

DE LIBROS

MALDICIÓN ETERNA TAMBIÉN A QUIEN LEA ESTAS PÁGINAS

—¿Se siente mejor, señor Ramírez?
—Sí, Larry. Pase.
—Pero no ha comido ¿verdad? Vi su bandeja afuera...
—Deje eso ahora. No tengo hambre. ... Dígame, ¿qué le pareció la novela? ¿Cómo cree que se ve usted, allí? Y la voz... ¿qué voz se imaginó que se la estaba leyendo? ¿La suya? O... la mía, tal vez...
—No empiece, no empiece. Déjeme sentar, al menos.

—...
—Ahora, si espera que le diga que fue su voz la que escuché al leer el libro, se equivoca. No la escuché, y la mía tampoco. O las escuché sólo por momentos. Creo que en esa novela no hay diálogos; es usted o soy yo quien imagina todo.

—Entonces, Larry, ¿quiere decir que un diálogo imaginario es diferente de uno real? No entiendo eso, explíqueme.

—Señor Ramírez, si usted me habla, lo hace de una manera natural, a menos... a menos que no quiera hacerlo. Si imagina un diálogo, los parlamentos son forzados, artificiales.

—Sí, yo noté algo de eso en la novela. Pero no siempre: a veces sí era mi voz la que le decía a usted algo, y a veces usted me contestaba. No era muy amable, por cierto, pero olvídalo. ... Usted cree pues que toda la novela es un monólogo, interrumpido de vez en cuando, al terminar cada capítulo.

—No. Creo que es un monólogo disfrazado con mucha sutileza de diálogo; pero interrumpido a veces por un verdadero diálogo, que salta cuando menos lo espera uno. Es un diálogo entre líneas y está en cualquier parte. No creo que haya unos capítulos imaginados y otros reales, sino que hay un tránsito constante del monólogo al diálogo en cada uno de ellos.

—Y cómo leer un libro así, Larry. Como diálogo o como monólogo.

—De cualquier forma. Si es un monólogo, el diálogo real sólo se insinúa; como si la novela, la verdadera novela, estuviera escamoteada.

—¿No es la novela pues, todo lo que dice el libro? Quisiera entender...

—Es como si la novela estuviera fuera del libro y sólo supiéramos de ella por elipsis, por ciertas referencias.

—Pienso en los pliegues de una tela...

—Sí, se trata de una novela de pliegues, y el diálogo está atrás de cada pliegue, como queriendo aparecer siempre.

—Larry... Siento que en todo el libro hay una intención de hacer diálogo; no digo entre nosotros, sino en el texto. Hacer un diálogo.

—Señor Ramírez ¿ha leído "La Cantante Calva"?

—Creo que sí, Larry. ... Ya no recuerdo muchas cosas.

—Entiendo que la novela se cuele en el monólogo como... como si fuera la realidad...

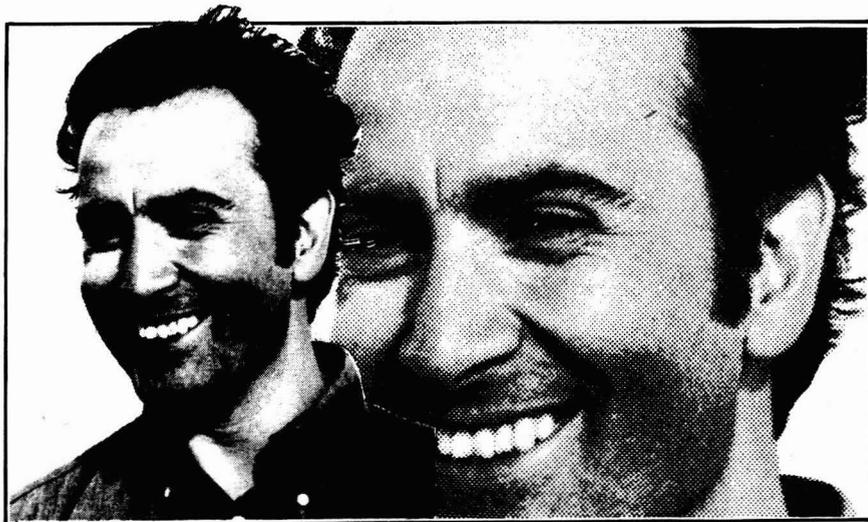
—La realidad de la novela...

—Pero entonces ¿dónde empezaría la novela, y dónde acabaría? ¿Cómo sería el libro con los diálogos reales? Y los diálogos, ¿cómo serían esos diálogos entre usted y yo?

—Eso no tiene importancia. De qué le serviría saber dónde empieza la novela si ella es sólo el telón de fondo del libro. Por otra parte, basta un poco de atención para distinguir los diálogos. ... Por su naturalidad, quiero decir. Los diálogos entre Juan José Ramírez y Lawrence John. No entre usted y Larry; porque Larry no es más que un personaje de sus monólogos, señor Ramírez.

—No diga eso, Larry... Siempre trata de confundirme, como en el libro.

—No sea necio. Entienda lo que le digo. Son los monólogos internos, de usted, los que llenan el libro. ¿Conoce las otras novelas de Puig? En ellas,



—Bueno, creo que hay cierta cercanía entre las dos obras. ... Monólogos que nunca se cruzan, aunque parece que así es. O como un diálogo de voces muertas, que confunden al lector. Mire, señor Ramírez, el diálogo, la novela que el lector espera encontrar en ese libro es semejante a lo que mi esposa es para usted. Ella no existe más; nos divorciamos hace años, pero cuando yo le hablo a usted de ella, recordándola, usted cree que sigue conmigo, que me espera y me prepara el desayuno todas las mañanas. Pero no, de ella no hay casi nada.

—...
—...

cuando lo hay, el diálogo es fluido, el habla coloquial siempre está presente; aquí no.

—Pero, ¿cómo nos veríamos si habláramos igual que los personajes de "La Traición de Rita Hayworth"? Piense un poco, por favor.

—Sin embargo, recuerde que a Puig siempre le ha interesado mostrar en sus libros el llamado mal gusto. ¿No cree que la manera de hablar de usted, y la manera como me hace hablar a mí, también son de mal gusto?

—Y que lo diga usted, Larry.

—¿O no son de mal gusto, la retórica marxista y la psicoanalista?

—...

—Son lenguajes estereotipados... Vea si no esas páginas donde me hace repetir la eterna primera lección de psicoanálisis. Creo que a Puig le interesa mostrar en este libro otro tipo de alineación, no el que ha venido mostrando en sus obras anteriores; el cine, las revistas femeninas, en fin. Sino la alineación de la conciencia, ...las cursilerías de la conciencia.

