

CORRIENTE ALTERNA

Por Octavio PAZ

NOTA: A partir de este número Octavio Paz publicará en la Revista de la Universidad una crónica mensual. Semejante a la que escribió durante algún tiempo en un desaparecido semanario literario, aunque de mayor extensión, estará compuesta por comentarios sobre la actualidad artística y teatral, notas de lectura y reflexiones sueltas en torno a la poesía, la pintura y otros temas.

A VECES RECIBO cartas de amigos —poetas, pintores— que se quejan de la indiferencia de la crítica frente a sus creaciones. No les falta razón, sobre todo si se piensa en los elogios extravagantes o en las vehementes condenaciones —unos y otras ruido y confusión— que suscita toda obra en la que, de esta o aquella manera, se adulan los gustos de la mayoría (desde el “immoralismo” epidérmico de la pornografía hasta el “moralismo” del arte social). La independencia es pecado que no perdona el mundo moderno, dividido en sectas vindicativas y partidos omniscientes. Ayer, la *distinción* era una virtud, una suerte de elegancia moral a la que todos aspiraban; hoy, algo peligroso que la prudencia aconseja ocultar. Ser diferente es exponerse al examen del psiquiatra; ser disidente, condenarse al destierro (exterior o interior). Las ideas dividen a los hombres pero todos testan unidos por el mismo horror a la obra realmente original.

En Hispanoamérica, además, ya sea por timidez, cobardía, asco o desdén, desde hace mucho los escritores han abandonado el ejercicio de la crítica, que ha caído en manos de periodistas, cronistas de radio y televisión, agentes de publicidad y censores morales y religiosos. El arte ya forma parte de la actualidad; y son los criterios de la actualidad —el comercio y la política, es decir, la compra-venta y la propaganda— los que sirven para juzgarlo. Una obra es buena si se vende o si su “mensaje” ayuda a mi partido. La “sensación” y la “utilidad” son los dos valores supremos de la crítica contemporánea. Poco o nada podemos hacer contra esta situación —excepto, claro está recordar que las cosas grandes o, por lo menos, las que de veras cuentan, las que un día contarán, nacen y crecen en silencio. La oscuridad es propicia a la gestación. Soledad y silencio, como dos alas que se juntan, como un párpado que se cierra, protegen el monólogo ardiente del poeta, el soliloquio del filósofo, el diálogo del pintor con las formas.

DELANTE DE *la luz cantan los pájaros*: el título del libro de Marco Antonio Montes de Oca —su primer libro— es casi una definición de su poesía. Pero hago mal en llamarlo definición; más exacto sería decir: enunciación. Con esta frase el joven poeta enuncia —y aún: anuncia— su programa poético, lo que oscuramente se propone decirnos. En apariencia nada más tradicional: el canto del poeta se compara desde hace mucho con el de los pájaros; asimismo, nada más natural que los pájaros —y, por lo visto, los poetas— canten a la hora del alba, cuando la luz nace,

o al mediodía, cuando la luz triunfa. Pero Montes de Oca no dice que los pájaros cantan en la luz, sino delante. ¿Dónde: en la sombra, en otra luz? No lo sabemos. El título, tan claro a primera vista, plumas sonoras y picos luminosos, de pronto se transforma en un enigma centelleante.

La poesía es un “más allá” o un “más acá”, como se quiera, pero siempre es un *más*. La experiencia del poeta —amor, odio, tristeza, hambre, júbilo, angustia— no es distinta a la de los otros hombres. Y, además, es otra cosa. Ese *además*, esa *otra cosa*, es lo que distingue al poema del relato, la crónica, la anécdota o el discurso. El libro de Montes de Oca es una tentativa por internarse en ese más allá informe donde luz y sombra se funden. Búsqueda de las fuentes del canto, peregrinación hacia las raíces del árbol que habla. El poeta camina por un paisaje indeciso, donde todo es engaño y apariencia, donde todo se transforma sin cesar en su contrario: el follaje en un millón de ojos, la columna en un mendigo leproso, el bosque en un cementerio de veleros y catedrales quemadas. Todo lo que tocamos se desvanece. Ilusión y amenaza. La realidad se esconde bajo muchas máscaras. La realidad está más allá, siempre más allá. Nunca la voz del poeta es completamente suya, nunca los labios son en verdad los labios. Entre el poeta y su palabra, entre la imagen y la realidad, hay siempre una zona de ausencia. ¿Qué hacer? Iluminar la tiniebla; acribillar la nada; dar forma a lo que todavía oscila entre ser nube, pájaro o mujer; conjurar a la realidad para que al fin encarne. Cantar, decir. Y Montes de Oca dice:

