alzando poemas como lámparas votivas a «Donne», «Mandelstam», «Arquilocos», «Rilke», nombres de poetas que a nuestro cantor se le vuelven, más que talismanes, lugares cruciales, lugares por alcanzar, a los cuales aferrarse para poder alentar o con los cuales dialogar, es decir, ángulos de la sensibilidad estética y moral que delinean la partitura del porvenir. Lugares de libertad interior donde es posible respirar fuera del opresivo y agobiante mundo. Pues esta es la poderosa tendencia que señala la palabra poética de Cadenas: el texto persuade al lector pues lo convence de su otredad irreductible ayudándolo a reconciliarse con ella y en ella. El premio concedido por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara a Rafael Cadenas es acaso un indicio de que una pared hecha de comas bien puestas se alza como el muro más firme de la casa por venir.

⁴ Edición crítica establecida por Jacques Gagey, Jérôme Millon, Grenoble, 2001.

Gabriel Zaid o de la inteligencia encrucijada

I

Si la urna que guarda las cenizas de lo humano es el poema, la obra de arte, y si la crítica literaria es la operación inteligente por virtud de la cual resucita de sus cenizas la maquinaria del sentido, a nadie le extrañará la devoción, la gratitud y la amistad que puede despertar un crítico literario como Gabriel Zaid que es a su vez un poeta, un creador y por supuesto un maestro de la transmisión y de la restauración del sentido. A través de sus libros –*La máquina de cantar, Leer poesía, Para leer en bicicleta, La poesía en la práctica*–, de sus ensayos –sobre Ramón López Velarde, Carlos Pellicer, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Manuel Ponce– de sus antologías clave, Gabriel Zaid ha ido armando con los años un genuino arte de la lectura.

Imagino ese arte como un espacio: la crítica literaria como un gimnasio o un taller donde los cuerpos poéticos leídos se ven llevados a ejercitarse al límite a efecto de descubrir, llevados por la mano entrenadora de Zaid, su mejor forma, su óptima condición y donde los lectores son tácitamente obligados por el texto a superar su propia marca de comprensión en vistas de estar disponibles para el paso del otro. No se lee impunemente, no se relee sin consecuencias. La salud del sentido que ha buscado restablecer entre los cuerpos escritos de la literatura mexicana lo ha llevado espontáneamente hacia la reformulación de la idea y de la práctica de la literatura, si no es que de la cultura misma. Tal reformulación se da como una vuelta a los orígenes del cómo y del porqué se lee, se escribe, se traduce, se escucha y contempla. Gracias al crítico literario

Gabriel Zaid la musa olvidadiza aprende de nueva cuenta a decir la experiencia del sentido.

II

Gabriel Zaid es el nombre transparente de un escritor asombroso. No se le puede llamar enigmático porque lo suyo es precisamente la claridad, el aire limpio, la lucidez cordial y mental. Es, en primer lugar y siempre, un poeta, un lector de poemas. Su obra lírica condensada y prístina se ha ido depurando en cantidad y calidad inteligentes hasta consolidarse, provisionalmente, en *Reloj de sol*, el libro con el que inicia en 1995 la publicación de sus *Obras* por El Colegio Nacional. Se han publicado hasta la fecha tres volúmenes: el mencionado que reúne la poesía escrita entre 1952 y 1992; el volumen 2 que comprende sus *Ensayos sobre poesía* (1993), el volumen 3 que abarca sus ensayos sobre *Crítica del mundo cultural* (1999).¹ Salta a la vista del lector que Gabriel Zaid –cabal inteligencia literaria si las hay– ha ido decantando su versos a la luz de un criterio estricto que solo va admitiendo como «obra» aquellos enunciados impregnados de plenitud incisiva y sonriente: su obra se baraja y disminuye en peso material a medida que gana en importancia esencial. La economía del verbo no es en él superficial creencia sino precisa, apremiante necesidad del que va cincelandos cantos. En el universo de la profusión y de la exhuberancia inconsistentes y difusos –esa es la palabra– por los medios, la voz metálica que llevan los versos de Zaid entona una lección

¹ Quedan pendientes dos volúmenes: el 4, que expondrá *La crítica social*, y el 5, que reunirá las *Antologías poéticas*.

estricta de libertad intelectual y de alegre, irónica vivacidad inspirada en el reconocimiento, en la convivencia crítica, como demuestra la distancia que va de *Seguimiento y Práctica mortal* pasando por *Cuestionario* a *Reloj de sol*.

III

El nombre cristalino de Zaid es el de un escritor asombroso; bajo su firma se reúnen varios agentes –a veces públicos, a veces secretos– del conocimiento. Además del poeta y acaso antes que él se encuentra el lector riguroso y exigente de poesía, el invitado al banquete de la cultura que sabe que lo mejor para mantener el nivel del brindis y el regalo es conocer la carta y el menú pero, más allá, la sociedad cortesana de la cultura tanto como la sociedad sin nombre de los testigos independientes, el mercado y luego el campo y el mar de donde vienen viandas, frutas y mariscos, en fin, la tierra habitada por sus creaturas.

IV

Nombre transparente de un escritor que suscita más sorpresas que supuestos, el de Gabriel Zaid es el de una compleja personalidad intelectual en quien conviven: 1) el lector inteligente de poesía y ensayo; 2) el poeta; 3) el historiador de la literatura mexicana y española; 4) el espectador activo del mundo cultural y muy en particular del editorial; 5) el administrador crítico capaz de desmantelar las maquinarias de la burocracia económica y política; 6) el crítico agudo de los negocios; 7) el hombre de fe que

trabaja a mano limpia en la búsqueda de la verdad a través de esa peculiar variedad de la reforma del entendimiento que son las polémicas; 8) el contemplador solitario y solitario que alimenta y sostiene a los siete agentes anteriores; 9) la sombra amistosa del individuo que se insinúa entre las líneas de un silencio eficaz.

V

La convivencia interactiva de las instancias anteriores ha producido, desde principios de los años cincuenta, cuando Gabriel Zaid empieza a publicar sus poemas y ensayos en las ciudades de México y Monterrey, una obra compleja y rica que es algo más: un espacio abierto al intercambio vivo entre diversas vertientes del saber y la experiencia en la poesía, la crítica literaria, la historia, la historiografía, la reflexión en torno y a partir de lo editorial como modelo y raíz de muchas prácticas culturales en el mundo, sin excluir la crítica de la administración y de la política desde posiciones resueltamente civilistas e individualistas, la crítica de la religión y del saber universitario que lleva a armar movimientos (Nicaragua, Chiapas), en fin: la traducción como práctica pero también como guía de un saber generalizado de lo libresco que se plantea al margen del conocimiento «profesional» y universitario y que se asume como un oficio diagonal y transversal que va cruzando los saberes para depurarlos y finalmente asociarlos. Un detalle revelador: Zaid tiene sus oficinas en la calle de Gutenberg.

VI

Los diversos agentes que cohabitan bajo la piel discursiva de Gabriel Zaid no son como individuos que hablaran idiomas distintos. Más bien parecen parientes y contraparentes que se van repartiendo el mundo al conversarlo. Al poeta, al economista, al historiador de la cultura, al administrador interesado en las cuestiones editoriales, al espectador crítico de la política, al editor capaz de ver el mundo del saber todo a través del espejo de una página bien compuesta, parece animarlos un mismo impulso, tienen a lo que parece un aliento similar y si no *dicen* lo mismo hay algo en su timbre y entonación que los delata como hijos de una misma familia, retoños del árbol múltiple y uno que se llama Gabriel Zaid; que se llama sentido común, que se llama cultura cristiana moderna y contemporánea.