—Siéntese, Larry. No comparto su opinión, pero cálmese. Para mí todo lo que hace Puig es coquetear con el marxismo y en algún momento hasta con la nueva iglesia; con el psicoanálisis no, eso siempre le ha interesado. El cambio tal vez esté en que ahora habla del psicoanálisis conscientemente; ahora habla de él. Por otra parte, antes no le interesaban las cuestiones políticas, en este libro sí. Siento que coloca en un mismo plano la sexualidad y la lucha social.

—Yo insisto en que sólo trata de mostrar a cierto tipo de persona...

—A usted.

—Sí, quizá. Pero a través de usted, que me piensa a cada página... Y mire, señor Ramírez, tal vez sea eso lo más interesante de todo el libro, que en general me parece demasiado fácil. Fácil a propósito, me gustaría pensar...

—¿Y aburrido a propósito también, Larry?

—...aunque a veces se me ocurre que más que ser la última novela de Puig, es sólo la siguiente.

—Todos estos acercamientos al marxismo y al psicoanálisis no hacen sino anular el relato... Fíjese, en todo el libro lo anecdótico nunca se sostiene; tal parece que se tratara de una reunión de cuentos inconclusos.

—Esto último no es un problema, en cambio creo que esos acercamientos de los que usted habla, hacen tediosa la novela. ...Recuerdo que Puig, en una entrevista publicada en la revista "Eco", decía que debido a que él provenía del mundo del cine quería hacer de cada libro suyo un espectáculo, quería entretener. ¿Qué pasó ahora? ¿Por qué al abandonar el gran despliegue de técnicas narrativas y volverse por lo tanto más directo, pierde el relato, y las 278 páginas del libro se le van en buscar anécdotas? Los acercamientos que usted menciona dan la respuesta. Nada aburre más que la conciencia.

—Además, Larry, qué tan lejos pue-

de estar Puig de lo que dicen sus personajes. ¿No caerá finalmente, como ellos, en los engranes de sus lenguajes?

—...

—...En fin, sueño eterno a quien lea esas páginas.

—En cuanto al título y a las novelas francesas en las que usted va marcando palabras para formar una serie de textos personales y secretos, me parecen cosas interesantes, pero poco trabajadas. ...O no sé, he encontrado que entre los capítulos hay siempre más de una cosa que se repite; como si estuvieran escritos con las mismas palabras pero su colocación fuera distinta... Esto reforzaría mi idea sobre el continuo monólogo interno...

—Oiga, ¿y no ha pensado en las erratas que pudo haber en los escritos sobre los que fui marcando y ordenando palabras?

—...Y el título, creo que es una broma buena, aunque inofensiva. Maldición a quien lea el libro con ojos de censor, bueno... En todo caso, a nosotros no nos cae la maldición porque sólo vemos el libro con ojos de personaje.

—...

—...

—Larry, ¿no tenía que ver hoy a esa muchacha, la enfermera?

—Sí, ya me voy, señor Ramírez. Estaba pensando una cosa. Aunque Puig no acepte influencias literarias, creo que no estaría de más estudiar alguna vez la cercanía que hay entre sus novelas, o al menos entre ésta, y las de Samuel Beckett. En ambas obras la alineación de los personajes es central. Pienso en "Malone muere", por ejemplo; trata de un moribundo encerrado en un cuarto, que mientras espera la muerte escribe o piensa historias de otras gentes, que no son sino él mismo; como hace usted, señor Ramírez. También pienso en "Mercier y Camier" y sus obstinados diálogos que nunca avanzan, semejantes a los nuestros. Sí, sería bueno rastrear esas cercanías, ...esas escrituras que vuelven constantemente sobre sí mismas, esas novelas donde el yo desaparece y el tiempo queda fuera. ...Bueno, me voy. Ya es tarde.

—Sí, Larry; nos vemos el miércoles. Y si me siento un poco mejor, salimos a dar una vuelta, ¿eh?

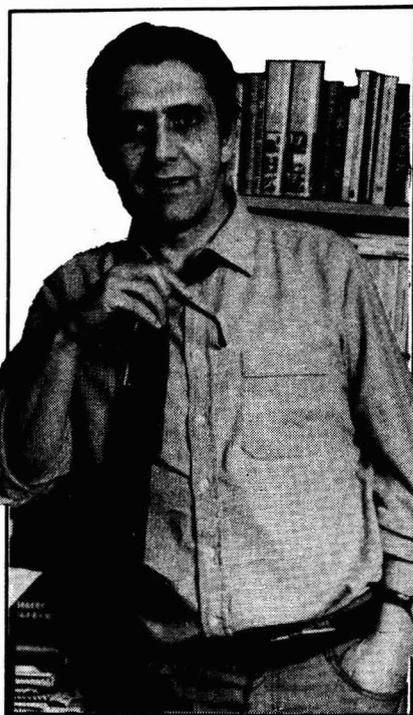
Alfonso D'aquino

TEL QU'EN LUI MÊME L'ACTUALITE LE CHANGE

Conste que los libros mexicanos sólo son realmente publicados cuando burulan las aduanas locales para verse reimpresos en el extranjero, como si las ediciones hechas en casa nacional fuesen al mercado global lo que las ediciones privadas o marginales son a las ediciones lanzadas por las editoriales oficiales y establecidas. Como quiera, la reimpresión de un libro mexicano en el extranjero por una editorial de comprobados buen ojo y calidad sólo puede ser recibida con alegría, por no decir con alivio. En la otra España, el *Manual del distraído* ha sido comentado con entusiasmo por las voces más diversas. El hecho da qué pensar, cuando se recuerdan las intervenciones de los mexicanos que reseñaron el *Manual*. Quién sabe si nuestra indolencia traduzca menos una suma de desintereses privados que el rédito público de las buenas causas dialécticas con que juguetea —horror— el *Manual del distraído*. Nada más natural: México es un país devoto, proclive a la dialéctica, y sus escritores son de raíz propensos a escribir con la cabeza puesta en el suelo. Va el *Manual del distraído* a contrapelo de la razón profética y parecería escrito con una voz que, a despecho de la lógica déspota, siempre que habla lo hace para disuadir: un libro menos dicho que escrito y escrito por un filósofo algo desencantado, amigo y amante de la sabiduría que parecería haberse desentendido de las bondades de la razón por amor al pensamiento.

Un *Manual* lo es porque está a la mano; su razón de ser es práctica. La consulta de este *Manual del distraído* se impone a cada momento pues en él van descompuestos comportamientos y conductas de una razón redentora, superticiosa, sí, pero nunca experimental. El *Manual* de Rossi es como una guía de acarreados y descarriados del pensamiento, un espejo donde quedan irremediadamente distorsionadas las almas bellas. Frente a los focos trascendentales de la atención social, el *Manual* vindica la infección oscurantista.