*Canto hasta donde me alcanza la voz,
Sigo cantando hasta que mi largo
(perjurio
Acierte a ser otra vez juramento.*

Ese “largo perjurio” no es sino la distancia, el espacio nulo que se abre entre la voz del poeta y ese más allá inasible. Todo poema es una tentativa por transformar en “juramento” —es decir, en forma sellada y para siempre viva— la voz dispersa de los hombres. Empresa destinada al fracaso —y de ahí que la actividad del poeta sea, simultáneamente, un largo perjurio y un instantáneo juramento. Montes de Oca posee una conciencia muy clara de los poderes y limitaciones (perjurio y juramento) de la palabra. Por eso canta “hasta donde le alcanza la voz”, o sea: hasta perder el habla. Como el cohete generoso que se ennegrece a medida que ilumina la noche, en sus más altos momentos su canto es un extraño y suntuario “Himno a tientas”, título del últi-

mo de sus poemas e involuntaria definición de su libro.

Algunos críticos le reprochan su riqueza de imágenes, reparo tan absurdo como el de criticar la esbeltez en el chopo o la blancura en la nieve. No me extrañan los juicios adversos. Tras años de anemia parnasiana es natural que la explosión verbal de Montes de Oca —con todas sus caídas y faltas de gusto, lo admito, pero también con toda su fresca y admirable energía, parezca un escándalo. La salud es escandalosa en un sanatorio. Por lo demás, según se ha visto, Montes de Oca sabe que su riqueza es pobreza: “una astilla de silencio atraviesa para siempre los amargos labios del poeta”. Las palabras son malas conductoras de poesía y por eso pugna, en una lucha de la que no siempre sale vencedor, por convertir cada palabra en imagen, es decir, por transformarla en *otra cosa*. En juramento: consagración de la realidad por la palabra, de la palabra por la imagen. Como todo poeta auténtico, “hace de tripas, corazón”. Actitud también escandalosa en un mundo donde muchos hacen tripas de su corazón.

No, la poesía nunca es excesiva. Los numerosos aciertos de Montes de Oca no me cansan; me cansa cuando desfallega, cuando se repite y, sobre todo, cuando substituye la expresión original por los lugares comunes de la filosofía o de una moral religiosa que yo encuentro conformista. En suma, cuando predica (“la vieja paz de Dios y la nueva de los hombres”); cuando filosofa (“lo externo y mi ser son aguas del mismo río”); o cuando insiste, con cierta torpeza testaruda, en expresiones abstractas, vulgares o simplemente pintorescas (“exponer las verdades de mi reino”; “el divino forceps”; “la viruela de la lluvia picotea la faz del charco”, etc.). Pero no son las faltas de gusto (¿qué es el gusto?) sino la rigidez del sistema lo que, a mi parecer, estorba la visión. Una arquitectura de cemento —lo que llaman el fondo o contenido— recubierta por una vegetación salvaje. Por mi parte me quedo con las hojas y flores delirantes, con las fieras de topacio y el águila “más alta que su vuelo”. No me alimento de ruinas presentes o futuras. En fin, si es verdad que a veces Montes de Oca me cansa, también lo es que, con más frecuencia, me deslumbra. Para saludar la aparición de su libro no encuentro otra frase que este verso suyo: “La creación está en pie”.

LAS VERDADERAS IDEAS de un poema no son las que se le ocurren al poeta *antes* de escribir el poema sino las que *después*, con o sin su voluntad, se desprenden naturalmente de la obra. Algo así como el perfume, el sabor o el color del fruto. El fondo brota de la forma y no a la inversa. O mejor dicho: cada forma secreta su idea, su visión del mundo. La forma significa; y más: sólo las formas poseen significación en arte. La significación no es aquello que dice (o quiere decir) el poeta sino lo que efectivamente dice el poema. Una cosa es lo que *creo decir* y otra lo que *realmente* digo.

