LIBROS

PICOS PARDOS

DE GERARDO DENIZ

POR JOSÉ MARÍA ESPINASA

• Editorial Vuelta, 1987, 80 páginas.

LA PRIMERA INTENCIÓN del crítico al hablar de la poesía de Gerardo Deniz es señalar el carácter excepcional que guarda con respecto a la tradición y evolución de la lírica, no sólo mexicana, sino de cualquier poesía en español. Pero esta primera intención se ve de inmediato enfrentada a la necesidad de incluirlo en la aventura de una lengua. Los textos mismos nos hablan de múltiples conexiones con esa tradición y los casi 20 años transcurridos desde la publicación de *Adrede* (Joaquín Mortiz, México, 1970) han mostrado que su carácter excepcional respondía más bien a un cambio necesario. Algunos de los nuevos poetas españoles y peruanos intentaban cosas similares, tal vez sin tanta claridad.

Sería muy fácil acudir a la dialéctica de la vanguardia vuelta tradición para justificar su situación ambigua respecto de una historia de la poesía "oficial" o no. Ni surgida de la nada ni manifestación casual de un desarrollo determinado (y determinista). Los problemas de interpretación se multiplican cuando la esencial ambigüedad de este poeta se ve subrayada por el hecho de que lo que conoce el lector parece ser la punta de un iceberg que nunca veremos por completo, ya porque está bajo el agua, ya en el fondo del basurero, ya en la imaginación de este reseñista.

Adrede da la impresión de una bitácora roída por la humedad y las ratas: todo aquello que llamamos exigencias del poeta, en donde cuentan tanto los puertos visitados como los ignorados. Y es que lo anómalo del corpus deniziano comienza desde las mismas exigencias. No se trata aquí de discutir si la poesía mexicana es autocrítica o complaciente, porque las exigencias de este escritor van en otro sentido. Es más, podemos agregar que en ese término, "autocrítica", Deniz sólo entiende (o quiere entender) la segunda parte: crítica. Todo aquello que lleva como medalla en el pecho su carácter personal le provoca desconfianza, y no porque no le interese el individuo (o lo individual) sino porque es su tema central. Justamente porque considera el poema como gesto "personal" rechaza todo aquello que enmascarado en la solemnidad lo trivializa.

Adrede es perfecto ejemplo de la coherencia interna de esta actitud. Desde la primera palabra sabemos que la poesía crea un mundo con sus propias leyes y sus propias anomalías. Que la enorme cantidad de elementos tanto existenciales como eruditos, o incluso puramente informativos, convergen hacia la poesía. Es un libro que reúne fragmentos de otros libros, recolección de textos preocupada más por lo puntual que por el conjunto. Nos señala una condición común a toda experiencia poética: la unidad es una búsqueda de aquello que por esa misma búsqueda se revela imposible (y esencial en su imposibilidad). Dicho de otro modo: el que apunta un rasgo del rostro sabe que niega toda posibilidad de reconocer el conjunto al que pertenece. No es de extrañar que uno de los primeros ensayos dedicados a este poeta fuera de Octavio Paz, precisamente en el impulso de la "poesía en movimiento" y de "los signos en rotación". Se da el proceso tantas veces señalado en la literatura de que una obra que lleva a su cima una idea de la poesía es al mismo tiempo su epitafio. Algo de esto sucede con *Adrede*, como sucedió antes con Gorostiza y *Muerte sin fin*.

Gorostiza apuntaba hacia la luz en su estado más puro: la transparencia. Deniz no busca esa manifestación de la pureza sino otra. Hacer del poema no una transparencia sino una opacidad, un obstáculo hecho de palabras, un objeto que recibe la luz, no uno que la emite. La irradiación pasa a segundo plano, las imágenes y metáforas no responderán a una voluntad de halagar al lector sino a su rigor interno. Rehagamos el itinerario que ha seguido esta exigencia. Los primeros poemas de *Adrede* son un verdadero estallido de luz. Aludiendo a Gorostiza: en ellos la luz toma forma. Se adivina un conceptismo sui-generis, todo él abocado ya a la crítica de sí mismo, que no es lo mismo que la autocrítica. (La autocrítica sólo se hace a uno mismo, en cambio la crítica de sí mismo se hace a todos).