VII

Pero Zaid hace años que escribe, hace décadas que lee y que es leído, hace años que, como poeta o como crítico de la idea de pobreza (tanto material como -ojo- intelectual), como historiador de la cultura o como abogado de la sencillez y la llaneza, ejerce su influencia en público pero siempre a través de los canales estrictos de la letra y del pensamiento. Ese ascendiente público ha sido eficaz en los diversos terrenos en que se oficia. Y, en la medida en que Gabriel Zaid puede ser considerado un agente del sentido común soterrado, de la convivencia (clandestina) de los saberes, en esa medida sacrificial, al recordar que está cumpliendo siete décadas, se impone la necesidad de hacer un corte conceptual. Solo

de esa manera podría darse cuenta el lector por venir de la cabal significación y sentido que ha entrañado su obra para la cultura mexicana e hispanoamericana, distinguir a Zaid como causa y como efecto de la cultura mexicana contemporánea.

VIII

Acaso no sea un dato irrelevante la condición iconoclasta de nuestro autor. Es conocida su renuencia a la figuración fotográfica o televisada, su reticencia a hacer comparecer autor como actor, o como diría él: con todo y cadáver, en recitales y actos públicos, su cuidadoso deslinde entre cuerpo y palabra. Quien busque en hemerotecas y hemerografías alguna entrevista a Gabriel Zaid deberá fatigar muchos ficheros antes de dar, por ejemplo, con las palabras que recogió Carlos Rubio Russell en el diario *Reforma* (22 de mayo de 1996) con motivo de la presentación excepcional en la Residencia de Estudiantes de Madrid de su libro *Reloj de sol*. (Más adelante en este escrito se reproducen algunas declaraciones del poeta vertidas en esa ocasión.)

Si el poeta supo reunir en un momento dado su obra lírica bajo el lema y título de *Cuestionario*, él mismo –hay que reconocerlo– está más inclinado a cuestionar que a ser objeto de encuestas y preguntas. En el seno de la dictadura de los medios masivos de comunicación que reproducen y banalizan hasta la saciedad voces, bultos y figuras que dicen sin decir parecería sana y aun significativa esta posición política en torno a la reproducción de la propia imagen y la propia palabra oral. Gabriel Zaid no está solo en esta reticencia: el escritor y teórico francés Maurice Blanchot, el

cuentista y narrador usamericano J. D. Salinger, el novelista usamericano Thomas Pynchon han sido otras figuras influyentes de la cultura igualmente reacias a la figuración y a la participación en esa falsa vida que es la vida virtual.

IX

La reticencia ante los espejismos iconográficos de la vida –y sobre todo de la vida literaria y cultural– contrasta con los valores de la convivencia y de la comunidad alrededor de las cuales Gabriel Zaid ha construido como poeta y como historiador y editor de textos poéticos (me refiero en particular a sus antologías y libros de crítica) una verdadera serie de máquinas deseosas de experiencia comunitaria. Esas máquinas editoriales (*Ómnibus de la poesía mexicana*, en particular) están construidas a su vez en torno a un valor inicial: la lectura, la lectura solitaria o en solitario de uno o varios textos singulares. Esa lectura solo se puede hacer desde la intemperie. Y aquí se toca un valor irrenunciable para la organización intelectual llamada Gabriel Zaid.

X

Aunque su formación profesional viene de esos saberes aplicados que son la ingeniería y las técnicas de la administración, desde muy temprano el joven Zaid ensaya lo que en apariencia parecía imposible: la conexión entre lo que C. P. Snow llamó las dos culturas –la humanística y la técnico científica–. Esa conexión, desde luego, no era ni es bien vista por los monopolios del saber, por esas instituciones

del monacato laico que son las universidades, academias y escuelas politécnicas. Esta circunstancia restrictiva y negativa -la soledad intelectual y la concomitante falta de reconocimiento público- arrojarán a Zaid al ámbito abierto y expuesto de la intemperie -un ámbito preferido de los poetas (por ejemplo de R. M. Rilke) que él sabrá transvalorar hasta hacerlo un espacio indeclinable de la creatividad intelectual, ética y estética-. Aunque ahora puedan florecer algunas publicaciones destinadas a interrogar su pensamiento y figura, hay que decir que hace veinte años el efecto Zaid en la cultura mexicana no era del todo perceptible. Ajeno a partidos políticos, a burocracias institucionales universitarias y colegios profesionales, libre de los *ersatz* de la publicación y promoción mediática, Zaid ha podido cultivar la convivencia desde la intemperie, la convivialidad desde la soledad, la búsqueda de una concordia superior inspirada en el reconocimiento y superación de los particularismos y discordias circundantes.

XI

Bien que en apariencia inexplicable y carente de precedentes o antecedentes, bien que raro -de tan sensato y normal- entre los raros, bien que ciudadano del mundo y en particular representante de un cristianismo católico ilustrado y moderno, Gabriel Zaid no es un huérfano ni un solitario solíptico sino una inteligencia encrucijada, individuo que no solo habita la intemperie y el claro del bosque sino que los hace, los transmite, los lleva consigo como una ventilada sombra que todo lo que toca lo hace más nítido y claro, más accesible y comprensible. Viene Gabriel Zaid de

las márgenes de un pensamiento que arranca de la poesía. («Para mí todo nace de la poesía...», le dice Zaid a Rubio Rosell en aquel diálogo de 1996) y desemboca en una ubícuca reflexión plural.

No debe olvidarse que el título de su primer libro alude a Antonio Machado: *La máquina de contar*. El autor de *Juan de Mairena* acompaña a Zaid desde sus primeros pasos. Pero Zaid, más que citar, propende a encarnar y transmitir, a recrear más que a seguir la corriente no siempre corriente y muchas veces estancada de este o aquel vasallaje doctrinario. Zaid no cita a Antonio Machado: lo conjuga; no repite a Iván Illich o a Octavio Paz –dos presencias importantes en su quehacer reflexivo y poético– sino que se embarca con ellos hacia polos críticos afines; no copia a Max Weber o a Louis Dumont sino que los ejecuta en un sentido musical; no sigue a Sören Kierkegaard –otro polémico cristiano seductor de las ideas– ni a Nietzsche sino que parece a veces entrañarlos y olvidarse en ellos. En términos poéticos, es decir en el origen, Zaid se descubre en Antonio Machado y en Gerardo Diego, en Carlos Pellicer y en Octavio Paz, en José Gorostiza y en los cancioneros tradicionales. Se descubre a sí mismo en ciertas voces de la Biblia como *El cantar de los cantares*, Sócrates y, desde luego, en el espejo de la observación y la auto-observación. Pero lo que importa no es la cantidad o calidad –la rareza– de las citas sino lo que hace con ellas: espacio para la conversación y la comunicación recíproca.

Esa necesidad apremiante de espacio ha nacido en un tiempo y en un lugar precisos: el de un mexicano excéntrico que nace en Monterrey y luego se (auto) educa en una Ciudad de México donde la distribución social del saber no es tan irregular y hay una suerte de mapa de las ideas y donde

florece alrededor pero al margen de las universidades y colegios revistas como *Diálogos*, dirigida por Ramón Xirau, y animadas por agentes como él mismo y los escritores de la generación que luego compondrá *Plural* y *Vuelta* (Alejandro Rossi, Tomás Segovia, José de la Colina, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Julieta Campos).