MANUEL DURÁN —poeta y, además, uno de nuestros mejores ensayistas jóvenes— me envía un pequeño volumen de poemas: *La paloma azul*. Durán pertenece a un grupo de jóvenes escritores españoles, víctimas de un doble equívoco. En 1939, casi niños, llegaron a México; desde entonces viven entre nosotros. ¿Son mexicanos o españoles? El problema me interesa poco; me basta con saber que escriben en español: la lengua es la única nacionalidad de un escritor. Pero nuestros críticos se obstinan en considerarlos como extranjeros y omiten sus nombres y sus obras en estudios y antologías mexicanos. Los de España, más soberbios y tajantes, ignoran hasta su existencia. Así, talentos tan claros como el poeta Tomás Segovia o el crítico Ramón Xirau viven en una especie de limbo, dos veces huérfanos de tierra, dos veces desterrados. El nacionalismo nos ha vuelto provincianos y, espiritualmente, tacaños. Y la tacañería nos empobrece a todos los de habla española. Pero no nos asombremos demasiado: la moral de la época es contagiosa. Hasta un hombre tan generoso como Max Aub encontró no sé qué intrincadas razones —las razones de la sinrazón— para no ocuparse de ellos en los dos libros que ha consagrado a la nueva poesía española.

El primer libro de Durán se llamaba, si no recuerdo mal, *La ciudad asediada*. Este que ahora publica puede verse como una continuación de aquél y, en cierto sentido, como su crítica. El tema de ambos libros es la ciudad. Pero en el primero un adolescente —inteligente, irónico, entusiasta— descubre la ciudad; en el segundo, un hombre maduro se enfrenta a la soledad, el vacío y la vulgaridad de la urbe moderna. Algunos de sus primeros poemas, concisos como un epigrama, oscilaban entre la abstracción y el humor, entre Kandinsky y Klee. Cito con intención los nombres de estos dos grandes pintores porque los mejores poemas de Durán me dieron la sensación de leer un cuadro (las relaciones entre la pintura y la poesía no han sido del todo exploradas entre nosotros). Gouaches, collages, grabados, todo en pequeño formato: la frase como una línea que no insiste, frase-humo; la ironía, delgada como un verde sinuoso; la imagen como un amarillo que florece de pronto. Economía y refinamiento pero también frescura, espacio: aire libre.

En su segundo libro Durán abandona el humor y la tinta china, por decirlo así, y se entrega, en sus momentos menos felices, a cierto expresionismo que, a mi juicio, no le va del todo a su genio. En otros poemas el peso de la reflexión rompe, para mi gusto, la delicada balanza del poema. El exceso de ideas es tan peligroso como la falta de ideas. En el primer libro había poemas demasiado tenues; en el segundo hay algunos escritos con caracteres demasiado gruesos. Dicho esto (y había que decirlo), creo que *La paloma azul* completa y ahonda *La ciudad asediada*. Quizá es un libro más libre, en el buen sentido, cada vez menos frecuente, de esta noble palabra. Como en sus primeros poemas, hay el mismo asombro y el mismo desencanto; la misma nostalgia ante el prodigio que siempre está a punto de acaecer y que nunca acaba de

realizarse del todo; la misma sensación de soledad ante las cosas y los hombres; la misma melancolía. Pero también hay ira y piedad y pasión indignada —todo dicho con sobriedad y elegancia de alma, sin además descompuesto de “salvador del mundo” o de “Gran Hermano de los hombres” (trajes preferidos por muchos poetas recientes). Poesía de solitario que no hace profesión de soledad ni busca una comunicación equívoca y equivocada. Poesía sin anzuelo redentor. Y por eso, sin proponérselo, sin “denunciar” (palabra política), el libro de Durán posee, además de valor poético, un valor crítico: nuevo testimonio de la suerte del hombre en un mundo regido por el poder, el dinero y el apetito material. Mundo de la propaganda, al fin resuelto en ruido: todos hablan y nadie sabe lo que dice. Al poeta —esto es, al hombre de palabras— no le queda más recurso que “desenterrar el hueso del silencio” y roerlo. No hay orgullo al hablar del poeta como el “hombre de palabras”. También podría decir: hombre sin oficio ni beneficio. El poeta, el artista, es un hombre como los otros —cuando los otros recuerdan que son hombres.

“Sin pena ni gloria”, título de uno de los poemas de Durán, es una frase que define muy bien nuestra situación. La gloria y, con ella, la pena, su otra cara, han huido del mundo. Ni cielo ni infierno, ni vida ni muerte. Todo se nos ha ido evaporando y la realidad misma se nos ha vuelto un juego de espejos rotos. Primero nos quedamos sin el más allá y el más acá; ahora estamos a punto de perder el aquí. El aver se derrumbó, el porvenir se cierra, el presente se desvanece. A mi lado una voz impersonal me recuerda los triunfos de la técnica y la conquista del espacio. Sí, pero hay otro infinito que conquistar: el de nuestro propio ser... Y basta: no deseo discutir. Volvamos mejor a la realidad, es decir, a la poesía, al amor, a la amistad, a la pintura, a todo aquello que nos dé un vislumbre, así sea fugitivo, de la verdadera vida. Volvamos al libro de Durán. A la paloma azul, a la paloma verde, al astro diminuto que explota en la página blanca y se trasmuta en una mancha de vino, en una flor de sangre.