Esos poemas presentan una posición frente a la experiencia: la forma en que toma cuerpo no hace sino vivir en su dificultad. No se quiera ver en esto un eco de Lezama ("sólo lo difícil es estimulante"), sus posiciones son muy distintas. Aquél sabe que el poema huye cuando alcanza su definición mejor, éste sabe que la huida —su exis-

tencia misma— en su dificultad mejor.

Lezama convoca la huida, Deniz la exorciza. Una de sus herramientas en la ceremonia son las corpus de datos. (En el caso límite su segundo libro, *Gatuperio*, F.C.E., 1978, la referencia a los *20,000 leguas de viaje submarino* de Verne.) Este conjunto de textos sugiere un punto de partida esencial: el poema es siempre una glosa. Aquellos que ven en la poesía el gesto cursi (y devaluado) de la expresión de un sentimiento y aquellos que la quieren tecnocrática comunicación pondrán el grito en el cielo. ¡El poema es una glosa! Claro que sí, y habría que leer desde este punto de vista toda la poesía y no sólo la de este autor. Por otro lado, la información que maneja, más que exigir un conocimiento especializado, lo que pide es el uso del lenguaje en toda su extensión.

El control absoluto que el escritor propone de su texto no impide al lector hacer doble el significado, pero siempre agotando antes la literalidad.

Su originalidad, su condición originaria, depende de esto, es su distancia respecto de un gesto primero no enunciado lo que le da fuerza, y le permite tomar ese lugar primero (al enunciarse) y borrar, hacer olvidar, lo que no es sino a través de la glosa (pero que existe sin ella). El título mismo no deja dudas, "adrede", todo lo contrario de por casualidad. (Paz habla de esta voluntad, y enuncia también la ambigüedad ante lo personal). Evitemos el equívoco: no se trata de un anti-Mallarmé. No rehuye el azar, pero plantea la relación con la voluntad en otros términos. De la explosión de luz de los sonetos pasa a la implosión de la "estrofa" y la "antistrofa". Se trata de pasar criba al discurso tanto en sus manifestaciones "concretas" (hay quien cree que no las hay) como en sus "funciones" abstractas. Tiene razón Paz al señalar una voluntad de salirse fuera del discurso. Hay en ese "salir fuera" un enfrentamiento, un poner al discurso a devorarse a sí mismo. Tal como otros poetas afines —Eliot, Vallejo—, se pone de cara a los límites: proponer un poema que permanezca sin instituir discurso es una ingenuidad que Deniz no se permitiría, por lo tanto lo que absorbe la función discursiva es el mecanismo autodevorador. (Lo que Paz señala de Duchamp y los ready-mades funciona también para los poemas de que hablamos).

Cuando se deja ese estallido de luz atrás, como un big-bang creador, *Adrede* toma un rostro muy distinto: la desintegración que presupone la explosión cambia de signo y reconstituye el objeto, el viaje de regreso no es una simple inversión del trayecto, una película proyectada al revés. No, lo que sigue es una "Babel endurecida", la nostalgia de ese lenguaje anterior al drama de las lenguas no tanto porque se busque (o se pueda suponer) un lenguaje universal, sino porque la anterior pluralidad se vivía como un paraíso, el reino de lo posible, y no como la cadena de intercambios informativos que devino todo lenguaje. Esa Babel endurecida existe en la nostalgia y en ella ya la intuimos aterradora en su formulación presente.

Sí, todo paraíso en presente es un infierno. Hay que encontrar una manera de o bien anular el tiempo o bien dejar de pensar en el paraíso.

"Estrofa" establece una distancia formal respecto de la concepción lírica tradicional, transforma su ritmo y cadencia en acusación de aquello que llamamos, con una palabra cargada de turbiedades, "poético". La estética de Deniz se presta mucho más fácilmente a una definición por distanciamiento crítico. Lo poético suscita en él una profunda desconfianza: la facilidad de la imagen, la trivialización del concepto, el edulcoramiento de la experiencia. No hay todavía en poemas como "Duda" o "Mariposas" una visión tan descarnada y burlona como en la obra posterior, pero ya se adivina la sonrisa (que en *Picos Pardos* se volverá carcajada) que hace de su oficio —la poesía— un continuo señuelo, una sucesión de trampas, un ejercicio que se llena de su vacío mismo y que hace de éste un nuevo señuelo. Una poesía sin esperanza que nos dice: no aguanto la desesperanza, la desesperación.