▲ Alejandro Rossi: *Manual del distraído*. 1a. edición, Joaquín Mortiz, México, 1978; 2a. edición, Ed. Anagrama, Barcelona, 1980.



ta de lo que distrae, de todos aquellos imponderables que nos aparta de la atención sufrida y filantrópica; y opone a la solemnidad de las convicciones sedudas el cultivo de una tontería estratégica, ¿vacaciones para el espíritu? El bien portante escarnecido en este sábado *Manual* podría ser el académico, si no es que el intelectual dialéctico. De ahí que éste sea un libro irremediablemente prometido a la lectura de unos cuantos impíos: libro donde se hace literatura con la mala literatura que viven los escribas vestidos de profetas. Así las cosas, poco extraña que sea en ultramar donde al *Manual* le salen al paso los lectores que aquí, último reducto del Espíritu Ilustrado, no podía encontrar.

Corren por estas páginas donde se conjugan la travesura y el ensayo diversas vetas convergentes en la crítica. Esa crítica no es la radical de la amnesia sin más, sino aquella otra, sesgada, de la reconstrucción olvidadiza y creadora. El retrato, la viñeta, la evocación, la sátira, la parodia y otros géneros menos bien vistos son los más asiduamente practicados en este *Manual* que va acotando una identidad divertida al apostar las máscaras de las que juzga necesario apartarse. Una pizca de fantasía y otro poco de historia personal, sabiduría y crueldad, una perspicacia que descubre con el mismo candor las verdades falsas y las mentiras convin-

centes y, en el trasfondo, un susurro zumbón, un cuchicheo articulado acá, entrenós, una palabra casual y como dicha al oído y que resulta por lo mismo mucho más persuasiva. Un libro de educación, pues, aunque ésta no sea positiva, al menos en apariencia.

Dueño de otros recursos que Antonio Machado, Alejandro Rossi —que tiene más talento y encanto que buenos sentimientos— arma en el *Manual* un discreto Mairena.

Y se diría que él mismo es otro "Profesor apócrifo" que viene a señalar en el plano de los comportamientos intelectuales ciertos excesos de una educación, ay, a la altura de los tiempos. Crítica de las avestruces concientizadas y del analfabetismo funcional, el *Manual del distraído* hace sus restas y divisiones desde una aritmética afín a la del *radical chic*: si bien sabe criticar porque critica con modo, parecería desencaminarnos al postular la prioridad de los modales sobre los pensamientos. ¿De qué sirven las buenas ideas cuando se tiene mal gusto?

Adolfo Castañón

UNA RAZÓN ENAMORADA

"Todavía más que en el poema, es en el aforismo donde la palabra es Dios".

E.M. Cioran

Hay por lo menos dos maneras de estar desnudo. La primera es aquella que proviene de la marginación, la miseria y la falta de vestido; la de quien no tiene los medios necesarios para vestirse. Pero ésta no es una verdadera desnudez para los ojos. Un hombre al que la miseria ha obligado a la desnudez es invisible para los ojos aunque la conciencia lo mire nítidamente y reaccione con violencia, indignación o, incluso, con indiferencia.

La segunda manera de estar desnudo, en cambio, sólo llega a ser importante cuando se ha insistido en el vestido; cuando se ha subrayado una libertad, un deseo.

▲ Jaime Moreno Villarreal: *Fracciones*. Ed. La máquina de escribir, México, 1980.

Por eso a nadie se le ocurriría decir que un biafrano y una playmate están desnudos de la misma manera (a no ser que la objetividad de un pensamiento exageradamente racionalista lo *desinterese*, en cuyo caso sería incapaz de mirar cualquier desnudez).

La mera diferencia que nuestra cultura reconoce entre estas dos maneras de estar desnudo (estar sin vestido y estar des-vestido) pone de manifiesto que la desnudez en sí misma no dice nada y que sólo abandona su mudez cuando la "vestimos" de algo que nos permite reconocerla; es decir, cuando comienza a ser un valor para nosotros. ¿Por qué, en efecto, la desnudez de un hombre puede parecernos hermosa, violenta, injurianta, incluso "natural" y, en cambio, no puede, justamente, no parecernos nada, como la de un gusano o un pez?

Hay que admitir, sin embargo, que también los hombres, en algún sentido, están desnudos como los gusanos y los peces. Pero este sentido es mítico; por lo menos en la medida en que se remite al momento extremo en que la desnudez deja de ser un estado natural y pasa a ser un valor. Pero ésta es otra cuestión.

Que la desnudez sea un valor implica que puede ponerse en crisis (criticarse) y ser considerada de muchas maneras. ¿Qué se espera, por ejemplo, de un escritor al que se le ha pedido que se "desnude" en lo que escribe? En primer lugar, que se muestre. Sí, pero, ¿nada más? ¿Cómo saber si el escritor se ha desnudado verdaderamente? ¿De qué manera reconocerlo? Podemos pedirle, por ejemplo, que siga ciertos pasos. Si lo hace, podremos estar seguros de que está realmente desnudo. Para eso debe abandonar la retórica y ser espontáneo, directo, sincero; lo que se dice "despojarse".

Que siguiera ordenadamente todos los pasos sería, sin duda, algo muy útil para la crítica. Pero, ¿qué pasa si no lo hace? ¿Qué pasa, por ejemplo, si decide ser indirecto, recurrir a la retórica, poner un énfasis muy marcado en la forma y ser todo lo cerebral que pueda? ¿Lo rechazaríamos bajo el título despectivo de "vestido, disfrazado"? Por más de una de estas cosas nos quedaríamos, seguramente, sin Mallarmé y sin Vallejo. ¿Y dónde pondríamos los fragmentos de Novalis y los aforismos

de Nietzsche? Tendríamos que abandonar, por principio, todo estilo fragmentario (incluyo aquí tanto a los fragmentos como a los aforismos) porque, contra lo que pudiera parecer, el estilo fragmentario no es la manera más inmediata y espontánea de decir algo; ni siquiera el hecho de que fuera meramente intuitivo bastaría para probar lo contrario. Los fragmentos no son ni pedazos ni gérmenes de ideas; no son apuntes que luego hemos dejado sin desarrollar, del mismo modo que una fracción de segundo no es ni un segundo incompleto ni un segundo sin desarrollo. El estilo fragmentario apela a la efectividad y quiere la adhesión (o el rechazo) del lector. No basa su efectividad en el razonamiento sino en la evidencia y en la contundencia; es decir, en el estilo. Ese es el problema.