UNA CARTA reciente de Ramón Xirau, en la que roza el tema de la “significación en la poesía moderna”, me sugiere algunas reflexiones. Se ha comparado la poesía a la experiencia mística. Como en el caso del erotismo, las analogías son indudables. Hay algo, sin embargo, que las separa de manera decisiva y ese algo es, justamente, la *significación*. La experiencia mística —sin exceptuar a la de sectas ateas, como el budismo y el jainismo primitivos— implica la noción de un bien trascendente; la actividad poética, tal como ha sido ejercida a partir del romanticismo, no tiene objeto o referencia exterior. El lugar de Dios (o de cualquier otra realidad espiritual) lo ocupa la poesía. Pero la poesía ya no es una presencia externa sino una realidad escondida y, para algunos, una ausencia. El poema evoca —y más exactamente: provoca— la aparición de la poesía. Así, el problema de la *significación* se esclarece ape-

nas se repara en que el sentido de la imagen no está fuera del poema sino en su interior. La imagen no está referida a ningún objeto: en ella empieza y en ella acaba.

No se puede leer de la misma manera a Góngora y a Mallarmé, a Donne y a Rimbaud (escojo a poetas tradicionalmente considerados difíciles). Las dificultades de Góngora son externas: gramaticales, lingüísticas y mitológicas. Góngora es complicado pero no es oscuro. La sintaxis es inusitada, veladas las alusiones mitológicas e históricas, ambivalente el significado de cada frase y aun de cada palabra; vencidas estas asperezas como lo ha hecho Dámaso Alonso, el sentido es claro. Otro tanto ocurre con Donne, poeta más denso, no más difícil, que Góngora. Las dificultades de Donne son de otro orden —pertenecen a la esfera espiritual, propiamente dicha— pero una vez en posesión de la llave el poema se abre como un tabernáculo. (La comparación no es casual: los mejores poemas de Donne encierran un misterio carnal y religioso.) En ambos casos las referencias del poema se encuentran fuera, quiero decir, en la naturaleza o en el mundo del arte, la mitología o la teología. El poeta habla de algo ajeno al acto de poetizar: el ojo de Polifemo, la blancura de Galatea, el horror a la muerte, la presencia de Dios o de la amada.

La actitud de Rimbaud, en sus textos centrales, es radicalmente distinta. Por una parte, su obra es una crítica de la realidad y de los “valores” que la sustentan (llámense bien, Dios o belleza); por la otra, una tentativa por encontrar una *via de salida*, esto es, una nueva realidad. O como él dice: “*et il me sera loisible de posséder la vérité dans une âme et un corps*”. El nihilismo de Rimbaud es de orden profético, como el de Nietzsche; y lo que pretende fundar su profecía es un nuevo reino espiritual, un nuevo erotismo (“hay que reinventar el amor”), una nueva sociedad y, en suma, un hombre nuevo. Todo esto será obra de la poesía, de la “alquimia del verbo”. Mallarmé no es menos sino más riguroso. Su obra —sí es que puede llamarse obra a unos cuantos signos sobre unas cuantas páginas, restos de un naufragio espiritual sin paralelo— es más que una crítica: es una negación de la realidad. El reverso del ser. Silencio, blancura, frío, *nullidad*, son palabras que aparecen en casi todos sus poemas. Sobre la nada el poeta va a edificar una nueva realidad, un *teatro espiritual*. La Idea (la Obra) no es tanto una tentativa por conocer al mundo como por crear otro. Para estos dos poetas las palabras se interiorizan, quiero decir, no designan nada exterior, dejan de ser símbolos o menciones de realidades externas, así se trate de objetos físicos o suprasensibles. Y los objetos a que aluden las palabras, desde la mesa (“cuadrado pino” para Góngora), hasta la Trinidad cristiana (“bones to Philosophy but milk to Faith” para Donne), se transforman en símbolos del acto de poetizar:

*Elle est retrouvée!
Quoi? l'éternité
C'est la mer mêlée
Au soleil.*

El poeta antiguo pretendía expresar la realidad o crear otra, ideal; el moderno busca en la poesía el secreto del mundo y aun el de su transformación. Poetizar no es decir el mundo sino decir la Palabra sobre la que el mundo reposa.