Esa depuración de la experiencia poética en cuanto texto pasa por la inteligencia, pero no (no sólo) por la inteligencia del argumento o por la del concepto, sino por aquella inteligencia del texto mismo, como la que hay en Vallejo. Si de algo han servido las modernas filosofías de los lenguajes es para darnos cuenta, más que de las estructuras comunes, de los rasgos que la diferencian. Y dar a estos últimos la importancia que tienen. La mirada y el oído atento de poetas como Pound, Eliot, Lezama, López Velarde, Vallejo, al habla "natural" de la conversación se entiende precisamente desde estas diferencias. Cada manera de hablar es una manera distinta de pensar. La velocidad del trazo se agota en lo que designa, sin necesidad de ser verificado en los altares de la verdad. Ahora, si bien es cierto que *Adrede* subraya su carácter de sucesión de poemas, hay también la búsqueda de una arquitectura del libro, y al orden interno de cada poema corresponde un orden de conjunto en que las intenciones del autor se vuelven manifiestas.

Lo que el diálogo entre los textos señala es que las antítesis propuestas en esta poesía no obedecen a un sistema, que deliberamente se distancian de una manera de pensar fundada en Hegel y que no pretenden síntesis alguna sino un permanente enfrentamiento entre los términos (muchas veces no situados siquiera en un mismo nivel conceptual). Cierto encabalgamiento en las imágenes y en los enunciados remite a una apariencia sobresaliente y vanguardista, pero el "experimentalismo" de este poeta no admite la complacencia que tienen estos movimientos con ellos mismos y con los lectores. Es curioso que una poesía tan sintomáticamente identificable no quiera caer en una "manera", desengañándose a sí misma y a sus lectores. Por eso en la "Antistrofa" crece la violencia (ya no tan subterránea) y la poesía es una "mancha de aceite que crece despacio por el papel".

Adrede representa un caso irrepetible en la obra de Deniz, y no sólo (verdad de perogrullo) porque no puede haber dos primeros libros, sino porque está apostando (aún) por la sobrevivencia de la poesía a pesar de todo. Es una fuerza cualitativamente distinta; ya que no está seguro de ella y la pone a prueba. Explico: la ironía, los encabalgamientos verbales, las referencias crípticas al alcance de la enciclopedia, se descontrolan y muestran un sustrato originario casi becqueriano, desde luego violentado para dejarlo salir a las calles. Deja de ser una glosa sin perder su cualidad reactiva. Bien pudo haber sido el único libro del autor, pues desde la lógica del texto ya no es necesario más, no hay un desarrollo posible (que indicaría una fe en el tiempo).

Imagínese un personaje de farsa que nos dice: "La poesía va a morir, porque yo, el poeta, me voy a matar", saca una pistola y se mata, y ¡zas! no se muere.

Se vuelve a dirigir al público: "pensaron que me iba a morir, pues no, les dije que me iba a matar y no a morir, entre matar y morir hay mucha diferencia, y además, yo me mato y la que se muere es la poesía, vean" y vuelve a tomar el revólver y esta vez sí se mata. Ya muerto se levanta y dice...

En la lógica del libro no hacía falta nada más, en la del autor sí. Los siguientes libros de Deniz buscarán hacer coincidir las dos lógicas, distanciarse de la "ternura" de *Adrede*, sin librarse nunca de cierto orgullo y molestia. Un dispositivo verbal tan complejo como el de *Mansalva* no es sino un gesto cómplice al lector... "El buen entendedor que entienda y si no, mejor", parece decir Deniz. En los dos libros que llevan a *Mansalva*, *Gatuperio* y *Enroque*, el crítico quiere ver (un poco a fuerza) la grieta que abre lo finito. "Que no y que no, y que el momento de la muerte no es típico y, francamente, no hay derecho, no".

La insistencia en el carácter de glosa del poema busca definir sus cualidades reactivas. El poema no es nunca un primer paso sino siempre uno segundo, y si este segundo anula el primero (lo que no es su intención) se re-crea lo anulado. Se trata de una puesta en marcha que ya no admite detenerse. *Gatuperio* es un ejemplo claro, y el libro más difícil de los publicados por el autor. Mucho más seguro de su oficio reactivo, ya no necesita replanteárselo en cada poema. Se aboca a reunirlos en delicadas y ambiciosas maquinarias que pulverizan los discursos, los vacían de sentido aplicándoles sus mismas leyes. No hay nada más lejano de la estética deniciana que el surrealismo y ciertas "vanguardias posteriores" que pugnan por un desarrollo libre (queriendo decir a-lógico) del poema. En Deniz las más extrañas asociaciones, no sólo visuales sino sobre todo discursivas, tienen una lógica. La exaltación sólo puede venir de la inteligencia, lo demás son horteradas de místicos de baratillo. (Lo cual no significa ni que esa lógica sea sencilla ni que hay que buscarla como solución a una adivinanza).

