

## LIBROS

### EL MONO GRAMÁTICO

por Guillermo Sheridan

Hace un año ya que apareció en español el último libro de poesía de Octavio Paz: *El mono gramático* (Seix-Barral, Barcelona, 1974; previa a esta edición hubo una francesa en 1972). El texto constituye de hecho una *summa*, decantada y afinada —advertencia de un empeño cuya finalidad es su propio desarrollo inacabado—, de aquellos motivos alrededor de los cuales ha girado siempre la poesía de Octavio Paz, quien como pocos, ha entendido con Eliot que hay tiempos para explorar y tiempos para el desarrollo del territorio ganado. El libro puede situarse en la tradición de los extensos e intensos poemas en prosa —como por ejemplo *Eureka*— cuya profunda reflexión encuentra su significado en el ordenamiento del universo, específicamente en esta obra de Paz, en el ordenamiento de un universo particular: el de la palabra poética.

Sustentación de un entreverado diálogo entre un presente inasible hasta por la palabra, o a causa de ella; impreso en “la fijeza momentánea” de un largo instante que busca la posesión de la realidad hasta quietarla, hasta desaparecer una voluntad empecinada en dar cuenta de las cosas sólo en el lenguaje, y el recuerdo siempre móvil, fugitivo y fatalmente verbal (“el lenguaje no habla de las cosas ni del mundo: habla de sí mismo y consigo mismo”), el texto es un flujo fascinado por su propia capacidad de perderse —y encontrarse— en la iluminada duración del vericuetto, en la incondicional algarabía de la disquisición. El texto encuentra su sustento en la postergación de su propio fin y de la nada que lo rodea; sin embargo, dentro de esta lúcida aventura epistemológica en la que tanto deslumbra la razón como la sensación de la razón, esa nada que justifica al fin es lo que el libro persigue.

Esa fórmula críptica y oscura que tanto alimenta a la poesía moderna y que Paz mismo alguna vez concretizó en un poema (“Los nombres: yo he de decir lo que dicen/ yo he de decir lo que no dicen”) es aquel final ficticio asechado por el movi-

miento del texto; un movimiento dialéctico entre la *fijeza* y el *cambio*, entre la plétora y lo blanco en la página, entre la irritante pluralidad de la realidad y la ambicionada inminencia de la quieta unidad prometida por el poema.

Con una conmovedora ingenuidad presu- puesta como condición irrevocable del experimento (desde Aristóteles se sabe que sorprenderse es comenzar a entender), Paz acepta las condiciones del lenguaje antes de hollar el área de la escritura. Asombrado de lo que con él hace el lenguaje (“Nunca había pensado que el rosal fuese un cangrejo inmenso”) el poeta afirma su deseo de saber lo que él puede hacer con el lenguaje (“crear un doble del mundo, no su traducción ni su símbolo”) partiendo desde y hacia una pura desnudez inominable, ausente de lenguaje por la reiterada elaboración de un lenguaje de ausencias.

De ahí que el texto esté apuntalado sobre la especulación y la duda, y que, como varios de los más profundos poemas de Paz, éste necesite resolverse en una pretermisión: “Aquello que se dice en el lenguaje sin que el lenguaje lo diga, es decir (¿es decir?): aquello que realmente se dice (aquello que, entre una frase y otra, en esa grieta que no es ni silencio ni voz, aparece) es aquello que el lenguaje calla...”