La comprensión del poema moderno exige un cambio en la actitud del lector. El mundo exterior no nos ofrece ninguna llave y, por tanto, es imposible comprender el poema desde fuera. No hay más vía de acceso que rehacer la experiencia desde dentro. Este *dentro* no es sólo el del poema sino el del lector: su conciencia. Como el poeta, el lector debe atravesar por una serie de estados espirituales que lo llevarán a la luz final (o a la oscuridad: *es lo mismo*). Las palabras del poema son puentes entre un estado y otro, signos vertiginosos en la espesura. Así pues, la dificultad de la poesía moderna no proviene de su complejidad —Rimbaud es mucho más *simple* que Góngora o Donne— sino de que exige, como la mística y el amor, una entrega total (y una vigilancia no menos total). Si la palabra no fuese equívoca diría que la dificultad no es de orden intelectual sino moral. Se trata de una experiencia que implica una negación —así sea provisional, como en la meditación filosófica— del mundo exterior. Para decirlo de una vez: la poesía moderna es una tentativa por abolir todas las significaciones porque ella misma se presiente como el significado último de la vida y el hombre. Por eso es, a un tiempo, destrucción y creación del lenguaje. Destrucción de las palabras y de los significados, reino del silencio; pero, asimismo, palabra en busca de la Palabra. No faltará quien se encoja de hombros ante esta “locura”. Sin embargo, desde hace más de un siglo, algunos espíritus solitarios, entre los más altos y ricos de dones que hayan visto ojos de hombre, no han vacilado en consagrar su vida a esta empresa insensata.

NO HAY MUCHAS revistas hispanoamericanas que podamos leer con el mismo placer ávido con que, en sus tiempos, leíamos *Revista de Occidente*, *Cruz y Raya* o *Sur*. Sin duda el siglo se ha cansado; después de la guerra se inventa poco en arte y literatura (¿o somos menos sensibles, más duros de oído?). Algunas de las publicaciones que cultivaron con más persistencia la curiosidad y la novedad, como *El Hijo Pródigo*, *Orígenes* y *Las Moradas*, han desaparecido. Cierta, aún viven las grandes revistas, *Sur* y *Cuadernos Americanos*, pero ahora juegan sobre valores seguros. Y la mayoría de las nuevas está contagiada, a destiempo, por la idea de la “responsabilidad social del escritor” (creencia que nos ha hecho olvidar o desdeñar la responsabilidad mayor: escribir bien, decir cosas nunca dichas o que así lo parezcan). El sermón, la homilía, la exposición de la buena doctrina, se han convertido en los géneros literarios preferidos de los “espíritus avanzados”. A diferencia de lo que ocurría hace veinticinco años, en nuestros días el radicalismo en política está teñido de superstición burocrática y se alía al “academismo” en literatura y al conformismo en filosofía y moral. Estilo claro, ortodoxia política y buenas costumbres: ingredientes del escritor “positivo”. Una de las re-

vistas por las que aún circula un poco de aire fresco —y otros saludables venenos— es *Mito*, la valerosa y valiosa publicación fundada por el poeta Jorge Gaitán Durán. Valiosa, aunque desigual, porque en cada número se puede leer, por lo menos, un texto memorable. Valerosa porque Gaitán Durán, uno de los espíritus más despiertos y originales de la nueva literatura hispanoamericana, partidario del riesgo intelectual, no ha vacilado en publicar algunos documentos ejemplares y explosivos, como el *Diálogo entre un Sacerdote y un Moribundo*, de Sade, y la *Historia de Edelmira B*.

En el último número de *Mito* se publican algunos fragmentos de *Memoria de los hospitales de ultramar*, de Alvaro Mutis. Hace algunos años leí el primer libro de este joven poeta: *Los elementos del desastre*. Aquel delgado volumen me impresionó. Por encima de las influencias y de los ecos, o mejor dicho, por debajo, abriéndose paso entre las aguas suntuosas y espesas de esa retórica que viene del mejor Neruda, no era difícil reconocer la voz de un verdadero poeta. Y agrego, un poeta de la estirpe más rara en español: rico sin ostentación y sin despilfarro. Necesidad de decirlo todo y conciencia de que nada se dice. Amor por la palabra, desesperación ante la palabra, odio a la palabra: extremos del poeta. Gusto del lujo y gusto por lo esencial, pasiones contradictorias pero que no se excluyen y a las que todo poeta debe sus mejores poemas. Lujo y, ya se sabe, “orden y belleza”, es decir, economía en la expresión. Aquel libro, como el que acaba de publicar Montes de Oca, era algo más que una promesa y, asimismo, algo menos que una obra. Los textos que ahora leo en *Mito* me hacen pensar que Mutis avanza con firmeza hacia su obra.