Esa trilladora del discurso establece una distancia totalizadora e irreductible permeada por el humor. Esa distancia es de verdad irreductible, porque si el primer paso (aquello contra lo que reacciona) no se puede ignorar, tampoco se puede regresar a él (suponiendo que haya habido un tiempo en que nos perteneciera). Es lo que distingue el humor de Deniz del de otros escritores, como Lizalde en México, Rojas en Chile, Gil de Biedma y Gabriel Ferrater en España. En Deniz el humor impide el regreso, da lugar al vacío, lo crea, pero, como se trata de un vacío puramente estilístico, lo *recrea*. En los otros escritores mencionados hay una búsqueda moral que no hay en Deniz. Para él no son identificables —afortunadamente— gramática y moral, y sí, en cambio, sintaxis y destino. En Lizalde, en Biedma, en Ferrater, hay una encrucijada: o el silencio (los españoles) o un nuevo discurso.

Es cierto que el caso de Rojas es aparentemente más cercano al de Deniz, pero no hay que olvidar un detalle, sencillo pero de difícil conquista: la necesidad de la escritura (que Rojas confiesa como tal *necesidad*, y Deniz detesta). El amor (por poner un ejemplo) es una piedra de toque. Deniz se burla pero su burla no le impide seguir hablando de él, incluso en una gama de matices muy amplia, desde arrebatos vallejianos hasta insultos nada tiernos. Esa puesta en marcha de la máquina apunta a la densidad del texto tanto musical como conceptual desde el único punto de vista del texto mismo. Sí, en efecto, se trata de categorías. Se podría hablar de que Deniz continúa a Verlaine y su "ante todo la música", pero el siglo transcurrido le enseña al poeta que esa frase no es sino vocación imposible, que la poesía no es nunca música, incluso cuando se pone la música por delante. Su gran pecado es el discurso, los significados, las palabras que dicen algo (y se entiende *decir* en el sentido más lato). ¿Qué intenta entonces el poeta? ¿Oír acaso la música del discurso autodestruyéndose?

Gatuperio es un libro bien armado, cuyas cuatro partes sólo funcionan en relación unas con otras. En un principio tanto "Sociologías" como "Natercia" parecen prolongar *Adrede*, pero pensadas a partir de "20 000 lugares bajo las madres" la cosa cambia. La tercera parte acentúa la densidad tanto referencial como lógica y a su vez libera al lector de una "obligación" descifratoria, le permite situarse en los poemas, entrar en una cadencia propia. Hay en ello un cierto antecedente de lo que, más distendido, vendrá a configurar el carácter de representación de *Picos Pardos*. También es probable que *Gatuperio* calmara las expectativas del autor respecto al progresivo adensamiento de sus textos. Si en *Adrede* esta densidad se conquista poema a poema, en *Gatuperio* se consigue sobre todo en la arquitectura del libro. (Lo que resulta paradójico es que a su vez el mejor poema suelto del autor sea de este libro: "Duramen", título que además podría englobar toda su obra).

La última parte, "Fricativas", abre a Deniz de nuevo a la luz. El nombre mismo de la sección advierte de la insistencia en trabajar sobre el sonido y sus alteraciones, y así como hay rimas y recurrencias verbales las habrá de sentido, tratando de hundirlas unas con otras en su apretada red. La luz, que se había vuelto en sus anteriores poemas una cualidad casi mineral, retorna aquí al aire. La máquina verbal encuentra su combustible: el juego, el juego interminable desde luego. El interés del poeta está no en impedir la coagulación del lenguaje en discursos dominantes, apoyado por recursos tales como originalidad, sinceridad, etc., ni tampoco en dictar nuevos discursos, sino hacer que los ya coagulados muestren su mal saber. Devolverle al poema una elasticidad; sin objetivo, es cierto, pero nunca prometió nada.