XII

La convivencia de la cultura de la letra y la cultura de los números le permite a Gabriel Zaid enfocar como ninguno la cuestión del libro y su reproducción desde ángulos sorprendentes. No le tiene miedo a los cálculos ni se queda en ellos. Tampoco le teme al idioma de los negocios, aunque no se agota ni en su lenguaje ni en sus significados. En uno de los ensayos de *Los demasiados libros* (libro plural, ensayo en movimiento que es el mismo y es otro a lo largo de sus ediciones y traducciones desde 1955 hasta 2004), Zaid recuerda que la palabra comercio no limita su sentido al ámbito mercantil. Paul Valéry, Valery Larbaud y Jean-Paul Fargue fundaron y codirigieron –predicando con el ejemplo– una revista de literatura llamada *Commerce*. Comercio es sinónimo de conversación y esta palabra es una de las más asiduas en la prosa de Zaid. El aumento o crecimiento de la cultura solo se puede medir realmente a través del crecimiento del interés de y en la conversación. Y Zaid sabe que en una buena conversación los interlocutores saben respetar los silencios y oír, escuchar. Puede inventarse una máquina de cantar –como se le ocurrió alguna vez a Antonio Machado y no pocos inventores de la Edad Media moderna–. Pero resultaría imposible inventar una máquina de oír y escuchar en la

medida en que la atención inteligente no admite procesos de mecanización. Pero un oyente entrenado, un avisado y alerta escucha -todo ojos, todo oídos- ha de estar atento a las variedades de la mecanización acústica y discursiva. Para ningún lector será una sorpresa que este sea uno de los motivos que campean por la obra del Poeta-Ingeniero (variedad localizada en el tiempo del poeta-filósofo). Si la Creación misma admite una tabla periódica que expone los elementos de su composición química, ¿no es previsible que -para empezar- la creación llamada poesía sea susceptible de una variedad de formalizaciones (métricas, rítmicas, simbólicas, analógicas, prosódicas, gramáticas, etc.)? Zaid no ha escrito ninguna retórica, «Defensa de la poesía», como P. B. Shelley, ningún alegato a favor de la poesía -como lo pudo hacer, por ejemplo Octavio Paz en *El arco y la lira*, ese libro que participa del poema y del manifiesto escrito «desde la otra orilla»-. Pero cada uno de sus libros de crítica literaria, cada uno de sus ensayos en torno a la historia de la poesía mexicana pone en juego una «poesía en la práctica» -para decirlo con su fórmula-. Así sienta elegante y eficazmente los reales de un espacio por venir y acaso ya presente donde la crítica y la conversación son posibles.

XIII

El lector pertinaz y el curioso impertinente son variedades de una misma silueta ávida y polémica. En cuanto figura pública, Gabriel Zaid ha sabido mantener una órbita polémica que lo mismo ha tocado asuntos de lírica práctica que cuestiones asociadas con la moral y el oportunismo político (su polémica con Carlos Fuentes en *Plural*), que cuestiones

relacionadas con el efecto legitimador de tal o cual medida monetaria (polémica con E. Turrent sobre la inflación y la política monetaria en la época de Miguel de la Madrid Hurtado) o que asuntos asociados a la guerrilla y las matanzas de indios misquitos en Nicaragua (en *Vuelta*), con la *condición libresca* de las guerrillas latinoamericanas, o sobre la necesidad de que el Estado no imponga cargos fiscales al libro. En todas estas polémicas se puede encontrar un común denominador: el respeto del polemista ante el discurso impugnado como un requisito para seguir la polémica. Por eso, incluso, si no se está siempre de acuerdo con él, la lectura de las polémicas de Gabriel Zaid –lamentablemente no destinadas a alojarse en libros– resulta civilmente edificante. Pero, ¿en qué escuela, en qué universidad, en qué instituto escolástico se podría estudiar la poliédrica figura de este poeta-crítico y protagonista sigiloso pero eficaz de los diversos discursos convergentes en la república cultural mexicana?

XIV

Las operaciones de la crítica son como las del alquimista: la disolución y la coagulación; y un crítico verdaderamente creador se distinguirá por su capacidad para inventar nuevas (di)soluciones y cristalizaciones para dar forma a nuevas constelaciones intelectuales. A lo largo de su obra pero muy en particular a partir de los ensayos sobre Ramón López Velarde y sobre los *Tres poetas católicos* (Ramón López Velarde, Carlos Pellicer y Manuel Ponce), Gabriel Zaid ha dado nuevo brío y consistencia a la tradición de la cultura católica en México. ¿Es posible ser católico y ser moderno? ¿Se puede ser creyente en un mundo secularizado? Gabriel

Zaid responde afirmativamente estas preguntas a las que la hipocresía positivista suele sacar el bulto.

Aunque durante los tres siglos de la Colonia española en América México fue un país católico, la ruptura con el orden virreinal heredado fue tan clamorosa –aunque quién sabe si tan honda– que el siglo XIX mexicano se dio como un ciclo de secularizaciones y reformas progresivas y aparentemente irreversibles. A partir de la derrota de los militares franceses, belgas, argelinos y aun canadienses en México por parte de las tropas leales a la república de Benito Juárez –la República Restaurada como la llamó Daniel Cosío Villegas– instauraría en el orden literario y poético un canon, si bien tolerante, decisivamente liberal y, muy pronto, con la segunda generación del porfirismo, positivista, secularizante a ultranza. A la hora de hacer crisis el modelo monocrático impuesto por Porfirio Díaz, la sociedad mexicana –que nunca había dejado de ser una entidad católica– busca, a veces a ciegas, a veces a tuertas, un modelo de ciudad democrática civilista que por un momento parece encarnar el presidente iluminado que fue Francisco I. Madero. Alrededor de este espiritista ejecutivo, se congregan escritores provenientes de horizontes diversos pero que comportan en última instancia una clara filiación católica como el poeta Ramón López Velarde quien morirá, como se sabe, precozmente. López Velarde deja una obra poética innovadora, a la par vanguardista y tradicional, católica pero escrita al filo de la (auto)crítica más exigente. Deja no solo una obra poética tersa, secreta y abismal sino, además, una trama de símbolos diurnos y nocturnos en los cuales habrán de reconocerse y reconciliarse las naciones mexicanas surgidas después de la Revolución: *La suave patria*. López Velarde no solo era una flor tardía del modernismo literario his-

panoamericano, también encarnaba otro modernismo, el de las instituciones católicas que a fines del siglo XIX, y a partir de la encíclica *Rerum Novarum*, buscaba actualizar a la institución eclesiástica al socaire de los tiempos modernos. Se cuida y nos cuida Gabriel Zaid de leer los poemas como actas judiciales. Así, por ejemplo, rectifica el juicio, reforma el entendimiento torcido de un lector intencionado como puede serlo Emmanuel Carballo quien en el contexto del centenario del natalicio del poeta Ramón López Velarde salió a acusarlo de retrógrado y reaccionario. La nota polémica de Gabriel Zaid («López Velarde, Reaccionario», *Unomásuno*, 11 de junio de 1988, luego recogida en *Tres poetas católicos*) es ilustrativa del método historiográfico de Zaid y deja ver con nitidez la armadura de la inteligencia convergente o encrucijada propia de su pensamiento.

La lectura que hace Zaid de la poesía de Ramón López Velarde es contundente, escrupulosa y honda y no ha dejado ni dejará de tener consecuencias en la recepción de la obra de este singularísimo e imprescriptible autor mexicano cuya originalidad fue reconocida de inmediato fuera de nuestras fronteras por autores como Jorge Luis Borges –quien se sabía de memoria varios de sus poemas– y de Silvina Ocampo –quien incluso llegó a imitarlo en su poema «Novedad de la patria».

XV

Otro rasgo de la personalidad intelectual de Gabriel Zaid estriba en su distancia del mundo de la novela, del cuento y en general de la ficción que alimentan sustancialmente –como supo apuntarlo hace tiempo Etienne Gilson en su

libro sobre la industria cultural dirigido a la sociedad de masas-. Entre el poema y el pensamiento, entre el verso y el ensayo, su obra prefiere ahondar y documentar las «ficciones» derivadas de la historia real –como puede ser el asesinato del poeta guerrillero salvadoreño Roque Dalton por Joaquín Villalobos, un compañero de armas, a la sazón «máximo dirigente militar del Ejército Revolucionario del Pueblo».²

XVI

Poesía, crítica literaria y editorial, crítica de la economía política, sociología de la cultura, polémica, historia e historiografía son las diversas estribaciones en que se declina la orografía intelectual de Gabriel Zaid. Cabe preguntarse si este conjunto de ideas forma o no un sistema o si su discurso comporta un método. No es Gabriel Zaid el primer poeta que ha sabido abrir su mente a la historia, la política y la economía. Ahí está el caso ilustre de un Ezra Pound que no tuvo reticencias para abrir las puertas de sus *Cantos* a la crítica de la economía política con una mirada miscelánea donde conviven la historia del arte y la económica envueltas en un poderoso aliento lírico. Zaid declina sus verbos de una manera distinta: el aliento prístino de la inspiración poética no se ayuntará en apariencia con la entraña más compleja de la crítica económica y política. En el orden poético Zaid no se dejará atraer por la tentación épica, aunque ello no le impedirá escribir algunos versos limpios con corrosiva intención política. Sin embargo, su pensamiento

² Gabriel Zaid, *De los libros al poder*, en *Crítica del mundo cultural*, El Colegio Nacional, México, 2004, p. 536.

y su sentimiento y aun su sentido se irá distribuyendo en y orientado hacia la «crítica del mundo cultural» y la «crítica social», para acudir a los rótulos que ha impuesto a las obras de esta índole que ha escrito.