Memoria de los hospitales de ultramar: poemas en prosa y en verso, relatos de las fiebres, las pesadillas y los placeres de una conciencia. Pero Mutis se explica mejor que yo: “teoría de males, angustias, días en blanco en espera de nada, vergüenzas de la carne, deudas nunca pagadas, navegaciones por tierras y aguas emponzoñadas... en fin, todos esos pasos que da el hombre usándose para la muerte y terminar encogido en la ojera de su propio desperdicio. Esos eran para él sus *Hospitales de Ultramar*”. Maqroll el Gaviero —personaje de ascendencia romántica, conciencia del poeta— avizora desde el palo mayor el horizonte; y lo que descubren sus ojos —arenales, vegetación tupida y enana de la malaria, inmensas salinas, obeliscos y torres cuadradas, geometría de las prisiones, las oficinas y los mataderos— no es tanto un mundo físico como un paisaje moral. Esas enfermedades y esas plagas; “la espera gratuita de una gran dicha que hierve y se prepara en la sangre”; “la división parcial del sueño entre la vida de colegio y ciertas frescas sepulturas”; esos largos meses de fiebre en un vagón de segunda, detenido al borde del precipicio, mientras caen al río los cadáveres de las mulas, la piel arrancada por las asperezas de las rocas; esos viajes de leprosos por las salinas, junto al mar, son nuestros viajes, nuestros males y nuestros días. Hemos estado allí, en el *Hospital de los Soberbios*, donde padecen interminables enfermedades los que manejan los asuntos de la ciudad. Nos han

visto (¿nos ven realmente, alguien ve ahora a los otros?) con esa “mirada, siempre la misma, en donde la sospecha y el absoluto desinterés aparecen en la misma proporción”. En nuestras visiones lo fútil se alía a lo atroz:

*Una ciudad cercada de alta piedra
esconde el rígido cadáver de la reina
y la carroña grave y dulce de su último
capricho, un vendedor de helados
peinado como una colegiala.*

El paisaje espiritual y físico del Gaviero es insoportable de varias maneras. Ennumeraré algunas: la precisión en el horror chabacano; la alianza del esplendor verbal y la descomposición de la materia (las sábanas de los enfermos “flotando contra la lejanía de las aguas como una dicha que desenrolla sus símbolos”); la descripción de una realidad anodina que desemboca en la revelación, apenas insinuada, de algo repugnante: la familiaridad con las imágenes desordenadas de la fiebre y, también, con las repeticiones del tedio y del aburrimiento; el gusto por las cosas concretas e insignificantes que, a fuerza de realidad, se vuelven misteriosas; la predilección por el encuentro de objetos cotidianos y vulgares en un escenario extraño, presencias que no dejan de producir un escalofrío (secreto de Lautréamont, gran maestro de Mutis); refutación de la realidad, ya sea por acumulación de realidades que engendran el absurdo o por la desaparición de una parte de la realidad; evocación de la lejanía por medio de objetos *infinitamente* cercanos o, a la inversa, reducción de lo remoto a una proximidad inmediata, de pronto amenazante; creación de lo maravilloso por el brusco descenso de imágenes gratuitas y carentes de significado, aunque dueñas de un inexplicable hechizo, en el centro de una realidad conocida:

*Llega el verano
y un bescador cambia
una libra de almejas
por una máscara de esgrima*

No todos los textos tienen el mismo poder. A veces la idea poética no llega a encarnar en las palabras y se queda en un querer decir; otras, la frase me parece vacilante, incierta. Hay debilidades y descuidos. Montes de Oca no poda la cizaña verbal; en el otro extremo, Mutis duda frente al vocablo. Algunos poemas son apenas el borrador de un poema. Faltas de atención, oscilaciones: no tanto carencia de dones como reticencia interior. Estoy seguro de que las imperfecciones de algunas obras —no excluyo a las de los más grandes— provienen casi siempre, más que de ausencia de talento, de una *falta* espiritual del poeta. La moral, en el sentido profundo de la palabra, interviene más de lo que se piensa en la creación artística.* He escrito *moral* pero quizá debería haber dicho: amor, entrega a la obra, arrojo, integridad espiritual. Con frecuencia se repite que el poeta debe esforzarse por ser lúcido. Yo agregaría: a condición de que

* No me refiero, por supuesto a la moral social sino a las relaciones entre el artista y su obra.

esa lucidez le sirva, no para ahogar sus dones o domarlos (lo que llaman "maestría" es la muerte del poeta y de su aventura), sino para penetrar más profundamente en sí mismo y escuchar con mayor fidelidad su voz oculta. Afilar sus uñas, no limarlas.