El jugador está dispuesto a seguir el juego por saber hasta dónde se puede seguir jugando sin que el lenguaje se quiebre. Un ejemplo: los refranes, perfecta "sabiduría" coagulada, dan de inmediato su onomatopéyica refutación (siempre más inteligente). La producción de sentido está pues (para el poeta) detrás del lenguaje y no antes: lo original no existe sino como eco de las carcajadas que provoca. Hay algo de carrolliano en este juego que se quiere abrir al abismo. Pero el reverendo Dodgson creía por lo menos en sus niñas. ¿Se puede decir lo mismo de Deniz? "Cualquier tema es riesgo a estas alturas", "recordemos que, salvo en la adolescencia, todo animal se entristece después del poema, y abstengámonos".

Gatuperio lleva, precisamente porque muestra la densidad verbal en un estado límite, al estallido luminoso de algunos de los poemas de *Enroque*. No se trataba, ni en *Gatuperio* ni en ninguno de los textos denicianos, de una búsqueda de la oscuridad por sí misma, como sucede con otros escritores en quienes la noche ofrece una reflexión

distinta, sino que el deseo autodevorador del discurso exige un tipo muy particular de adensamiento del texto. (Desde el principio quedó claro que en este ensayo no se podía intentar una "explicación" de la poesía de Deniz y que las aproximaciones a su poética tenían que ser hacia una concepción global de sus textos, so pena de perderse en las trampas verbales de su poesía). Los poemas de Deniz están expuestos a la más plena luz, no coquetean ni sienten necesidad de una oscuridad las más de las veces retórica. (Véase arriba la comparación con Lezama, ese sí oscuro).

Hay un elemento importante y que puede ser el factor decisivo: *el tiempo*. El tiempo como desarrollo histórico. En *Enroque* se hace la aclaración de que, en contra de su costumbre, el libro no responde a un orden estrictamente cronológico. *Gatuperio* daba al lector la apariencia de un libro armado, y los poemas la de piezas de un mecanismo racional. Identificar esa racionalidad con el tiempo es un gesto a la vez milagroso y repulsivo. Si Deniz no cree en lo que "el poeta dice", menos podía creer en lo que la historia propone. El desafío de *Gatuperio* (¿cuántas notas podemos oír —y cuántos instrumentos— en un solo acorde?) desemboca en la anulación de la relación entre un ayer y un mañana como continuo significante, y se realizará —en *Enroque*— la identificación del tiempo no con la historia sino con el instante.

No basta, es cierto, con que el enroque altere el lugar de las piezas en el tablero, ya que no permite (aunque lo sugiera) la libre circulación de identidades entre ellas. Esta correspondencia ajedrecística pone en claro el dilema: conservar las reglas aboliendo las jerarquías entre las piezas, dejando esto al uso, poniendo en suspensión todo aquella jerarquía que no responda al texto. La poesía contemporánea ha pretendido siempre abolir las reglas y conservar las jerarquías. Esta inversión es uno de los rasgos más peculiares de Deniz. *Gatuperio* anula lo poético (como facilidad) en la poesía misma y permite a *Enroque* una libertad lírica deslumbrante. En este último libro las articulaciones del lenguaje ya no crujen, hay un despliegue físico, pero no de gimnasta sino de gozo en acto. (Siempre he pensado que la poesía de Deniz hace algo que Juan Carlos Onetti logra para la prosa, y que se expresa en una palabra que pertenece más al terreno de la lucha que al de la estética: quebrantahuesos).

Esta liberación lírica hace dar un nuevo cambio de rumbo a la violencia verbal de los textos. Ya no es tan rabiosa; digamos que pierde en dirección lo que gana en sentido, ya no va *contra* algo, se justifica en sí misma. Las imágenes a las que recurre se vuelven transparentes, cotidianas. Algunos de los poemas de amor más extraños de nuestra tradición se encuentran en este libro. No hay ni la retórica disfrazada de franqueza de Jaime Sabines ni el lirismo casi aéreo de Tomás Segovia ni el amor a golpes de acento de Bonifaz Nuño. Su intensidad es —precisamente— no poética. Los poemas adquieren un cierto carácter "escénico" que se recuperará plenamente en *Picos Pardos*. Esta recuperación hace que el sentido musical predominante en sus textos, dé un mayor lugar al plano visual, no tanto porque se llene de color y metáforas, sino porque construye los poemas como escenas, correlaciones visuales de espacio (la mesa, por ejemplo, impone siempre sus dimensiones "reales" en los poemas en que aparece, y aún más los cuerpos, sobre todo los femeninos, nunca dados como totalidad, sino como proporciones entre elementos distintos de ese cuerpo, tobillos, cabellera, etc.).