El estilo es, al mismo tiempo y seguramente por las mismas causas, la desnudez más pura y el ocultamiento más perfecto. Si estilo quiere decir "manera de escribir", entonces cubre desde los recursos "estilísticos" más manidos hasta aquello indefinible que distingue a un escritor de otro; desde lo que se puede formular, repetir, copiar (el estilo fragmentario, por ejemplo), hasta lo in formulable e irrepetible (el estilo de Novalis, Nietzsche, etc.). La efectividad de un texto literario sería, en estos términos, hacer de lo repetible (los recursos) algo irrepetible (el fragmento, el poema, el aforismo):

"Ante un rostro, lo fascinante no es observar sus facciones sino distinguir sus inclinaciones. Habla el deseo: la cara no se graba en la memoria y sólo se recuerda el gesto".

El estilo es lo que nos permite distinguir dos gestos distintos en un mismo rostro, pero también lo que nos permite distinguir un mismo rostro en dos gestos distintos. El juego que hay entre el rostro y el gesto no se decide nunca a favor de ninguno:

"Ni el paladar ni la oreja, ni el clítoris ni el pene son los órganos del amor. El órgano supremo es el oficio".

Hacer de los límites un medio, de la fatalidad una libertad, de lo inevitable lo deseado. Ningún "trabajo", ningún "oficio" que no implicara una fascina-

ción, un enamoramiento, una fidelidad, podría intentar esto. Y quizá por eso mismo los temas que Jaime Moreno Villarreal prefiere sean el amor, el deseo, la libertad. Pero, una vez más, no se puede argumentar, argüir, dar razones a favor del amor. Sin embargo, quizá fuera preciso "convencer" a la razón, fascinarla, seducir al pensamiento. No tendríamos que razonar con la razón; en cambio, tendríamos que ser lúcidos con ella, cautivarla. Tendríamos que desnudarnos de tal manera que nuestra desnudez fuera una "filosofía", de tal manera que fuera un "pensamiento". Tenemos que hacer que esto atañe a la razón, que la haga abandonar su "desinterés", que la "interese" en esto, que la haga amar al mundo.

Un aforismo, un fragmento, ciertos poemas, son razón enamorada; enamorada hasta el delirio. La razón pierde sus argumentos y deja de exigir argumentos como respuesta; quiere una adhesión o un rechazo. Se ha desnudado como quien reduce al absurdo su vestido.

El estilo fragmentario es razón enamorada, pero también amor por la razón; apela a la inteligencia de la sensibilidad y a la sensibilidad de la razón y es la histeria de ambas. Su delirio no se puede comentar, su desnudez no se puede asir:

"Una frase, las nalgas, la voz, el olor, cualquier cosa que se hile al recordar al amado es una fracción. No hay amor total, sólo fragmentos. Cuando alguien comienza a fraccionar a otro con ilusión de totalidad, lo ama".

Los fragmentos no responden preguntas. De ahí, quizá, su efectividad cuando convencen y su gratuidad cuando no.

Porque un fragmento es una forma cerrada, inamovible, inconvencible, se juega entre la autoridad y el autoritarismo. Si no nos convence podemos preguntar: ¿por qué eso y no, justamente, lo contrario? Si el fragmento que acabo de citar no me convenciera, diría: "No hay amor total, sólo fragmentos. Cuando alguien ama los fragmentos, ama. Cuando alguien comienza a fragmentar al otro con ilusión de totalidad, pervierte. Un amor sin debilidades, un amor total sólo se debería a sí mismo". Mi crítica consistiría en crear otro fragmento. Pero ésta no sería una crítica

que el autor no pudiera hacerse o haberse hecho por sí mismo en otro fragmento. Jaime Moreno Villarreal escribe más adelante:

"El objetivo ideal del coito es poseerse a sí mismo; de ahí que todo acto sea necesariamente bisexual".

Por eso no se puede decir que un fragmento desconozca una parte de aquello que pretende abarcar. Todo lo que podríamos decir es que la omite. Este último fragmento conoce lo que el anterior omitía y lo resuelve, aun a riesgo de parecer contradictorio. Pero eso no importa. Todos creemos cosas contradictorias y, mientras no se nos exija crear un sistema de pensamiento (que excluiría, por principio, a la contradicción), no tendremos problema en hacerlo. Esa es una de las riquezas del estilo fragmentario: dos cosas contradictorias no se anulan una a la otra; más que dos cosas que se contradicen son dos cosas contradichas, contrapuestas. El estilo fragmentario rechaza cualquier sistema y sólo recurre a la forma, a la forma mínima, unitaria (recurre a la forma, hace de la forma un recurso, echa mano de sus recursos para desnudarse y seducir; es una desnudez en forma y no, digamos, una desnudez en sistema, una desnudez que "se ordena"). El desorden de los fragmentos hace que, en principio, no importe cómo sea la secuencia en que se les coloque. Pero, ¿daría lo mismo, en verdad, que la *plquette* de Jaime Moreno Villarreal incluyera los mismos fragmentos en una secuencia distinta de la que tiene? Seguramente no. Nada dice que una secuencia desordenada carezca de efectividad. La disposición que tiene *Fracciones*, como los fragmentos mismos, quiere seducir. El último fragmento, por ejemplo, parece resumir al libro, concluirlo, cerrarlo con una contundencia que, al mismo tiempo, echa luz hacia atrás. Como si el último fragmento fuera un imán que nos atrae hacia sí mismo sino hacia el impreciso centro del libro....

"Orfeo desciende a los infiernos para recuperar a la amada muerta. Sabe que no debe voltear a verla, pues la perdería definitivamente. Escucha la voz de Eurídice y no resiste. ¿Qué lo ha hecho volverse? Quizás el miedo de ser engañado, esto es que Eurídi-

ce no lo siga, posibilidad que recibe el amoroso nombre de inseguridad. O quizá la tentación de volverla a ver cuando la creía perdida para siempre, posibilidad que recibe el amoroso nombre de precipitación. Quizás una tercera: el que fuera seducido nuevamente por la voz y por la muerte, posibilidad que recibe el nombre de deseo. Inseguridad, precipitación y deseo, he aquí a cualquiera de nosotros”.