Hospitales de Ultramar: teoría de males, sucesión de visiones, lento despliegue de paisajes suntuosos y malsanos como los de ciertas películas de Bergman (recuerdo ahora, por ejemplo, las primeras escenas de *El rostro*). Y, asimismo, la desolación americana, la monotonía del llano, la fantasía —abigarrada, sórdida, delirante— de las tierras calientes. Paisajes insoportables. Amor y venganza a un tiempo: el poeta nos obliga a reconocernos y, así, a *soportar* nuestra realidad. El poema final es un treno al Muerto, "varado entre los sabios cirios". El espíritu vacila entre la piedra y la putrefacción. Es el momento de la gran desnudez y, también, del apogeo de la forma. Lujo y agonía: ceremonia de la catástrofe, rito del desastre. Todo, inclusive la muerte, exige una liturgia. No hay mito, no hay fábula recreadora del mundo y, en una palabra, no hay poesía sin un rito. La poesía es liturgia. Los momentos centrales del hombre —desde su nacimiento hasta su muerte— los prefi-

gura y los consagra un rito. El poema es una ceremonia fúnebre. La máscara solar del poeta esconde un rostro comido por la muerte. Triunfo de la Apariencia, es decir, del espíritu humano que tiende siempre a encarnar, a manifestarse, a presentarse y, de este modo, a erigirse en monumento de sí mismo, de su poder y de su ruina. Forma es vida. La falta de forma del mundo moderno es ausencia de verdadera vida. Eros y la muerte han huido del hombre —cuerpo deshabitado, cuerpo desahmado. En nuestros días la misión del poeta consiste en convocar a los viejos poderes, revivir la liturgia verbal, decir la palabra de vida.

HOMENAJE A ESOPHO. Todo lo que nombramos ingresa al círculo del lenguaje y, en consecuencia, a la significación. El mundo humano es un orbe de significados, esto es, un lenguaje. Pero cada palabra posee un significado propio, distinto y contrario a los de las otras palabras. En el interior del lenguaje los significados se combaten entre sí, se neutralizan y aniquilan. La proposición: todo es significativo porque todo es lenguaje, puede invertirse: todo carece de significación porque todo es lenguaje. El mundo humano es un orbe etc...

DOCUMENTOS

ESCRITORES DE AMÉRICA EN CONCEPCIÓN

Por Carlos MARTÍNEZ MORENO

LA IDEA de reunir a treinta y tantos escritores de distintas procedencias americanas y hacerlos dialogar, sin mayor plan y con anticipada veda de conclusiones, en el marco de una linda ciudad provinciana del sur de Chile, no dejaba de ser original.

La Universidad de Concepción, que tiene una gran dosis de lo que Grompone llamaba "Universidad viva", se decidió a la empresa.

El poeta Gonzalo Rojas, bajo el patrocinio académico e indulgente del rector David Stutchkin, organizó esta suerte de curioso coloquio. Convocó a treinta y ocho escritores y concurren veintiséis, dos de ellos (el poeta chileno Barrenechea y el crítico norteamericano Stanley Richards) de modo muy fugaz.

En lo fundamental, hubo veinticuatro escritores más o menos disciplinados, comenzando por la mañana, a las 10, sesiones que duraban hasta las 13 y 30 y regresando por la tarde, a las 18, para seguir escuchando y debatiendo "ponencias" (así se les llamaba) hasta pasadas las 21.

Por la gran afluencia de público, todas las sesiones debieron realizarse en el Salón de Honor de la Universidad, casi siempre colmado de asistencia, una extraña asistencia fervorosa que aplaudía las ideas de A y las refutaciones de B, no sabiendo acaso con cuál quedarse. "Están pintados en los bancos", me decía Sebastián Salazar Bondy, y por momentos parecía cierto. Cuando, hacia el fin del Encuentro, se realizó un recital de poetas visitantes —cortésmente, por razones de tiempo, los chilenos se excluyeron— se vio, sin embargo, que el público no estaba pintado en los sillones. Surgieron voces

disidentes, se enjuiciaron contradicciones entre el programa ideológico y la "praxis" poética de algunos de los escritores más notorios del Congreso, y es seguro que más de uno, tras la invocación repetida de "acercarse al pueblo" —como en aquel cuento de Moravia— experimentó la dasazón de que el pueblo pudiera no ser un regazo tan confortable como se le sueña en las operaciones algebraicas de la Gloria.