Hasta ahora se ha hecho un seguimiento cronológico de la evolución de la poética de este autor en sí misma y en relación con la literatura mexicana. Más allá de estos criterios, los textos de Deniz tienen una autonomía que, además, reclaman a cada momento. En este sentido *Enroque* da una de las expresiones más plenas de la poesía mexicana y se muestra con una transparencia nueva y original. Nunca como aquí el amor ha sido cantado de una manera tan descarnada y a la vez tan humana. La ironía que corre —como sangre— por las venas de esta literatura, adquiere su sentido más cabal en la complicidad con el lector, parafernalia de guiños; pero también y sobre todo la ironía no recubre la experiencia del texto sino que es ella misma carne, y el poema no existe (ni la experiencia) fuera de esa forma que es su vivir. La médula de la poesía de Deniz es ésa: una sed de claridad. Sin embargo esta sed es vivida como una voluntad paradójica. Desconfía de aquellos autores que confunden la claridad con una ausencia de forma (por cierto, dirá el escritor, imposible), o con su pueril manifestación primera, justificada en el tópico de la sinceridad. Y no porque tenga prevención contra *la voz en boca*, al contrario: Deniz, como Eliot, no hace sino crear el espacio de la conversación en sus poemas, convoca el gesto del interlocutor.

Al mirar en conjunto los tres libros de Deniz se siente que se ha cumplido un ciclo. El broche que lo cierra será un libro extraño: *Mansalva*. No quiere (ni podría) el autor hacer una antología o selección de sus textos. Lo que hace es mostrar cómo funciona la maquinaria que tritura el lenguaje desde cualquier ángulo. Las diferencias implícitas y explícitas entre sus libros no excluyen un funcionamiento sin norte, sin arriba, sin centro. Al ordenar los textos de *Mansalva* con la estricta voluntad de que nunca se sucedan poemas de un mismo libro, Deniz señala al lector una vía de lectura siempre cambiante, nunca idéntica, que no tiene nada que ver con una combinatoria, sino con un sentido de la poesía que antecede a la poesía misma (aunque sólo se cumpla en ella). Esa convivencia de textos en *Mansalva* muestra hasta qué punto la pretendida dificultad de este poeta no es sino un prejuicio. Leer se vuelve fácil, sobre todo cuando esta palabra se puede cambiar por necesario.

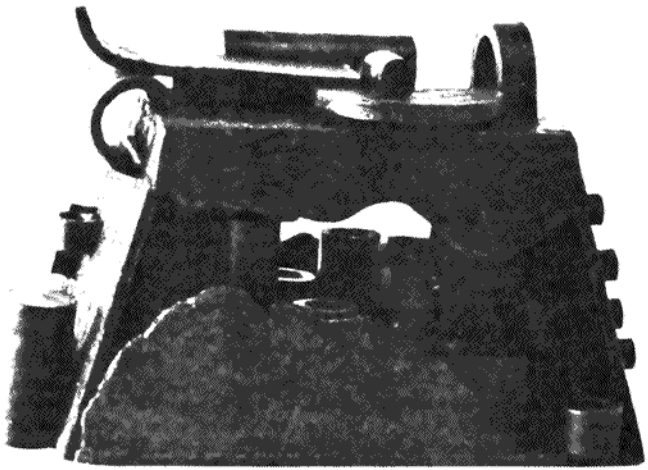
El aprendizaje de esta poética tiene sin embargo un signo negativo: nos limpia los ojos a fuerza de lavarlos en el lodo de lo pretendidamente poético. Si hay poesía de la desnudez es ésta, pero llega a ella poniéndose un vestido tras otro. Esto depende de la ya mencionada elección de una progenie barroca: de Quevedo a Bécquer no hay un salto al abismo sino apenas un paso natural. La vocación múltiple de los textos que sugiere *Mansalva* otorga una cualidad no presente al principio, y no tanto porque no lo estuviera, sino porque el lector no puede jugar con dados redondos. Deniz cierra este su primer ciclo con un alarde: he aquí mis poemas, vean cómo no responden a nada que no sea a ellos mismos... y tal vez ni a eso.