Por eso, puede decirse que este poema es también una *poética*, puesto que entre sus líneas se destila el método, se insinúa el proceder de la poesía. Decía Reyes que ante lo inefable, el poeta contaba con una esperanza: la mística, acto amoroso que consiste en fijarse más en las flores del camino que en la morada final. Quizá la observación pueda aplicarse al libro de Paz. El puro acto del transcurrir, de crear el camino en el doble juego de los flujos, el de la conciencia y el de la escritura, es al que el texto, místicamente, se avoca. Así, la hipérbole, en el sentido etimológico (místico) de la palabra, acepta su condición dual e interdependiente: la gramática (que es “la crítica del universo”) es “descifrar un pedazo de mundo”; es el ejercicio del espíritu que se reconoce como tal al deletarse en su asombrosa habilidad para cambiar al mundo, para *doblarlo* en otro —como decía Paz, con sencilla lucidez, en *Los hijos del limo*, hablando de Baudelaire: “Escribir un poema es descifrar el universo sólo para cifrarlo de nuevo.”

Pero en *El mono gramático* hay otra obsesión: ese transcurrir que es el conocimiento de las cosas por sus nombres implica un peligro: si conocer es diferir, clasificar, nombrar, ignorar es tener que sumar lo diferido hasta la blancura, hasta el recomienzo. La realidad, al ser nombrada, se actualiza como sujeto de la crítica que implica todo lenguaje; al ser nombradas y conocidas “las cosas se vacían y los nombres se llenan, ya no están huecos, los nombres son plétoras, son dadores (...) los nombres les chupan los tuétanos a las cosas, las cosas se mueren sobre esta página pero los nombres medran y se multiplican, las cosas se mueren para que vivan los nombres”.

El lenguaje, control del mundo sobre el que hemos perdido el control, se revela

entonces como algo fallido; como algo que ha perdido su carácter adánico, que ha dejado de nombrar pero que, sin embargo, es método para recuperar lo perdido: el Nombre, el origen; como algo que se usa para buscar el *reverso* de los nombres, para, por los nombres, hallar de nuevo las cosas, bautizarlas. El poeta “no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos no son suyos”, lo que nos lleva a considerar que la poesía es, por lo tanto, una especie de hermenéutica, pues si la gramática es la crítica del universo y si el lenguaje es la “crítica del paraíso, la poesía es la “crítica del lenguaje”.

Esta idea —la poesía como detención del flujo del lenguaje —mundo—, de evidente factura romántica, es sobre la que el poema más incide. La poesía tiene la virtud de dejar al mundo sin nombres, o sea, tal cual es; el arrobamiento, el raptó tan fugaz que no puede suceder en el tiempo y que deja al poeta sin voluntad y al lenguaje sin significado; aquello que es cuando eso sucede, es el hombre. De ahí que los opuestos que forman, con su tensión constante, la base del poema sean la unidad y la pluralidad, el Nombre y el discurso. Pero aquello plural es lo único que contiene la unidad, o, mejor, la clave para encontrarla. Reiteraciones, analogías, figuras intermitentes, quiasmos, correspondencias, enigmas que, por serlo, anuncian la solución, formas que, por repetirse, advierten su común origen, se oponen a la inmovilidad, quietud, espectación pura, realidad eternizada, “fijeza momentánea”: leer el cuerpo femenino, no fecundarlo; condensar, no dispersar; anhelo de absoluto, no eternizar el anhelo. Esto se busca en el poema —lo busca el poeta en el mundo— de muchas maneras: el encuentro maravillado de Hanuman ante un bosque —“catalogado” en una prosa deslumbrante— nombrado para poder penetrarlo; enumeraciones caóticas —“gavillas de enigmas”— que buscan su sitio en la extraña nomenclatura del automatismo; selvas que son mujeres que son signos; grabados hindúes cifrados en impenetrable —pero intuible— estilo; mitos de peculiar ética que narran la ruptura de la unidad por la desazón erótica; divagaciones por raras arquitecturas que obsesionan para suplantarlo al destino; arboledas —decenas: las del recuerdo, las de la mirada, las de Delacroix— intraducibles y nunca inmóviles; el misterioso “Aleph”, saturado de vacío, del que brota un minucioso cuadro de Richard Dadd que celebra la apoteosis de la multiplicidad que se encona en las más variadas perspectivas... Todo eso se resuelve en una sola fórmula: la búsqueda de los nombres propios, del silencio. El texto se sostiene, pues, en la alegoría continua sobre esa unidad que se dispersa en los plurales para volver a explorar su propia unidad, ahora inefable, pues la conciencia de la pluralidad es también la conciencia de la muerte.