Francisco Segovia

UN FRACASO ANTOLOGICO

Resulta difícil juzgar una colección de poemas como *No son todos los que están (1949-1979)*, de Jorge Enrique Adoum (Ambato, Ecuador, 1926). El por qué es sencillo: la *recolecta* incluye poemas elaborados en 30 años bastante claves para la poesía latinoamericana; claves no sólo por las variaciones del gusto político a lo largo de esas tres décadas sino porque fueron años poéticos a la sombra, principalmente, de un poeta: Pablo Neruda. Ezra Pound fue secretario de W. B. Yeats; Samuel Beckett fue secretario de Joyce; Adoum fue secretario de Neruda. Y, como es sabido por los lectores de poesía, durante la vida de Neruda su sombra marcaba. Marcaba tanto que produjo, por esa ambigüedad que sabe tener la dialéctica, una importante obra por rechazo: la *antipoesía* de Nicanor Parra. Claro que es conveniente matar al padre dentro de casa (eso lo supo Parra) y Adoum no es chileno. Sin embargo, cierta veleidad americanista de Neruda (*Canto General*, *Alturas de Machu Picchu*) abrió una brecha importante en la poesía latinoamericana: ejemplos son los *cantos* nostálgicos de Ernesto Cardenal (un intento de *remake* operático del gusto prehispánico) en homenaje a los indios americanos, y algunos poemas de José Enrique Adoum.

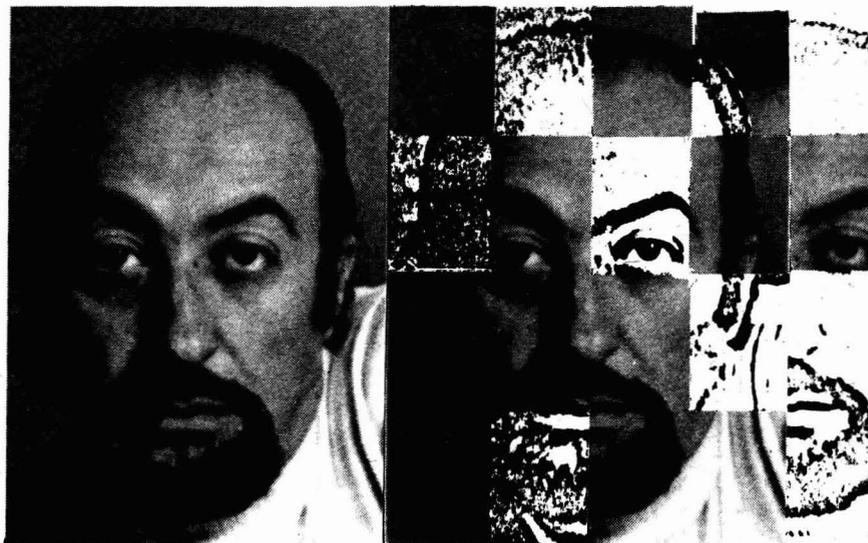
El error físico

La física de Einstein parece haber creado una moda superficial en algunas edi-

ciones recientes de poesía, sobre todo si se trata de antologías: el volumen comienza por los libros más recientes del autor y termina por sus primeros intentos. La idea es crear un sentimiento de que lo que está atrás es igual a lo que está adelante y viceversa, dando la imagen de que la producción del poeta *es lo mismo*. No es lo mismo: para que una obra resultara *lo mismo* (en su sentido más general) tendría que reunir las condiciones de un verdadero *work in progress*, para utilizar el concepto joyceano. Una obra estructurada, con una actitud anterior a su realización, es el requisito indispensable para una obra crítica, finalidad última de una experiencia de este tipo. En un momento en que toda la información está a mano (lo que parece ser la derrota definitiva de las élites) es sumamente sencillo utilizar en forma decorativa esquemas pertenecientes a la vanguardia. Más difícil es engañar a los lectores.

En efecto, la antología de Adoum comienza con su libro más reciente *Prepoemas en postespañol* (1979), pasa por *Curriculum mortis* (1968), *Yo me fui con tu nombre por la tierra* (1964), *Los cuadernos de la tierra* (1952-1962), *Relato del extranjero* (1955), *Ecuador amargo* (1949), y finaliza con *Textos exdispersos*, sin fecha, y como su nombre lo indica, una colección de trabajos de distinta época. De modo que el lector tiene la ilusión de vivir la poesía de Adoum en perpetuo presente, pero con la salvedad de que se tiene que tragar toda su poesía pasada. El concepto de poesía pasada aplicado a Adoum es literal: los textos que

se sitúan dentro del margen que va desde *Curriculum mortis* (1968) hasta *Textos exdispersos* pertenecen a un tipo de poesía social, de ataque al sistema sociopolítico americano y, en particular, ecuatoriano. Dejando de lado la calidad formal de los poemas (Adoum es un poeta que conoce perfectamente su oficio), lo que resulta fuera de tiempo es leer ese material en la década de los ochenta, en momentos en que la poesía está en una crisis formal de magnitud. Un buen ejemplo de esto es el libro *Los cuadernos de la tierra* (1952-1962). Se trata de un largo poema sobre la conquista americana por obra de los españoles. Completamente narrativo, dado su tono épico, el poema repite los mismos esquemas arquetípicos que cualquier poema escrito en Latinoamérica sobre el tema: narrar cierto estado paradisiaco del indígena (en este caso se trata de los incas) anterior a la conquista, señalada como la barbarie. Frente a semejante esquema imperativo-categorico, el lector sólo puede asentir: ¿quién en Latinoamérica cuestionaría el salvajismo de los conquistadores? El problema está, según creo, en otra parte: en la comprensión de la irreversibilidad histórica, en la comprensión del significado de la tecnología (en la vieja acepción de que una civilización tecnológicamente más avanzada somete a otra) y, por último, en la comprensión de la realidad presente de Latinoamérica como un continente mestizo. Poemas como éste funcionan únicamente como testimonios desfasados, zagas nostálgicas a propósito de pérdidas irrefutables, todo lo cual resulta un atri-



buto más de nuestro complejo de inferioridad histórica. Son poemas que operan como piedras de toque para la conciencia social, perdiendo de vista la realidad actual latinoamericana que, hoy más que nunca, no permite ingenuidades del tipo "rescate del buen salvaje". En último caso, el poema de Adoum quedaría como el testimonio temporal de un poeta, una tirada de dados que aboliría su mala conciencia infantil.