Con este razonamiento, quisiera subrayar en la ingeniería simbólica y conceptual de Gabriel Zaid la voluntad de deslindar para ejecutar mejor los movimientos de una partitura intelectual que, si bien, por el momento, no podemos arriesgarnos a llamar un sistema filosófico –en la medida en que lo cohibe la escolástica diplomada: uno de los objetos axiales de la crítica de Gabriel Zaid–, sí es preciso decir que enuncia y denuncia unidad orgánica, orientación a la vez íntegra en muchos frentes y facetas.

XVII

Aunque conozco a Gabriel Zaid de oídas y leídas desde hace varias décadas, lo he visto solo unas cuantas veces –en comparación con otros escritores–. Hace años, nos citamos en una cafetería anexa al Palacio de Hierro de la calle de Durango. Conversamos larga y dilatadamente. Recuerdo su vivacidad, su entusiasmo, su agilidad mental, su falta de ceremoniales inútiles y, a la vez, su tacto, su comedimiento y discreción. De aquella conversación, evoco no tanto sus palabras como su actitud atenta, avispada, sensible al vuelo de una mosca o a la caída imprevista de una cuchara. También viene a mi mente una sensación de plenitud y, ¿por qué no decirlo?, de felicidad y de curiosidad: ¿De dónde venía Gabriel?, ¿quién era? El tiempo me fue enseñando que se trataba y trata de un hombre feliz, de un lector feliz como hubiese deseado Mark Van Doren, el autor de *The Happy*

Critic, de un crítico que entraba a los libros y a las obras para explicarse a sí mismo y a los demás cómo funciona un poema, cuál es la fisiología –o patología del Mercado– y no tanto para fastidiar y echar moscas en la sopa de los demás. Esta impresión se fue profundizando a medida que lo leía y leo: ¿cuánto y cómo no se ha divertido y ha logrado Gabriel Zaid montando y desmontando sus máquinas de cantar y de pensar? No hay en su pensamiento acumulación, participio pasado ni menos perfección pretérita. Todo en él parece nuevo y a punto de empezar. Es, en definitiva, si no un escritor infinito, sí un autor infinitivo donde la animación y el viaje siempre están a punto de comenzar o, a sabiendas, en pleno albor de actividad. En él, hasta los tiempos condicionales parecen infinitivos o gerundios.

XVIII

No solo es nuestro autor un heterodoxo inclasificable, como señala Eduardo Mejía en la reciente *Antología general* (México, Océano, 2004) que miniaturiza con exactitud el país intelectual e imaginario fundado y habitado por Gabriel Zaid.

Zaid es, además, un adelantado que va sembrando banderas nuevas en nuevos o viejos territorios. Por ejemplo, la idea de que el Estado puede ser visto como una empresa es al concluir el 2004 un lugar común de la prosa sociológica, pero cuando la lanzó Zaid desde *Plural* a principios de los años setenta en su columna «La cinta de Moebius», podía parecer ocurrencia intempestiva de un inventor municipal. Como este se podrían multiplicar los ejemplos y casos de la forma en que el reloj solar de Gabriel Zaid sabe no solo dar

la hora justa en el orden nacional sino también señalar con impaciencia de minuterero las horas del conocimiento que el proverbial aislamiento mexicano e hispánico señalará años o décadas más tarde.

* * *

Vuelta a Gabriel en 80 luces

I

Gabriel Zaid: el nombre del poeta y crítico mexicano evoca las Sagradas Escrituras y el innombrable libro del islam. El hecho de que su apellido se inicie con la letra final del abecedario prepara al observador a dar por buena la creencia de que en los juegos y disputas intelectuales, el autor de *Los demasiados libros* propenda a tener la última palabra y a reconocer que con la suya suelen concluir los debates. Palabra de sentencia, la de Zaid sabe exponer el esqueleto de los argumentos, calar hasta el hueso y raíz de problemas, palabras y personajes. En la escritura de Gabriel Zaid, la filología sale del claustro y se planta en medio de la Plaza y la historia: sopesa y calibra las palabras, las observa como un botánico o un entomólogo dejándolas vivas, como el cirujano que hace un trasplante y no como el matasanos que remata con su ademán. Es también, por lo mismo, un poeta certero, elegante, límpido, casi siempre risueño. Trae entre las cejas, además, a un historiador que sabe escuchar el rumor de la historia remota o inmediata en el caracol de los detalles y minucias.

II

Lo suyo no solo es el arte de saber y de interpretar, sino también de cómo llegar a saber y, más allá, de nombrar y descubrir con su sagaz parpadeo nuevas realidades y esferas donde otros se limitaban al acomodaticio allanamiento. Esta mirada fresca del autor de *El secreto de la fama* y de *El progreso improductivo* lo hace naturalmente creativo y espontáneo y, por ende, a sus escrituras fecundas como levadura. Amén de saber y poder resolver problemas fundado en la observación, es capaz de inventar soluciones y respuestas a los garabatos que andaban por ahí con los cabos sueltos sin encontrar la mano piadosa que le pusiera el cascabel a esos gatos que nadie antes que él, autor por ejemplo de *Dinero para la cultura*, había reconocido como tales. Esta inapreciable facultad de nombrar hermana a Gabriel Zaid con los observadores del firmamento en el mundo antiguo que, a fuerza de sostenida atención a lo largo de los siglos, contribuyeron a la creación de calendarios y aun a la invención y medida del tiempo. No es casual que se compare aquí el oficio analítico y nominal de Zaid con el de los abuelos estrelleros que dieron nombre a las constelaciones. Y es que este Gabriel tan nuestro, tan regio, parece a veces como un huésped de otro mundo que hubiese condescendido a visitar nuestra modesta región. Su inteligencia, a la par matemática y empírica, lo hace, en el sentido vigoroso y virtuoso de la palabra, un hombre del Renacimiento o, mejor, de los renacimientos, pues en cada momento y a cada vuelta de la esquina le va encontrando nueva vida a lo que para muchos parecería inerte a través de una alta política de los nombres y de la experiencia nominal que lo entroniza como un valor que está más allá de los homenajes porque

se le rinde tributo en la práctica, ya sea en la revaloración de la microempresa como en la reconsideración de la carga civil que acarrearán los poetas católicos (como Ramón López Velarde, Carlos Pellicer o Manuel Ponce) o en los principios de una crítica de la cultura escalafonaria y de los monopolios culturales de Estado. No es tanto que Gabriel Zaid sea parte de la conciencia crítica de la actual Edad Mexicana (¿puede ser actual realmente?) o hispanoamericana. Es más bien que en su lección crítica se actualiza el presente de la verdad que anida en el lenguaje o en los lenguajes y que Zaid funciona más bien como una clave o un método para nombrar el mundo. Si esa lección gravita en movimiento perpetuo como una cinta de Moebius entre aprendizajes y desaprendizajes literarios, poéticos, políticos, culturales, la aguja de su balanza se yergue invisible y diamantina, inaprensable y exacta entre nosotros, es decir entre lo que fuimos, lo que somos y seremos.

III

En Gabriel Zaid germina, florece y se vuelve a hacer semilla el amor intelectual, la pasión por las ideas, la capacidad invariablemente renovada de reinventar el sentido común, el júbilo edificante y la alegría de la crítica política, literaria y cultural. No es fácil definir a un escritor, poeta y pensador tan completo y al que no solo le debemos tanto sino al que en cierto modo nos urge redescubrir. Se da en Gabriel Zaid una renovada epifanía poética, crítica, civil sobre todo porque es un lector en el que convergen diversos oficios de la lectura cuyo común denominador es la lucidez y la veracidad.