El poema establece aun otra forma de planteamiento: el de la plástica —otra metáfora de la quietud. “En los cuadros las cosas están, no pasan.” Cautiva de su propio espacio, “la pintura nos ofrece una

visión, la literatura nos invita a buscarla”, o sea que también adivina la morada en lo que conduce a ella, pero ese camino, arduo e incitante, distrae por su abundancia de veredas, cada una de las cuales (nos explica Paz en los últimos capítulos, que son, por lo reflexivo, casi una crónica del viaje-discurso) se dirige hacia el comienzo en una circularidad pasmante que es el único tránsito posible. Tránsito que parte de y se dirige hacia un jardín en Cambridge; la ciudad mística de Galta; la ventana y el recuerdo; el periplo por un cuerpo que es el universo. Pero tránsito, igualmente, y quizá el más difícil de acometer, entre el que escribe su página de escabrosa topografía y el lector. Ambos empeñados en olvidar la literatura, “liberarse”, dice Paz, para encontrar una vida, hermosa sólo en cuanto que puede uno olvidarse de ella.

## LA OTRA HISTORIA DE FANTOMAS

por Armando Pereira

La producción intelectual de Julio Cortázar constituye ya un largo camino, un constante proceso de encuentros y reencuentros, de hallazgos inevitables que vienen a dar al traste con todos los conceptos anquilosados de que se suele rodear a la literatura y, por lo tanto, al escritor. Su obra es un constante recomienzo. No podemos hablar, en ella, de un punto de partida que esté determinando *apriori* todo su desarrollo ulterior; por el contrario, y en la medida en que ha elegido el camino de la experimentación, cada una de sus novelas y cuentos, cada uno de sus textos, es un constante e imprevisible principio. La necesidad de experimentación, tanto en la forma como en el contenido, nos habla de esa permanente búsqueda que se halla en el centro de toda su producción artística, búsqueda en todos los sentidos y siempre nueva; búsqueda, en última instancia, de ese lector cómplice, de ese compañero de viaje que, a lo largo de tantas páginas, habrá ido descubriendo ese amplio y profundo mundo narrativo que permanentemente arroja nueva luz sobre el mundo material y concreto que nos ha tocado en suerte vivir. Con el humor que lo caracteriza, Cortázar abre una nueva y enriquecedora brecha en su producción intelectual:



tual: *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (Libros de Excelsior, Promotora y Editora de Publicaciones, S. A. México, 1975, 77 pp.) constituye en este sentido un nuevo punto de partida, un nuevo camino que habremos de seguir hasta realizar la utopía que se nos propone: la ascensión de una nueva conciencia.

Este último texto del escritor argentino no constituye únicamente una forma de divulgación de las resoluciones del Tribunal Russell II, ni tampoco exclusivamente un señalamiento de las multinacionales como el principal problema a combatir en nuestra época, sino al mismo tiempo una profunda crítica a la subcultura que alimenta hoy la vida espiritual de nuestros pueblos. El carácter polisémico del texto es sin duda una de sus mayores virtudes, y se manifiesta precisamente en la manera en que ha sido estructurado. La historia que se nos narra (el intento de las transnacionales por destruir la cultura de la humanidad) es abordada desde ángulos textuales distintos y —en la medida en que uno de los textos ejerce la crítica del otro— complementarios. Cortázar utiliza, por un lado, el texto de una historieta de *Fantomas* (*La inteligencia en llamas*) donde se plantea la destrucción de libros y la quema de bibliotecas por una sociedad secreta que *Fantomas* habrá de descubrir, y, por otro, su propio discurso que habrá de incidir críticamente a lo largo del discurso iconográfico del *comic*. Este proceso de interacción entre los dos textos no representa, ni mucho menos, una pura sutileza formal del narrador argentino, sino, por el contrario, manifiesta una necesidad inherente al contenido mismo: por una parte, la crítica a la ideología mediatizadora del *comic* y, por otra, el proceso de concientización del lector a través de *Fantomas*, personaje central del *comic* mismo.