El adorno significativo (que no filósofo)

Considerando en frío, parcialmente, los poemas recientes de Adoum reunidos en *Prepoemas en postespañol* (1979) y dejando de lado el jueguito humilde del título del libro, puede hacerse una situación de lo que sería una poética del autor. Para ello, hay que prescindir de todo un tono seudovanguardista de algunos textos (juegos paronomásticos, construcciones paratácticas, conciencia factual del verso, etc.), que figuran como decoraciones infuncionales de los mismos, ya que nada tienen que ver con su poética profunda y sí con una actitud irresponsable frente a los materiales que se manejan en la construcción del poema. Si el arte de nuestra época no fuera un arte de *actitud* no habría mayor cuidado para juzgar poemas: toda la problemática formal sería prescindible y el poema vería el éxito en un impacto emocional sobre el lector. Felizmente no es así. Los poemas recientes de Adoum, en su mayor parte amorosos, pertenecen a la misma estirpe de la lírica decadente, de *yo agonista* azotado por la vida y perdido por el mundo (el mundo en este caso es sinecdótico, pero también anecdótico: París). Son canciones del amor frustrado, fugaz como las mujeres de París, que ocurre en hoteles olorosos de clima de ocupación nazi. Pese a todo, el poeta, un latinoamericano en París, jamás pierde su personalidad: ningún extrañamiento se produce en el poema que haga pensar en una conciencia en crisis llevada al extremo del arte. No: son poemas "vivenciales", registros de un oficio feliz que ya está suficientemente asumido y al que lo único que le queda es producir. Lo que sólo hace pensar en que Adoum está escribiendo hoy son, justamente, los juegos significativos sin razón de ser en sus poemas, como ex-

traídos de un manual de Roman Jakobson. Veamos un ejemplo: "indiamente estoico estoy co-/ mo desterrado descielado también/ acostumbándome a este mal malo/ de la tos de la memoria/ mismamente sin por qué/ yéndome/ como quien no quiere la cosa" ("Good-bye, Lola").

Recapitulación y fuga

Naturalmente que una recolección poética tiene sus riesgos, sobre todo tratándose de una poesía que no puede ser vista como un *corpus* perfectamente organizado y coherente, sino como alternancias, como *poesías* que adquieren unidad en la base de la firma de un mismo autor. En el caso concreto de Adoum, su antología poética es especialmente sintomática. En efecto, sus momentos poéticos son tan disímiles entre sí que permitirían hablar, más que de un solo poeta, de poetas. Aunque el sabor que deja en el lector su obra es el del producto de un poeta errante, cambiante en acuerdo con la geografía, capaz de variaciones de civilización (desde Ecuador a Europa) poética. Así, el autor de, por ejemplo, *Ecuador amargo* (1949) nada tiene que ver con el autor de algunos *textos exdispersos*. Allí el primer autor estaba perfectamente ensamblado en una poética provinciana que funcionaba *en contra* de un orden de cosas establecido, mientras que el segundo se dispersa en consideraciones que van desde la poesía misma ("Monodialogo con Machado", "Estátua rota por García Lorca", etc.), hasta arremetidas contra el gurú Maharaj Ji ("En prosa en el texto"). La disimilitud así planteada sólo permite la consideración de esta obra desde el punto de vista del poeta que, en este caso, constituiría una poética con apoyo en una ecuación excesivamente simple: poética — poeta. Esta ecuación, forzada e imposible, tiene, como es sabido, una sola cuna: la actitud romántica frente a la creación poética, que hoy por hoy sólo puede ser considerada como un mal adolescente y, a la edad de Adoum, incurable. Un hiperdesarrollo del yo por sobre su producto (Adoum por encima de su poesía) es característico de cierta literatura actual de Latinoamérica: se trata de obviar el estado presente de la Literatura en favor de la experiencia vital de su autor, en un estallido omnipotente: "yo soy mi producto". Pero si la

historia dice que un hombre puede ser el Estado, la literatura dice que un hombre no puede ser la poesía.

Eduardo Milán

LA CONSUMICION DEL TIEMPO

Al terminar la lectura del nuevo libro de Ida Vitale me encontré pensando en una suerte de jardín de las delicias en el que los diferentes poemas configura las estancias de un mundo poético singular, no menos grandioso que la pintura del Bosco. La impresión de un espacio al mismo tiempo transparente y opaco me hizo conjeturar que en un lugar así debió encontrar el Bosco al prestidigitador (cuadro éste casi oculto en un viejo castillo a dos calles de la casa natal de Debussy en Saint Germain-en-Laye). El prestidigitador muestra en una mano la esfera de la fortuna; su largo vestido rojo, su sombrero de copa negro y su cesto de mimbre donde un búho asoma; su otra mano que algo oculta, la mesa donde unos pequeños vasos y la vara mágica descansan, todo convoca un misterio. ¿Qué es lo que fascina a los jugadores que apuestan al arcano, el movimiento de las manos, la luminosa "emigración de las certezas", o la creencia en los poderes de una fortuna por instantes visible?

La interpretación corriente de este cuadro del Bosco, quizá la que más nos facilita su lectura, afirma que los jugadores son crédulos y tontos. Su fundamento: el jugador en turno escupe sapos. Pero, ¿no es el acto contemplado la realización de un maravilloso conjuro?

El poeta — si queremos pensar que el Bosco incluyó alguno — podría estar a ambos lados de la mesa de juego. Puede ser el ladrón que hurta la bolsa al jugador conjurado, o el niño que se asoma inopinadamente; puede ser alguien que cierra los ojos o alguien que dibuja un gesto que debiéramos comprender.

▲ Ida Vitale: *Jardín de sílice*. Monte Avila Editores, Venezuela, 1980. Otros libros: *Palabra dada*, 1953; *Cada uno en su noche*, 1960; *Olor andante*, 1972; *Fieles*, selección de los libros anteriores, Ediciones el mendrugo, México, 1976.

Si el poeta fuera quien mostrara una esfera, de inmediato se vería que de ella sale una cuidadosa luz, distinta de la que existe atrás de la oscuridad del muro. El prestidigitador es el centro de gravedad y el juego al que invita es, como sugiere J. Combe, el de la creación. En el cuadro, además, se observa en primer plano, en el centro, un aro: ¿simplificación de la esfera?

Las puertas del tríptico *El jardín de las delicias* forman al cerrarse una esfera que representa la creación del mundo, la tierra está sobre un círculo, la bóveda del cielo —¿girando?— se completa en un vacío subterráneo. La esfera es un enorme ojo que mira las primeras plantas, aguas y nubes. Y, al abrirse, mira el paraíso, la creación y el infierno.

En el centro del tríptico aparecen esferas y movimientos circulares; en cambio, a los lados, hay principalmente una estructura de líneas que ascienden o descienden imperturbables hacia el paraíso o el infierno. Bajo el dominio de las dos principales esferas del jardín, una opaca y otra transparente, el vuelo de las aves, el trote de las cabalgaduras, los juegos de los hombres recuerdan y repiten esa forma perfecta vislumbrada primero por Pitágoras y luego puesta a girar por Copérnico. La esfera transparente nace de una flor acuática y en su interior reposan protegidos un hombre y una mujer. Más arriba, cerca del horizonte, justo en el centro y sobre un lago, la esfera opaca refleja una luz, quizás la del sol, y unas figuras desnudas trepan, entran y salen de ella. ¿Las esferas insinúan la finitud, la eternidad?

