

miento de ese singular hombre que es Salvador Elizondo.

(...) podría explicarme con la imagen del escritor amarrado en la silla de su gabinete, de cara a una pared blanca; el verdugo introduce una lámpara al cerebro del escritor y lo obliga a abrir los ojos; la pared se ilumina como una pantalla de cine, y otros verdugos anotan: "Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo..." ("El libro y la vida", *El Día*, 1973).

Diez años después, la tortura de Elizondo no ha terminado. Tampoco la precisión con la que podría ver la vida que se agita en la palabra seno. Diez años después encontré un libro en el que Durrell ya había visto algo de esto: "Ciegas, en la oscuridad, las débiles imágenes del mundo se proyectan en la pared" (...) "¡Irreal! ¿Pero qué es lo que uno espera? No se puede pretender que tenga la realidad, digamos del lunes, o de los libros de oraciones, o los intervalos entre las comidas" (*The Black Book*, 1938).

Jaime G. Velázquez

APUNTES SOBRE LA NUEVA CUENTA

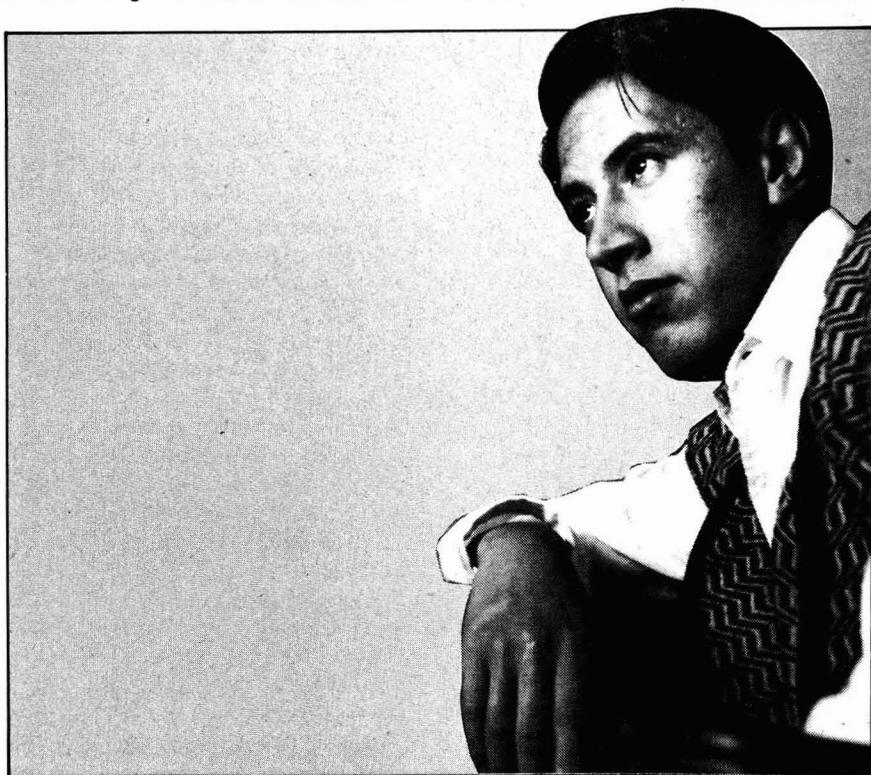
En una frase que debería ser famosa por lo penetrante, Décio Pignatari exclamaba: "Paraporqué vivir? Los hombres lo harán por nosotros". Desde que la leí vinculé esa frase con el movimiento *poiético*, de la poiesis. Vi allí un intento cotidiano de lectura de la oposición mimesis/poiesis, una frase contra la *vida*, como quería Duchamp, a favor de la creación, como quería ese célebre pero todavía oculto magisterio del poema de Guillaume de Poitiers: "Farei un vers de dreit rien" (Hice un poema sobre *nada*). El poema de Guillaume avanza, es cierto, por negación (que, por otra parte, es la única alternativa viable del avance, según creo), pero a la vez plantea un rechazo a los códigos vi-

tales establecidos dentro de la poesía misma. En el siglo XII, Guillaume de Poitiers va negando lo que la vida ofrece en la medida en que el poema avanza. En una canción también muy difundida, el poeta brasileño Caetano Veloso prolonga la frase fenicia al decir en el estribillo de su canción "Los argonautas": "Navegar es necesario/ Vivir no es necesario/ Navegar es necesario/ Vivir no es necesario/ Navegar es necesario/ Vivir". La vida, como imitación, parece plantear un signo igual al de la creación, de manera que ambos fenómenos quedan enfrentados en una actitud expectante. Sin embargo, la vanguardia, con su fuerza decantadora, pone a la creación por encima de la imitación. Vivir es mimético, crear es poiético: todo parece darle la razón a Décio Pignatari.