Ahora no es ya una “sociedad secreta” la “fuente de todo mal”, sino que se apunta al verdadero problema: las empresas multinacionales, y Cortázar señala concretamente a la ITT, la CIA o DIA, a Nixon, Ford y Henry Kissinger, a Pinochet, Banzer o López Rega, a los bancos de fomento y desarrollo, a las fundaciones dadoras de becas etc., como los responsables directos del subdesarrollo económico y cultural de nuestros pueblos. Y frente a ese poder multinacional, que Cortázar extrae de su anonimato, no es posible oponer —señala el narrador— la romántica e ideológica acción individual que la historieta de *Fantomas* nos propone. Por el contrario, el *Fantomas* cortazariano es un héroe vencido, aunque consciente ahora de que su sola acción individual no conduce a nada: “Me preguntó si no tenían razón, intelectuales de mierda —dijo *Fantomas*—, días y días de acción internacional y no parece que las cosas cambien demasiado.” *Fantomas* es rescatado así de la acción ideológica que se le obligaba a cumplir en cada una de sus historietas y elevado, a través de su propia acción en el discurso cortazariano, a un nivel de conciencia colectiva que lo (y nos) pone a salvo de toda solución ideológica.

Por otra parte, la acción desideologizadora del texto de Cortázar va aún más allá; alcanza incluso aquellos aspectos meramen-



te particulares que definen y caracterizan al héroe del *comic*. El *Fantomas* que nos pinta Cortázar no es ya ese ser omnipotente y omnisciente, ese *little God* de la cultura de masas, sino, por el contrario, un *Fantomas* humanizado, que bebe grapa con el narrador y que se expresa con el desenfado de cualquier sudamericano: “La puta que los parió —dijo *Fantomas*—, no voy a dejar a uno solo vivo, esto no me lo hacen a mí, conchেমadres.” Esta desmitificación de los héroes de la subcultura con que se mediatiza día a día la conciencia cultural y política en nuestro continente, es otro de los elementos significativos de este último texto de Julio Cortázar.

A modo de apéndice, el escritor argentino incluye las resoluciones del Tribunal Russell II, y con ello su texto cumple un nuevo objetivo: difundir en toda América Latina aquello que la prensa, la radio y la televisión de nuestros países han tratado por todos los medios de acallar: la valiente denuncia de este Tribunal de las condiciones de represión fascista que, en contubernio con el imperialismo norteamericano y las transnacionales, llevan a cabo los regímenes totalitarios en nuestro continente. Es necesario señalar que las resoluciones del Tribunal Russell II no existen sólo como un mero apéndice: a ellas nos conduce, en cierto modo, el propio discurso precedente, situándolas no sólo como una conclusión necesaria, sino en el centro mismo de toda la narración; están de alguna manera presentes a lo largo de toda la historia, y se dejan sentir a cada momento como el propio *leitmotiv* del texto.

A nuestro juicio, *Fantomas contra los vampiros multinacionales* cumple enteramente lo que se propone: no pretende constituirse en una toma de posición estética frente a la realidad (aunque de hecho la incluya), sino que se sitúa básicamente como un intento de desideologización y denuncia de los principales problemas que aquejan a la realidad latinoamericana. Este pequeña obra, cuyo valor y pertinencia resultan evidentes, nos muestra además la inmensa versatilidad de que es capaz el narrador argentino y, una vez más, su toma de posición política frente a la realidad desgarrada que viven hoy nuestros pueblos.