Eugenio Montejo (1938-2008)

I

A su querida Valencia fue a buscar Eugenio Montejo la última Terredad, lejos del oleaje pavoroso de los rascacielos y cerca de mar que atraviesa su obra elegante y risueña. No era Eugenio un hombre triste del instante: su hora era otra, acaso esa edad profunda llamada por él Terredad, aunque eso no le impedía estar en el momento preciso para extender la mano y ofrecer al amigo un vaso con agua fresca.

Eugenio Montejo traía entre labios una canción antigua, un canto mayor que se disimulaba entre las líneas de su verso.

Destilando al recibir y polinizando al dar, Eugenio Montejo era un domador natural, un maestro amaestrador capaz de educar la hierba indócil y el animal silvestre.

Polinizador, Eugenio Montejo fecundaba cuanto rozaba su aliento y sabía individualizar, dar rostro y nombre a cada rayo de sol, a cada hora. No maravilla que haya creado una prole de heterónimos, y no solo por gusto o juego sino por una imperiosa necesidad, un respeto amoroso, en el sentido más fuerte de la palabra, hacia la *otredad del otro*.

Habría que inventar para saludar su des-nacimiento una canción de cuna capaz de levantar al muerto, como en los ritos otomíes mexicanos, para llevarlo a ese despertar infalible.

Él sabía tanto de estas cosas que traer a cuento El Libro de los Muertos del Antiguo Egipto o del remoto Tíbet no sería de ayuda para él sino más bien para nosotros que nos

quedamos aquí como mutilados. Pues el maestro de la desnudez y la limpieza que fue Eugenio Montejo nos lleva y llevaba la delantera.

II

Eugenio Montejo, hermano mayor y maestro en el arte de ordenar las palabras y la vida, poeta grande y escritor mayor, acaba de dejarnos.

Vivía la poesía y la escritura con una urgencia íntima y la creación de heterónimos no era en él casual. Hace unos días le envié una página electrónica (www.spacetelescope.org) donde vienen fotografías extraordinarias de galaxias y de estrellas. Pensé en enviárselas pues la obra de Eugenio se abre a una conciencia, diría yo, casi física, de la pluralidad de los mundos y de los universos. Desde esa conciencia hay que preguntarse por la forma impecable y amorosa en que fue ordenando y organizando su obra. En los últimos años tuve la inmensa fortuna de ser su amigo leyente, su cómplice en la conjura del escribir y de leer bien, mi deuda con él no se puede cifrar en palabras sino en música y silencios inteligentes, en *acinesia*.

Pensando en su maestro Blas Coll y en la escuela de los calígrafos quisiera arriesgar a su memoria un epitafio: «Ahora menos».

III

Al partir Eugenio Montejo nos deja como huérfanos de maestro y de hermano mayor que sabía deletrear el «alfabeto

del mundo» y descifrar las cantidades de la luz imantadas por el lenguaje de la tierra.

Su pérdida la viviremos muchos como una suerte de mutilación. Por fortuna, nos enseñó a través de su obra la gracia y la levedad de vivir y escuchar las músicas disonantes del ser. Su uso pulcro y límpido del castellano, su atención inteligente, nos recordarán siempre que estamos ante un gran señor de la lengua y de la cultura. No le faltarán reconocimientos, pero quizá el mayor sea el de ese susurro amoroso que enlaza la condición adorable de su persona –de su buena persona– con la fuerza de una obra escrita valiente, desafiantemente a contrapelo del mundo y su siglo, al que sabía decir adiós.

Geometría de las horas es el título que lleva la primera antología de su obra que tuve la fortuna de preparar en su compañía. Aprendí con Eugenio Montejó muchas lecciones pero sobresale una: la de la necesidad de celebrar con rigurosa alegría las fiestas. Y la muerte es, en cierto modo, una fiesta, un fúnebre fasto, ¿cómo aprender de nuevo el arte sagrado del balbuceo que solo se da a orillas del abismo que, con su ausencia, se vuelve a abrir ante nosotros?

In memoriam del ilustre Francisco de Paula
Cervantes Vidal
(mejor conocido como Francisco Cervantes)

¿Qué puede significar que, a raíz de la muerte del poeta Francisco Cervantes (1939-2005), todos los periódicos nacionales hayan escrito que nuestro amigo había publicado el libro *Cantando para nadie* y no *Cantado para nadie. Poesía completa* (FCE, 1997)? ¿Será la errata eficiente que anida en los diccionarios enciclopédicos? La desolación de este último título, que es el verdadero, se transforma así por el arte de magia gris de nuestra uniformada edad en un eco tristón y trivial de la película *Singing in the rain* (*Cantando bajo la lluvia...*). Nuestro «raro» poeta –otro calificativo recurrente en la prensa– hubiese agradecido (¿verdad?) esta rectificación. ¿Raro? ¿Por qué?, se preguntará el lector. Hay más de una respuesta a esta pregunta.

El autor de *Heridas que se alternan* (1985) eligió escribir un castellano extraño y extrañado, en su sintaxis, por el alto sol inmóvil de la lengua portuguesa: Francisco Cervantes escribe el español como un extraño, como si lo tradujera. Raro por sus gustos literarios; era un gran lector, por ejemplo de Alexander Lernet-Holenia (1897-1976), escritor austriaco autor de *El barón Bagge* (1936), novela preferida de Juan Rulfo, Álvaro Mutis y Javier García Galiano. Raro también porque no solo leyó a Fernando Pessoa como, por ejemplo, Octavio Paz, su primer traductor al español, sino que en su interior quiso abrir su alma ya desgarrada al engentado drama del poeta que llevaba varios heterónimos bajo la lengua. Raro, en fin, por muchas cosas. Por ejemplo: cuando sobrevino el terremoto de 1985, Francisco

Cervantes se alojaba, gracias a un amigo gallego, en el Hotel Cosmos. Ese día se despertó, como era su costumbre, a las 11 a.m., sin darse cuenta de que, aunque el Cosmos seguía en pie, México estaba devastado. Salió a la calle y solo después de varios pasos fatigados se dio cuenta de que algo raro había sucedido... Raro, pues, por el anecdotario maravilloso que deja entre nosotros su luctuosa y mordaz sombra, pero sobre todo por la elevada y noble calidad de su atormentada lírica.

José Emilio Pacheco. Alineamientos

No hay más que una cuestión: saber lo que uno vale.

Pero para eso hay que dejar a un lado a Sócrates.

Para conocerse, hay que actuar,

lo cual no quiere decir que uno pueda definirse.

ALBERT CAMUS, *Carnets II*, 22 de septiembre de 1937

Veo a José Emilio Pacheco (1939-2014) en una foto de Rogelio Cuéllar que se reproduce como portada de *La Jornada Semanal* (Nueva época, núm 62, 19 de agosto de 1992) con motivo del retrato que le hace Elena Poniatowska: «José Emilio Pacheco: naufrago en el desierto.» Se ve a un hombre sentado a una mesa en desorden, llena de libros, en un estudio igualmente atestado. La imagen recuerda alguna foto de Carlos Monsiváis en su escritorio quien también parece surgir como un travieso saurio del pantano de papel. «Una mezcla de Albert Camus y Ringo Star», dice Carlos Monsiváis refiriéndose a sí mismo en su autobiografía. ¿No cabría trasladar esta definición ambiental a José Emilio Pacheco? En la foto de Pacheco por R. C. con dificultad se alcanzan a reconocer algunas portadas: la de la reedición de *Puertas al campo* de Octavio Paz en las prensas de la UNAM; la del libro en francés de Elisabeth de Fontenay sobre Diderot y la de un tomo de las *Obras completas* de Alfonso Reyes (¿el XVI, con *La experiencia literaria*?). El artículo de Poniatowska está dedicado al autor de la sección «Inventario». El retrato es desde luego una semblanza literaria y moral de Pacheco pero también un cuadro del ambiente literario y cultural de la Ciudad de México en los

años cincuenta y sesenta, cruzado por personajes como Fernando Benítez y Jaime García Terrés –los dos jefes de José Emilio Pacheco en su juventud– y de Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Juan García Ponce, Elías Nandino... Traza Poniatowska un paisaje del letrado que representa, por así decir, las entrañas de la foto antes descrita: la identidad de Emilio se dibuja como un rostro inscrito e inserto en un coro o en una red: una portada más de un libro entre otros.