Estas son algunas de las ideas que surgen de la lectura del libro de Marco Antonio Montes de Oca, *Cuenta nueva y otros poemas*. En efecto, Montes de Oca, si proviene de algún lado, proviene de la vanguardia que comienza, para Latinoamérica, en lo que va de 1920 a 1930. Por desgracia, hay que atribuirle a Neruda, que participó de la estética vanguardista fundamentalmente con su gran libro *Residencia en la tierra* (1925-1935), el haber diluido los postulados vanguardistas en nombre de

una estética mimética, socializante (que en la vida puede parecer una alternativa pero que en estética es fatal). Después de la dilución nerudiana, la poesía latinoamericana debió esperar al presente para renacer de entre las cenizas. No sin cierta paradoja, los continuadores de la vanguardia del 20 fueron los brasileños y entre ellos, especialmente en la década de los cincuenta, los creadores de la poesía concreta: Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari. Digo no sin cierta paradoja, porque la vanguardia brasileña, encauzada en la Semana de Arte Moderno de Sao Paulo, en 1922, no era tan radical en sus postulados como la vanguardia hispanoamericana si se toman en cuenta los resultados en la producción, salvo en lo que se refiere a la *posición* de los países colonizados estéticamente frente a la metrópoli, postulados lúcida-mente teorizados en los manifiestos "Pau Brasil" y "Antropofagia" de Oswald de Andrade. Queda por ser estudiada la profunda peculiaridad que en nuestros países de habla hispana causaron los efectos de una cultura de la *traducción*, que dio productos tan especiales como Rubén Darío.

En este contexto, más o menos, habría que situar la poesía de Montes de Oca. Si una de las características del poema moderno es que éste sucede en



Marco Antonio Montes de Oca *circa* 1950

▲ Marco Antonio Montes de Oca: *Cuenta nueva y otros poemas*. Martín Casillas, México, 1983.

la página, la poesía de este autor participa de una peculiaridad. En efecto, los poemas de Montes de Oca no "ocurren" en la página; le son anteriores o posteriores. Si hubiera que darle un nombre a su poesía ese sería el de *discurso poético*, acentuando la fuerza de la variante de la palabra *curso*. Es un discurrir — metafórico, es cierto, pero con la peculiaridad que veía Paul Ricoeur en la metáfora como *consecuencia*, metáfora de invención — que no comienza ni termina en el poema sino que es anterior al mismo. De modo que en los poemas de Montes de Oca no existe la averiguación del destino del poema, en cuanto a realización en la página. El poema no está tomado como instante donde va a ocurrir la iluminación, sino que está concebido como tránsito, como un puente que no comienza ni termina nunca. Esta característica es la que obliga a considerar a la poesía de Montes de Oca dentro de una estética fragmentaria, pero no fragmentaria por su brevedad, sino por su carencia de comienzo y de final. Esa estética fragmentaria, sumada a la utilización de todas las palabras (porque Montes de Oca las utiliza todas) es lo que separa la experiencia del poeta mexicano del *kitsch*. En efecto, Montes de Oca no distingue entre palabras poéticas y antipoéticas (separando de este último término el concepto de la antipoesía de Nicanor Parra, cuyo eje no son las palabras antipoéticas sino la frase antipoética) lo que impide señalarlo en esta o en aquella estética. El isomorfismo, la búsqueda de la iconización del lenguaje, el intento de convertir en objeto a las palabras del poema parecen ser los recursos de la poesía de Montes de Oca. Pero el intento de objetivar la palabra no proviene de una búsqueda estructural que asegure la fijeza material del poema. La estructura en los poemas de Montes de Oca, para mencionar un término caro a Umberto Eco, está "ausente". Si el poema se fija es parcialmente, merced a un juego de palabras o a la evidenciación del doble sentido de la frase. Existe aquí el deseo de no terminar, de reprimir la finalidad del poema, como convirtiendo en premisa fundamental la teoría del gasto, de lo gratuito que, en mayor o menor medida, marcan a toda obra poética. En efecto, si existe en México una poesía que aliente la esencialidad inútil de la poesía, es la de Montes de Oca. Montes de

Oca no dice nada, trata de decirlo todo. Lo que sí parece una carencia de la poesía de Montes de Oca es su falta elusiva. No hay lenguaje sin ausencia, no existe un lenguaje que escape a la dualidad ausencia/presencia. Quizás en la poesía de Montes de Oca todo es demasiado presente, demasiado fulgurante, encandilante. Pero esta carencia, frente a lo mucho y espléndido que esta poesía aporta, parece ser absolutamente secundaria.