En las puertas del tríptico se lee una cita del *Libro de los salmos*: "Porque él habló y fue hecho todo: él lo mandó y todo existe" (33, 9). Casi en el centro del libro de Ida Vitale, el poema final de la sección titulada *Iconos* es un salmo que dice:

Alaba lo que no conoces
por tu esperanza
y aún por tu mirada de hoy

creyente

de la hermosura que muchos desdeñan;

alábalo por inconcebible,
por la constancia de sus absurdas
disposiciones.

El itinerario de tu viaje

brevemente infinito

traza un dibujo que sólo tú no entiendes.

pero no te amotines;
en el ruidoso vacío de su centro
caerás

trasmutable semilla
cuando la hermosura y esperanza
ensimismadas

finen.

Cuando el Bosco alaba al creador, lo imita. Lo alaba porque no lo conoce; lo imita porque en la creación está lo que conoce, lo que ven sus ojos y su propia esperanza. Aunque hay que agregar que lo desconocido es una paradoja que el poeta sostiene entre sus dedos: por inconcebible o "por la constancia de sus absurdas disposiciones", lo que no se conoce origina un itinerario "brevemente infinito" que es igualmente desconocido. El modo subjuntivo con que termina este salmo, crítica al amén —así sea— de las oraciones cristianas, crea a su vez un centro vacío adonde caería aquel que desdeñara el viaje de los creyentes.



Estoy seguro de que no faltará quien al leer esto determine que el mito no puede evitar a la historia. Sin embargo, me atrae de manera especial la idea de entender algunas figuraciones en el campo de su relativa autonomía; es decir, sin someterlas a una interpretación en términos de una teoría del estatismo.

Las formas circulares y esféricas de los poemas de *Jardín de sílice* podrían igualmente estar dispuestas en una creación como la del Bosco. Las palabras serían colores y los versos, figuras y de un sólo golpe de vista podrían descifrarse sus caminos y sus estancias, serían esferas en el interior de otra esfera que se abre en el espacio.

"Ciega como culebra ciega", "cerrado infinito cerrado", "de no ser a no ser", son frases que se cierran sobre sí mismas creando su propio centro: "lectura de la verdad/ que,/ fabulada./ circular en las aguas escapa", buscando en sí mismas, en su punto inicial, su término.

Los objetos, sujetos al tiempo tanto como a la conciencia, son en su propia claridad un misterio. Cambian no a cada instante sino "en el instante en que los miras." El mundo visible así queda sujeto por cadenas finísimas: el tiempo de la vida es una eterna víbora en acecho; las evidencias de su veneno imponen una distancia que la poeta recorre y descubre constantemente. Por transparencia se ve el fuego; sin embargo, es indecible, como lo es el relámpago, porque permanecen distantes. Afuera, alrededor, el sol o lo desconocido es "el dulce fragor de lo distante"; pero al alejarse de la víbora y su veneno se encuentra con la claridad del

mar, por ejemplo, y de allí, con la "arena muerta", frase ésta que une desnudamente la imagen y su percepción. Las imágenes de flores como las aspidístras y el mugete se unen a lo frágil, lo inútil y lo indeciso.

Las formas circulares guardan algo y crean un alrededor, un afuera. El tiempo de la vida queda como un helecho "en el corazón de la piedra./ invisible./ hasta el golpe que la parte y desnuda." A través de una claraboya —"de cruda luz cruel", que transfigura la vieja retórica— se trata de alcanzar "la invisible fuente de lo visto." En los círculos la magia es algo que no sólo puede hacerse sino que se hace, es obra. En el desierto, en el laberinto, en el pozo, en el paraíso o

en una artesa llena de sangre, gira siempre una rueda. Si el tiempo se detuviera, hasta el miedo y el duelo verían su fin. En el poema "Hora no-na", se lee:

Levántate,
echa a andar cada día
la rueda inerme por
los alrededores del centro verda-
dero.

Arde en la destrucción.
Serás ceniza y no tendrás sentido.

Durante el solsticio de verano hay una magia espléndida, visible; en invierno, por el contrario, hay en el sur un sosiego que es "eco de largos truenos". Pero se vive "sin sortilegios ni conjuros". El mundo pierde su transparencia:

Tanto se agolpa en un punto,
se aploma
hacia vertiginoso
descenso
donde se pierde
hasta el último resplandor
de las alguna vez vistas estrellas.

Caminar por un jardín de sílice, dice Ida Vitale, obliga a "pagar la consumición del tiempo." En ausencia de un prestidigitador, ese pago se cumple ciegamente antes de lo previsto. Sin conjuros, sin sortilegios, el tránsito del pasado al futuro, "de no ser a no ser", la "muerte parecida a la vida parecida/ a un jirón", se cumple con miedo, en silencio:

Después, ya muertos, rodaremos,
redondos y olvidados.

A partir de formas como éstas podemos ver como a una constelación este libro. Del lado derecho, el que corresponde al infierno, pesa un sol negro, lágrimas, estallidos, monstruos de Brauner, el "esplendor oscuro del jardín", donde el tiempo corre como una rata fría e impera el miedo en "dédalos dinamitados"; van "hombres vadeando, ciegos, / a ofrecerse en la cena." Allí vemos también a unos reptiles hacinados reinando en la sombra, como "pensamientos taciturnos". Allí el presente es "duramente borroso."

Del lado izquierdo, el paraíso tiene "musgos o hierbas de semillas o árboles frutales", aunque en verdad el sol no

alumbraba sino la cercana destrucción de tardes apacibles, del amor y del propio paraíso.

En el centro se observan el puente de Alejandro, las escaleras sin final de Escher, los sueños de Magritte. Ida Vitale recorre un jardín donde "vivimos sin milagros, nosotros." En los rostros se traslucen nostalgias y luchas; flota el silencio —palabras perdidas, el cielo—, se consume el tiempo, las imágenes, el poema; los recuerdos caen:

Un hombre busca puertas hacia
eludir la contingencia
que de este lado de la tela acecha,
empeñado en ganarse un lugar
que no preferirá el onagro
ni habitarán terrores;
llama detrás de ese infinito,
intenta,
deslizándose esperanzadas lentes,
descubrir y acercarse
lo que se esconde,
lo que debiera estar sosteniendo el
milagro.
y sólo encuentra
el límite otra vez
y la pregunta.