El rostro de José Emilio Pacheco Berny –ese rostro de niño aplicado con lentes, súbitamente sorprendido por la madurez– es el de un palimpsesto: igual que la cara de su estilo. Siempre fiel a sí mismo, siempre en imperturbable constante movimiento. Pero, ¿quién es José Emilio Pacheco? ¿Se esconde algo –¿qué?, ¿quién?– detrás de su estilo impersonal y personalísimo, detrás de la sintaxis de su rostro? Se diría que la de José Emilio Pacheco es la cara no del hombre rebelde sino la del hombre revuelto, traducción más afín a las raíces y al francés que la corriente que pone al hombre de Camus más cerca de la rebeldía que de la revuelta. Hombre que, para ser fiel a sí mismo, cambia de cara como varía el tiempo las estaciones.

Hombre que encara a la circunstancia para medirse con ella, hombre que se descara abismándose en las adoloridas semejanzas con el animal, hombre de silencio a veces y de reveses, de obra poética y narrativa que vuelve una y otra vez sobre sus pasos, como el animal que vuelve al lugar de la herida o como si supiera que se hace camino al andar... de regreso de una infatigable caminata de la nostalgia. No extraña que se encuentre en este lector del Eclesiastés y de los libros de Isaías una profunda sensibilidad histórica: sensibilidad para lo profundo que se hace historia. Sensibilidad a los signos frágiles y leves de lo cotidiano, al remolino de

polvo suspendido en la luz, a los sucesivos cambios o mudas de piel que protagoniza la serpiente urbana de la cual el poeta es el notario -no olvido que su padre lo fue- y el cantor, el cronista y el agonista: el hombre revuelto y calladamente rebelde, el que encara y se descara al denunciar la historia.

¿Qué pasaría de mí si entrara en esta mente y me encontrara en donde estoy, como soy, aquí que fui a los veinte años?

En tantísimos años solo llegué a conocer en mí mismo la cruel parodia, la caricatura insultante -y nunca pude hallar el original ni el modelo. [«Camino de imperfección», p. 39.]

Palimpsesto: texto que se superpone a otro, texturas que se enciman, oda que encara a la oda y produce antiодas, parodias. La conciencia que de la parodia tiene la prosa vuelta verso, el verso envuelto en prosa, el poeta y prosista desvelado por la ilusión de transformarse en obra, de transfigurar las caras de sus vueltas en Rostro («No le parece justo que vuelva Cristo y actúe como dicen los Evangelios», p. 38) es dolorosa e intensa. El sueño o el espejismo de la obra se le impone al poeta como una experiencia agobiante, dolorosa, que raya en lo imposible. Sabe que del tronco de la obra solo sobreviven las astillas; reconoce desde su cautiverio que no hay otra ofrenda que le de la autofagia y que la comunión se cifra en el sacrificio, en la inmolación, sobre todo cuando está a punto de denunciarse a sí misma, a un pelo de descarsarse: «Por creerme muy zorro caí en la trampa [...] me estoy royendo la pata y, aunque en pedazos, voy a salir de la trampa».

Poema a poema, página a página, letra por letra, esta víctima ejemplar de un cimismo lírico y secular parece haber

decidido subrepticamente no tanto ser cristiano como imitar a Cristo, no tanto ser franciscano sino sufrir fraternalmente con el bestiario y aun con el mobiliario velando, volteando el rostro hacia el escepticismo. Bestiario y mobiliario: animalia y parafernalia. La energía animista recorre como una ráfaga los corredores y estancias de esta obra poética que se brinda al mundo como materia del convivio y... se sabe ella misma ofender.

Llegamos tarde al banquete de las artes y letras occidentales como describió nuestro clásico. Recogimos las sobras, nadie lo niega. Pero con el ingenio de los que no tienen ni donde caerse muertos no ha estado nada mal lo que hemos hecho por ellos.

Poesía impersonal o de lo no-personal, la de Pacheco se mece al compás de la tradición clásica. No le teme al lugar común: lo vindica y reivindica, le quita la máscara de lo cosificado y alienado para restituirle al canto de la palabra pulida su condición pristina (p. 23). Y el lugar común por excelencia en la calle o la plaza: la ciudad. Poeta y prosista de la ciudad y de su «mar de historias», memorialista de la ciudad, José Emilio Pacheco es desde la prosa y el verso un jardinero que cultiva el cuento de la ciudad, «The talk of the town», la leyenda de esa ciudad cuyos arqueológicos estratos componen en cierto modo el tejido mismo de su memoria. «Caminante, no hay camino se hace camino al regresar», infatigable y sin sosiego, el sujeto elocuente, el sujeto tácito que mira la tierra y el aire de su propia obra y de la ciudad misma está lejos de caer en un ingenuo narcisismo. Se pierde y se desencuentra a sí mismo. «Y me encontré a

mí mismo en una esquina del tiempo. No quise dirigir la palabra en venganza por todo lo que me ha hecho con saña y me seguiré de largo y me dejó hablando solo con gran resentimiento por supuesto».

¿Qué se habrá hecho a sí mismo este sujeto para merecer tal venganza? ¿De dónde proviene su resentimiento? ¿Con quién se desencuentra?

El fracaso, el desastre, la calamidad, la infinidad, la muerte, la agonía, la devastación: la ruina, «los elementos de la noche» –título de su primer libro– son voces que recorren como heladas ráfagas las salas y pasadizos de esta sustancia en obra profética. Al lamentarse como Jeremías, fustigar como Isaías, al inscribir con fuego como Juan o Ezequiel, al burlarse o aburrirse como Baudelaire, Pacheco está buscando detrás o debajo del lenguaje una palabra profética. Palabra de profeta de la cual no se siente digno, palabra de profeta que le pesa dolorosamente como un cepo en la nuca; palabra de profeta con la cual transforma disimuladamente el agua en vino, la piedra en pan. Pero sobre todo la suya es la palabra de la revuelta y del respeto, la voz que sabe que debe contener la lengua diez veces antes de soltar un juicio. Y sin embargo esta obra está erizada de juicios explícitos e implícitos, donde la memoria valora, enjuicia y arma los silogismos que permiten razonar la segunda naturaleza, es decir, la costumbre. En la plaza y en la calle, en el mercado o en la biblioteca, Pacheco pone en contacto y fricción uso y vicio, costumbre y abuso. El viejo consuelo de la gregaredad que vuelve menos áspera la búsqueda de lo Otro cuando otro nos acompaña, infunde a la obra de Pacheco abnegación. Resignación. El que escribe y se lee, se reescribe y el que lo hace vuelve a firmar: re-signa, vuelve a poner los signos en rotación.

Le revolté, au sens étymologique, fait volte-face
Il marchait sous le fouet du maître. Le voilà qui fait face.

ALBERT CAMUS, *L'homme revolté*

A quien piense que Pacheco es un hombre rebelde en el orden metafísico expuesto por Albert Camus, habrá que remitirlo a un provechoso ejercicio: leer la obra poética barajándola con las traducciones, invitarlo a armar un castillo en movimiento incluyendo poema a poema tramos de traducción. Pues ¿no es el traductor el que hace o da un *volte-face*?

Este dar la media vuelta: dar *volte-face*, este cambio súbito está en la escritura de Pacheco incluido, entrañado desde su origen, pues ese es el movimiento mismo de la palabra: irse haciendo escritura de la circunstancia, lugares del tiempo: lugares comunes que componen una red de ecos urbanos locales, enredados con otra en palabras, signos, alusiones a su propia interior –y desconocida para el autor– Calzada de los Misterios.