Eduardo Milán

EN DEFENSA DE LA CULTURA

Acaba de publicarse en Barcelona una traducción (nada buena, por cierto) de los dos libros que André Gide dedicó a la visita que hizo a la Unión Soviética en el verano de 1936: *Regreso de la URSS* y *Retoques a mi Regreso de la URSS*. Los dos textos tienen un enorme interés histórico. En ellos se puede leer la historia de decepción profunda que vivió no sólo el propio Gide sino toda una generación de intelectuales y artistas que, ante la evidente bancarrota del capitalismo y como respuesta a la amenaza de Hitler y Mussolini, habían depositado en la Unión Soviética toda su esperanza de ver instaurado en el mundo un orden social más justo y más libre. "Una promesa ilimitada de porvenir": eso es lo que Gide había creído ver en la URSS, por lo menos desde 1933; y mucha gente, convencida por sus brillantes ensayos y conferencias, le había seguido, creyendo, como él creía, que la defensa de la cultura estaba íntimamente ligada a la causa soviética. De ahí la especial importancia histórica de estos libros en tanto que explican la posterior retracción no de un escritor cualquiera sino de quien seguramente más influencia ejercía en los medios intelectuales de su tiempo. "Si al principio me equivoqué", escribió Gide con su característica franqueza, en la nota preliminar a su *Regreso*, "lo mejor es reconocer cuanto antes mi error; pues soy responsable, en este caso, de aque-

▲ André Gide: *Regreso de la URSS, Retoques a mi Regreso de la URSS*. (Trad. Carmen Claudin). Muchnik Editores, Barcelona, 1982. 155 pp.

llos a los que mi error arrastra" (p. 22). Pero obviamente el interés que despiertan estos libros no sólo es histórico; lo que Gide denuncia, con una claridad incomparable, es precisamente la gran trampa ideológica de nuestros tiempos (no me refiero, por supuesto, al marxismo en sí sino a la casuística con que se intenta justificar las atrocidades cometidas en su nombre). Y, aunque en 1936 el problema no era tan extendido ni tan inmediato como ahora, lo que Gide dice al respecto sigue teniendo para nosotros una vigencia excepcional.

El blanco principal del autor de *Regreso de la URSS* es el conformismo. Si bien antes de salir de París, y en todos los textos escritos a favor del comunismo, Gide había insistido en la necesidad de no dejar que las consideraciones de orden colectivo ahogaran las particularidades de cada individuo, al llegar a Moscú pronto se dio cuenta de que allí no había huella de una vida individual; de que lo único que había traído la Revolución era una masificación del hombre, su enajenación de todo lo que podría constituir su individualidad. Ahí en la Unión Soviética, señala Gide, "la felicidad de todos no se alcanza sino por la desindividualización de cada uno. La felicidad de todos no se alcanza sino a expensas de cada uno. Para ser felices, confórmense" (p. 40).

Desde luego, lo que da pie a ese conformismo es la ausencia total de representación democrática. Si el bienestar de cada uno se sacrifica por el beneficio de todos, quien decide cuál es el beneficio de todos es el Partido — es decir, Stalin. "En la URSS", dice Gide, "se admite por anticipado y de una vez para siempre que, en todo y sobre cualquier tema, no puede haber más de una opinión" (p. 41). Muchas veces, debido a la ignorancia en que el Estado lo mantiene, el obrero no encuentra difícil aceptar la versión oficial y hacerla suya. Pero en el momento en que empieza a pensar por cuenta propia, entra en conflicto con el sistema, corriendo el riesgo de ser encarcelado o deportado. Aunque el Partido hace alarde de fomentar la autocrítica, en realidad, señala Gide, no se permite ninguna postura que verdaderamente cuestione el curso que va tomando la Revolución; la única crítica que se permite, sostiene, consiste en "preguntarse si tal o cual cosa está o no está 'en la línea'. No es ésta, la línea, lo que se discute. Lo que se discute es sa-