Jaime G. Velázquez

HUMANISMO Y ANTROPOLOGIA

El filósofo mexicano, al titular su tesis doctoral tal como lo hizo, entrega lo que a su juicio es el centro de gravedad de toda la obra del autor de *El ser y la nada*: el hombre. A partir del análisis de esto que llamamos hombre se fundamentan y diseminan los más de seiscientos escritos de Sartre. Tal parece que justa o injustamente de esto que somos, o por lo que nos hacemos pasar muchas veces o lo que pretendemos ser, humanos entre los humanos, nos hemos olvidado, y ya no nos recordamos más que en nuestro propio desdén. El individuo desconoce al individuo. Hay que ir de nuevo, y con una tenacidad más allá de la vulgar, al hom-

▲ Jorge Martínez Contreras: *Sartre: La filosofía del hombre*, Siglo XXI editores, México, 1980, 467 pp.

bre, descubrirlo en su complejidad interior y mundana para reafirmar su (¿nueva?) realidad, nos dice desde el fondo de su oscuridad lo que sentimos con bastante vaguedad como existencialismo.

De aquí que declare Jorge Martínez Contreras: "Mi esfuerzo por dar cuenta de la filosofía de Sartre como una filosofía del hombre, tendrá como hilo director la historia conceptual de este esfuerzo de síntesis que obedeció al intento, inconcluso, por responder a la pregunta fundamental que él siempre se hizo: ¿Qué es el hombre?" (p. 17). Actitud que se confirma en todo lo largo del libro; su autor da constantemente muestras de una peculiar capacidad para desgajar a un escritor como Sartre. Ya sea para referirse al en-sí o al para-sí como para desglosar el marxismo crítico del filósofo francés, Martínez Contreras no pierde su "hilo director". Antes bien, al aludir de manera carnal a novelas, cuentos, piezas de teatro y guiones de cine, o conferencias, escritos políticos, ensayos y estudios filosóficos sartreanos, Jorge Martínez (precisando pertinentemente terminología o información de cualquier índole) no extravía su "historia conceptual": es consecuente consigo mismo y con Jean-Paul Sartre.

Para el filósofo mexicano, el hombre es, según Sartre, en definitiva y por definición, el más relevante problema filosófico. Aunque: "El hombre antes de ser hombre es conciencia", puesto que el hombre se concibe en tanto es lo que no es. Es puro proyecto. Es conciencia, sí, pero primero es consciente del universo, luego del mundo en que vive y sólo después es consciente de sí mismo. El hombre sólo existe por el mundo. Por esto, la filosofía de la existencia, en la medida que está referida, sartreanamente, y según ahora Martínez Contreras, a la vida, a la negación y a la creación, se ocupa del hombre por medio de la conciencia.

Así, nos cita Jorge Martínez al autor de *El muro*: "el hombre es una libertad en situación." Frase que no hubiera exclamado el filósofo mexicano si no fuese porque la toma como "punto de partida" para ver, durante todo el libro, todas sus "implicaciones". No la hubiese escrito si no fuera porque Sartre se dedica a "explicar", a lo largo de su obra, los elementos de que cuenta dicha premisa.

RESEÑAS

Por consiguiente, *libertad y situación* (elementos hondamente implicados entre sí), nos dice el estudioso de Sartre, "son (...) dos momentos en la evolución filosófica" del autor de *Situaciones*. Pero, hasta aquí, o sea, hasta el final de la segunda guerra mundial que es la época de *El ser y la nada*, según Martínez Contreras, Sartre, reflexionando acerca de la libertad, sólo se ocupó del hombre "abstractamente". A este primer momento de la vida y obra de Sartre, Jorge Martínez lo llamará el período *Humanista*, el cual forma toda la primera parte de *Sartre: La filosofía del hombre*, titulada, con la requerida precisión: "La concepción abstracta del hombre", porque "el hombre, en tanto que conciencia absolutamente libre y creadora de los valores, domina entonces la obra" del autor de *Las manos sucias*. Mientras que la segunda parte la denomina: "La concepción concreta del hombre". En esta, argumenta Martí-

nez Contreras, aparece el período que propone llamarlo *Antropológico*, y en el cual Sartre se ocupa más de una noción de "mundo", dado que "el hombre es conciencia, libertad, pero es también un primate que gracias a una larga evolución se ha hecho amo de la tierra y expresa su libertad a través de la acción sobre el mundo por medio de un cuerpo: es la *praxis*, que le ha permitido sobrevivir en el mundo de la escasez" (p. 20).

A pesar de que son diferenciables estas dos concepciones del hombre, el humanista y el antropológico, su ruptura no es definitiva, pues hay un vínculo entre ambos: la filosofía de la existencia. Por el existencialismo es que hay continuidad, incluso unidad, entre las dos esferas sartreanas: su identificación depende de la importancia que se le conceda a la libertad del hombre en una situación.

En el primer caso, la concepción hu-

manista atiende al hombre en la medida en que es consciente de sí en tanto que "ser-cuerpo", y en situaciones tan generales como ver la existencia de los demás hombres, sus caracteres materiales en el tiempo y en el espacio. En la esfera antropológica, en cambio, a Sartre le interesa advertir al hombre en su "*situación real y concreta*", su historia. Pero en ambas esferas aparece el hombre comprometido con el mundo.

Esta doble vertiente concurre, en términos metodológicos, a cristalizar el llamado humanismo sartreano por medio de la fenomenología, para derivar al marxismo, o al "existencialismo-marxista", pues el autor de la *crítica de la razón dialéctica* nunca se desprendió de la filosofía de la existencia mejor conformada en la obra creativa-filosófica (intelectual y vital) de Kierkegaard, sobre todo para oponerse a un marxismo paralizado y dogmático, así como tampoco se apartó de los diferentes tipos de saber humano de su época, cosa que Martínez Contreras nos la hace ver excepcionalmente desde la "Introducción" —donde aparece ya todo lo dicho arriba.

En efecto, y de un modo único: el Sartre que nos entrega el filósofo mexicano es de lo más completo y profundo, mostrando el autor que la filosofía puede ser escrita con una claridad y emoción que no excluye la intensidad y la totalidad de la obra sartreana, y demostrando *La filosofía del hombre* con una viveza y una reflexión poco comunes: ni canoniza al autor de *Las palabras* ni se le enfrenta para dejarlo *muerto sin sepultura*. Muy por el contrario, el autor se compenetra con toda la obra sartreana para rescatar, totalmente viva, a una persona que siempre se preocupó por las personas. Jorge Martínez Contreras sitúa a Sartre críticamente: denuncia en algunos momentos de su libro ciertas confusiones, contradicciones e inconsistencias en que a veces cae el filósofo francés, no sin exaltarse —con razón y con pasión— ante aquellas realidades temáticas o preocupaciones humanas que más sartreanamente, por su misma orientación antropológica, nos tocan, a saber, las que se revelan durante el libro, paradigmática síntesis de lo que fue el intento inconcluso por saber qué diablos es el hombre.

Carlos Oliva