En el caso del traductor, el cambio, la aproximación es constitutiva del gesto escrito que va avanzando a tientas por el camino del lenguaje que es en rigor el carcelero y el verdugo, el ejecutante de ese cautivo en jaula de aire que se extenúa de agobio y alivio: de dolor en el dolor, de dolor a dolor. «Se hunde mi patria: asistiré a su ruina» («Anacreonte»).

El hombre rebelde (*revolté*) ¿debe llevar su rebeldía hasta vencer homenajes (aceptándolos) y salir indemne del baño de honores?

Cuando dice «mi patria», el poeta se refiere a sí mismo. El deber del poeta es asistir a la ruina, dar cuenta escrupulosa, hacer un *inventario* del desastre, una historia universal de la destrucción a través de la sastrería lírica y prosística, lira y prosaica, bibliófora y prosódica entre traducción, poema, diario, memorial alucinante desde la región mexicana, esa historia universal de la destrucción: al poeta-profeta, la Ciudad se le cae a pedazos del cuerpo escrito, la Ciudad le duele en sus animales cautivos y en sus calles destruidas, en sus leyendas y en sus olvidos, le duele en el olvido que crece como marea invisible sobre las cosas, le duele en el tiempo perdido, no en el suyo, sino en el de la Ciudad que se malbarata y devasta en la cantidad. Contra ese tiempo perdido de la Ciudad y desde el lugar donde nace el olvido, el lector escribe poemas, ensayos, traducciones, lector pertinaz: lector pertinente. Pacheco es un lector que no se calla y que hace de ese no callarse el lugar de su discurso. Escribir desde donde ya no se calla, desde donde el silencio ya no es posible.

El hombre de la revuelta –más que el hombre *rebelled*– empieza por ser alguien indignado, es decir, alguien que ha sido tocado en su propia dignidad hasta el punto de enderezarse y erguirse hacia la palabra –por ejemplo, cuando se maltrata a un animal–. Así lo dice explícitamente el narrador de *Las batallas en el desierto*.

Esa dignidad susceptible, vulnerable, abierta a la historia yergue a Pacheco con su aire de modestia, de un momento a otro, a una dignidad profética: la charla libre y casi sonriente, casi trivial, sobre la Ciudad se galvaniza en profecía y decepción en el teatro de la memoria y ahí está otro de los motivos de la vocación literaria de Pacheco: se escribe por dignidad.

Para no dejar que pasen sin voz las voces que nos han acompañado *His master's voice*: la voz que está escuchando el perro de la RCA es la de la música y lo que escucha el poeta son las voces maestras reproducidas una y otra vez en el disco palimpsestuoso de la tradición. Paralelamente a su obra poética, José Emilio Pacheco ha desarrollado un «Inventario» de varios miles de páginas. Ese mítico inventario representa como el otro yo de José Emilio quien nació por cierto bajo el signo de géminis: esa obra amorfa e imponente se yergue en la noche de la memoria mexicana como una catedral o una pirámide.

Esa otra obra lo acompaña: lo sigue como sombra o una criatura. Se despierta en la noche, trata de escribir poemas para olvidar ese hervidero de palabras que se desborda en poemas. Ese texto publicado y sin embargo impublicable –por deseo expreso del autor– es como su gólem: la criatura que se escapa de las manos de su creador y adquiere una vida propia.

Por último, ¿no sería posible leer todos los poemas y compararlos con las traducciones y considerarlos en conjunto, para lograr una idea poética amplia del mundo conceptual en que navega y deriva la constelación que convenimos en llamar José Emilio Pacheco?

La historia de la poesía puede ser contada como la de los encuentros y desencuentros del hombre y la ciudad: podría decirse que el poema y la polis han nacido y se han desarrollado juntos, desde los tiempos remotos de la fundación de la ciudad y de la invención de la escritura. Y, antes, el canto primitivo, el canto errante fue como el solar en que se asentaba la identidad de la tribu y del clan. En los tiempos nuevos de América, la grandeza de la ciudad y la plenitud de las letras fueron de la mano, como es evidente en el poema de Bernardo de Balbuena *Nueva grandeza mexicana*.

La letra saluda y salva la ciudad; la elogia y la redime. Letra suele significar corte: la literatura alcanza su esplendor en la poesía cortesana, en el poema sedentario que propende a ser barroco. La ciudad moderna que conoce el tranvía y el teléfono, el cine y la radio, la TV y la red de internet es una ciudad desdoblada, duplicada, deformada y puesta fuera de sí. Esta urbe tentacular y enemiga de las buenas costumbres se identifica con Babel y se distingue radicalmente del pueblo y la aldea provincianos.

El sentimiento de desesperanza y decepción que transmite la ciudad no es privativo en modo alguno de José Emilio Pacheco: lo comparten otros poetas de su generación como Homero Aridjis, Jaime Labastida o autores mayores que él como Rubén Bonifaz Nuño, Eduardo Lizalde o Efraín Huerta –con cuyas cuerdas desgarradas y enojadas la obra de Pacheco tiene tantas cosas en común–. En Pacheco esa decepción tiene un lado agobiado y desesperado, una carga que podría decirse (para echar mano de la expresión de Albert Camus) de «rebeldía metafísica» ante la situación claustrofóbica de alguien que se siente prisionero del «círculo de la carne», terminología de la vida misma, encarcelado entre las fechas de nacimiento, muerte y cautiverio de una tramoya cósmica a la que a su vez el poeta presta sentimientos de dolor y aflicción. A Pacheco, la ciudad le da horror; el fracaso de la historia le parece irreversible; la creación le parece movida no por el amor sino por el odio; su pluma parece movida por la necesidad de desahogar el agobio y la opresión. Parece Pacheco estar des-leyendo en cada línea una revelación abominable: será interesante intentar reconstruir –para comprenderlo mejor– la situación interior, la carrera de relevos y los mecanismos de transmisión y transferencia que van del cuerpo del ciudadano José Emilio

Pacheco Berny al cuerpo escrito del sujeto elocuente que se manifiesta como en cautivo del lenguaje y que vemos vivir -leemos, oímos vivir- como un ser deszumado ante sí mismo en la medida en que se vive en incesante conflicto, arrepentimiento, remordimiento ante el espejo del lenguaje y de la obra. Si se intentase reconstruir a través de la fauna y del sentimiento urbano-humano de Pacheco, con cierta figura espiritual, una cierta fisonomía religiosa, se desprendería probablemente la imagen de un profeta sobresaltado ante la idea misma de haber sido elegido como tal, incómodo ante esa dignidad trascendente que no he solicitado pero que le ha caído encima como una fatalidad. No será Pacheco un profeta del Antiguo Testamento sino más bien un padre habitante del desierto interior, una suerte de sacerdote gnóstico -un fiel extremista de Abraxas- que ha entrado en los secretos de la trascendencia y ha podido comprobar que la creación es una criatura informe, infectada congénitamente por un estigma que la compone y descompone, así en el plano natural como en el sobrenatural. Pero ese sacerdocio, ese oficio profético tiene sus reglas y una de ellas es la axiomática de la representación: el poeta, como Sísifo, ha de cargar una y otra vez la lápida que terminará por caer de sus hombros, una y otra vez habrá de bajar al infierno en una suerte de itinerario prometeico cuya experiencia, Pacheco comparte con algunos de esos poetas antes mencionados, en particular con Jaime Labastida. Si el poeta es un hijo de Prometeo, no se puede dudar en que se vive como testigo embarazado y embarazoso de una misión: la de decir, la de ser el dicente, maledicente o bien-dicente, el cantor que una y otra vez juega a los dados y lanza el cubilete de las palabras consciente de que una jugada no cancelará la fortuna sino antes bien prolongará y prorrogará

el espíritu del juego cuyo agente y paciente es él mismo. Este oficio de decir las cosas es sin duda uno de los más grandes y delicados pues merodea y envuelve el ¿oficio? del actuar conscientemente y del callar a sabiendas.