*

Quienes intervinieron activamente en el Congreso, o por lo menos lo siguieron en toda su extensión fueron: Enrique Anderson Imbert, Ernesto Sábato e Ismael Viñas, por Argentina; Jorge Zalamea, por Colombia; Joaquín Gutiérrez, radicado en Chile, por Costa Rica; José Antonio Portuondo, por Cuba; Margarita Aguirre, Fernando Alegría, Braulio Arenas, Miguel Arteche, Daniel Belmar, Alfredo Lefebvre, Luis Oyarzún, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas y Volodia Teitelboim, por Chile; Hugo Lindo, por El Salvador; Lawrence Ferlinghetti y Allen Ginsberg, por los EE.UU.; Jaime García Terrés por México; Guillermo Sánchez por Panamá; Alberto Wagner de Reyna y Sebastián Salazar Bondy por Perú; y yo por Uruguay.

Ninguno tenía una condición representativa cierta, que yo sepa; las invitaciones se habían hecho según anteriores líneas de conocimiento personal, según sugerencias de embajadas chilenas en el exterior, etc.

Los temas relatados parecían muy variados, en la superficie; fueron a veces autobiográficos ("Vengo a preguntar",

de Margarita Aguirre, las luego llamadas "Confesiones de un esquizofrénico" de Sánchez), trataron otras veces de abarcar panoramas generacionales (Viñas, Salazar, Portuondo, García Terrés y yo), abordaron el costado técnico del oficio literario (Anderson Imbert, Fernando Alegría), se propusieron un objeto de preceptiva (La naturaleza en el arte, de Oyarzún), de sociología literaria (La extrañeza de ser americano, de Arteche) o, revulsivamente, implicaron incursiones en la filosofía de los valores, la sociología de la cultura, la economía y la literatura (Ernesto Sábato, Volodia Teitelboim).

Pero de todas maneras por detrás del tema elegido por el relator —limitado a veinticinco minutos y a las posibilidades de su velocidad verbal— siempre volvieron al debate unos mismos puntos: el arte y lo social, la literatura comprometida, los deberes del escritor en cuanto miembro de una sociedad americana dada, las posibilidades de comunicación y las causas de incomunicación en el continente.

Hubo tres hechos evidentes: primero, que el Encuentro dedicó una buena parte de su tiempo a precisiones terminológicas que seguían sin embargo siendo categorías flotantes y fluctuantes el sábado 23, día en que se clausuró; segundo, que los escritores asistentes se desconocían con anterioridad, y eso les impedía ejemplificar con la obra propia o ajena, para que se supiera de qué estaban hablando. Cuando los argentinos ilustraron algunas agresividades renovadoras del presente con nombres del pasado (desechando respetuosamente a Borges y mucho menos respetuosamente a Lugones, para quedarse con Cambaceres, Roberto Arlt o Armando Discépolo) ese grado de concreción apareció, pero fue más bien escalofriante. Tercero, que cada uno —como cuadra a una discusión de intelectuales— se mantuvo en la posición en que estaba antes del Encuentro; del debate pueden haber surgido algunas luces personales, alguna convicción proyectada hacia la asamblea; ninguna persuasión, en cambio, que hayan acusado hacia adentro los escritores presentes.

El Encuentro comenzó el lunes 18 con dos trabajos que parecían situarlo en una condición de foro literario: "Estilos de novelar y estilos de vivir", por Fernando Alegría y una inquisición sobre procedimientos técnicos del novelista, a cargo de Anderson Imbert, largo estudio que el tiempo obligó a cercenar. Pero ya entonces se advirtió que ése no sería el tono prevalente en el Congreso; y acaso la cruda expatriación que a todo lo largo de las conversaciones marginales al Encuentro proclamó Anderson Imbert (alejado de la Argentina desde 1946, profesor en Ann Arbor, Michigan, desde esos días) haya tenido algo que ver con esa su equivocación inicial acerca de la índole de una reunión internacional de escritores en América.

Su trabajo, con un claro destino de revista literaria, resultó frígido y profesoral. No descarto claro está las otras causas, que mantuvieron a Anderson en perpetua desidencia con los fervorosos y conflictuales escritores argentinos (Sábato, Viñas) que compartían con él la presunta representación de un país, y disintían entre ellos y con él en todo y desde todo.