Una figura como la de José Emilio Pacheco lleva a preguntarse acerca de si el escritor debe y puede ser o no un buen lector. Y a preguntarse antes ¿qué es un buen lector?, ¿qué es un buen escritor? ¿Es posible que un buen escritor sea un buen lector? A juzgar por este ejemplo, sí.

Seis mil seiscientos cincuenta poemas en busca de José Kozer, su autor

De dónde son los poemas del poeta hebreo-habanero y eslavo americano José Kozer es un opúsculo o breve libro compuesto de 12 capítulos, y de 43 páginas, publicado en México, en 2007, por Ácrono y Libros del Umbral. Es un silabario escrito en prosa por un poeta. Su lectura me ha hecho recordar la frase de Jean Paulhan, el crítico francés, quien decía que en nuestro tiempo se llama poetas a los buenos prosistas y prosistas a los malos poetas.

Más allá de la ocurrencia, el libro que hoy saludamos pone sobre la mesa de la conversación diversas cuestiones: la primera es, por supuesto, la que anuncia el título muy cubano de este poeta muy de la Antilla Mayor que hace eco al famoso *Son de la loma*: «Mamá, yo quiero saber de dónde son los cantantes...»

A lo que cabría preguntar: «Mamá: de dónde son o de dónde vienen los poemas». La segunda cuestión que acarrea entre sus líneas esta trama entre lírica, circunstancial y reflexiva es la de las relaciones entre verso y prosa que pueden atravesar la vida de un poeta de tiempo completo como resulta ser el legendario y ubicuo José Kozer. Nuestro amigo, como sabemos, es un grafófilo o grafofilico, según él mismo se ha definido y, dentro de esa grafofilia, su pendiente mayor, su vertiente más pronunciada es la que lo orienta hacia el poema... El poema entendido, de un lado, como un hecho y un ente concreto, y del otro, como una inteligencia, una idea o arquetipo que todos los días lo llama y convoca para sacarle punta y afilarse a fuerza de escribirse a sí mismo y, al hacerlo, a fuerza de escribir a nuestro amigo y autor. Desde esta circunstancia, cabe preguntarse por qué

o cómo, desde cuándo y desde dónde le ha dado al poeta Kozer por escribir en prosa o desde cuándo le ha dado a la prosa por escribir al poeta José Kozer.

Quien esté algo familiarizado con su quehacer sabrá que nuestro amigo y maestro –ya se sabe que todo hermano es un maestro y un tirano–, además de haber escrito, revisado y pasado en limpio varios miles de poemas, ha practicado a lo largo de las décadas y lustros el arte del registro cotidiano a través de un diario cuya publicación parcial tuvimos la fortuna de ver en México en *Una huella destartalada*, obra singularísima editada por Aldus que pasó casi inadvertida para los lectores. Además, José Kozer es un formidable y temible, adorable y necesario corresponsal y escritor de cartas, capaz de asumir el reto de sostener una correspondencia cotidiana con un ejército de correspondientes, como si fuese un espadachín de la época de los tres mosqueteros, un *escaramouche* del verbo y un esgrimista de la conversación que sabe bailar y pelear, escaramuzar con una turba de acechantes macehuales. Así que, viéndolo bien, no es tan extraño que José Kozer quiera entrar a la literatura o a la poesía por la puerta de hueso de la prosa, pues ya venía haciéndolo desde la puerta de marfil del sueño y de la fantasía. Además, también habría que preguntarse hasta qué punto, en la médula de su juego poético, se da o no un columpio entre prosa y verso, marcha y danza o entre vigilia y sueño, diría Paul Valéry. Pero que un poeta empiece a escribir en prosa cuando se va haciendo sexagenario (*sexy-sexa...*, se diría en francés) indica de algún modo que está consciente de su condición de conscripto, es decir de su disposición a marchar... hacia la otra orilla...

Hechas estas consideraciones previas, el lector ya puede situar mejor las páginas que hoy nos saludan.

¿A qué género pertenecen? ¿Cuál es el lugar desde donde el autor-cantor pregunta o enuncia «De dónde son los poemas»? El género literario en el que yo inscribiría estas meditaciones y ejercicios es el de la poética o autopoética, como aquel folletito de Raymond Roussel titulado *De cómo escribí algunos libros míos*. También cabría situarlo en el género del autorretrato, un autorretrato no tanto con paisaje o con naturaleza muerta sino con radiografía, ultrasonido y resonancias magnéticas, puesto que el viaje a que nos invita nuestro amigo y maestro no es cuerpo afuera sino mar adentro, cuerpo adentro, tiempo adentro, lenguaje adentro. El lenguaje como tema y autor de Kozér, Kozér como víctima de «toda la infecciosa posibilidad *del idioma*» (p. 9). Y cabría preguntarse: ¿Cómo leería a Spinoza o un lector/traductor suyo este libro que parece ser como una demostración lírica de la *Ética* demostrada según el orden geométrico?

El poema viene, nos dirá José Kozér, principalmente de dos polos: del movimiento peristáltico del intestino y de la mosca o de las moscas. De hecho, entre el movimiento de dilatación y de contracción del tubo digestivo y el compás del zumbido de la mosca podría el lector crítico adivinar un *armónico*, es decir un sonido tercero, inmaterial pero real. Ese sonido que tercia sería el poema, diría el lector del Castañón que lee a Kozér. Pero ¡cuidado! Ese movimiento de intestino es también oscilación sintáctica y esa mosca será también una categoría interior que lo acompaña siempre como una de esas máculas, manchas o moscas en la retina que constelan ojo adentro la mirada enferma dándole de propina un asiduo arcoíris.

El tratadillo, pliego opúsculo, trae sal y salero, condimento y comentario y, aunque se lee en un breve lapso, hay que releerlo, rumiarlo y rumiarlo para poder degustarlo

como esos sabores que en apariencia inocuos van seduciendo las papilas gustativas y dejando en ellas su inapresable huella destartalada. Por último, digamos que el ADN del idioma lírico en verso de José Kozer no es muy distinto de la doble hélice en que se codifica su lenguaje en prosa: un mismo idiolecto o kozerolecto los crucifica en su trama, una misma pasta o mezcla de dos tiempos y modos se alterna en la corriente de su festiva y reflexiva electricidad.

Índice

Preliminar, 9

José Moreno Villa: *Memoria*, 11

Fina García Marruz. Como el que dice siempre, 25

Octavio Paz, el poeta como revisor.
Notas para la relectura de *Pasado en claro*, 45

Íntegra de Gonzalo Rojas, 83

Rubén Bonifaz Nuño entre las nieblas del alba, 107

Blanca Varela (1926-2009).
Ahora después de su partida, 115

El Derek Walcott de José Luis Rivas, 121

Saúl Yurkievich (1931-2005), 131

Marco Antonio Montes de Oca: sacrificio e inocencia, 145

Ulalume González de León (1932-2009), 153

Rafael Cadenas.
Un momento separado de todos los momentos, 161

Gabriel Zaid o de la inteligencia encrucijada, 175

Eugenio Montejo (1938-2008), 195

In memoriam del ilustre
Francisco de Paula Cervantes Vidal
(mejor conocido como Francisco Cervantes), 199

José Emilio Pacheco. Alineamientos, 201

Seis mil seiscientos cincuenta poemas en busca
de José Kozer, su autor, 213

Siendo rectora de la Universidad Veracruzana
la doctora Sara Ladrón de Guevara,
El sueño de las fronteras, de Adolfo Castañón,
se terminó de imprimir en marzo de 2014,
en los talleres de Master Copy, Av. Coyoacán núm. 1450,
col. Del Valle, deleg. Benito Juárez, CP 03220, México, D. F.
En su composición se usaron tipos Goudy Old Style
de 9, 11/15 y 13 puntos
y fue impreso en papel cultural de 90 g.
Formación: Aída Pozos Villanueva.
Edición: Nina Crangle.