Un detalle, que no por anecdótico deja de ser importante. En *Mansalva* no hay poemas nuevos, pero se agregan cuatro "explicaciones", a "Bruja", "Bruyères", "Vivisección" y "Posible". Esas explicaciones, significativamente

reunidas bajo el título de "prosas", no explican nada y son en realidad textos autónomos con valor propio. La glosa de la glosa no desglosa. Su aspecto referencial respecto al texto es, necesariamente, al pie de la letra, pero permanece tan distante del desciframiento del poema como tal como de la otra orilla. El vínculo del poema con la explicación no es sino literal, por lo tanto inútil, o en todo caso milagroso. Es ya un lugar común decir que intensos poemas de amor han sido escritos a hombres y mujeres muy feos (física y moralmente). También lo es decir que el texto los "transfigura", pero no es así, un poema no vuelve apuesto a un jorobado. La transfiguración es asunto del texto: la joroba no se embellece, se vuelve necesaria. Las "explicaciones" ahondan en este asunto: el universo de la joroba excluye de momento cualquier sistema de referencia que no sea ése: todos somos jorobados. Si en los comentarios anteriores aparece con frecuencia la palabra necesidad, esto no debe llevarnos a engaño. Lo que la poesía de Deniz afirma es que no hay nada necesario, que es el proceso lo que crea necesidades.

Otra cualidad de *Mansalva*: libro a libro Deniz se ha ido distanciando de una idea rectora del tiempo. Cronológico-acronológico, el péndulo de este autor estalla en este libro. El tiempo no es igual al derecho que al revés, o lo es solamente en la supresión (por un instante acaso) del devenir. Esta poesía hay que leerla en el tiempo irremediablemente perdido que tarda la mano en poner el reloj de arena hacia arriba y darle la vuelta al mundo en un gesto que tal vez quisiera pero que se niega a decir: todo recomienza por primera vez.

Es evidente que los cambios que *Picos Pardos* propone respecto a la poética de este autor, vistos desde la óptica que este libro crea, eran la única salida que quedaba. Las otras dos se han mencionado ya: o la repetición o el silencio. Los ejes en que radica la novedad cualitativa de este libro son la teatralidad y la narración. La primera, asumida con una tranquilidad asombrosa, con ningún resto de vergüenza histriónica. La segunda, fruto de una necesaria distensión verbal (que, en un primer plano, permite una lectura mucho más relajada, ya no se tiene la impresión de estar ante un jeroglífico por descifrar). *Picos pardos* tiene poco que



ver con los poemas extensos de la tradición mexicana (y es en parte su parodia). Las reflexiones de *Muerte sin fin*, *Piedra de sol*, *Anagnórisis* y *Cada cosa es Babel* se dan sobre todo en un nivel lírico-reflexivo. Este poema en cambio es una especie de discurso roto, desgarradura de la palabra si no está (o aunque le esté) en boca de un personaje. Su nexo más directo sería entonces con *La suave patria*. En los dos textos es fundamental la verbalidad del poema, su condición teatral, escénica. También es evidente la presencia de Eliot, que ya rondaba todos sus anteriores libros.

Hay una historia y una historia de cara a un escenario. No se trata desde luego de una novela en verso en los ingenuos términos del (en ese entonces aún interesante) ingenuo planteamiento de Mario Benedetti en *El cumpleaños de Juan Angel*. No pretende ignorar al público sino que actúa de cara a él, lo vuelve motor de la evolución del texto, combustible para su progresión. El gesto no se da nunca de espaldas. (Se podrían establecer paralelismos entre este poema y el cine de Jean Marie Straub o de Manoel de Oliveira.) Su nexo con la tradición se da sobre todo con Calderón de la Barca y (tal vez, aunque esto habría que pensarlo con mucho cuidado) con Sor Juana y Quevedo. En Calderón el decir del personaje es el discurso del teatro del mundo que se articula en una catedral dramático-verbal. Deniz parte de una concepción similar del lenguaje (por eso tiene un tono clásico en este poema) aunque después el resultado sean las ruinas de esa catedral. Ya se dijo antes que el desafío de la poesía de Deniz no era levantar sentidos sino hacer que cualquier sentido se revelara discurso, falacia, ideología, máscara. No pretende en ningún momento pensar que hay una "verdad" del poema, sino en todo caso aprehenderla en las articulaciones de la frase. Pero la teatralidad-narratividad de este libro se enfrenta a un problema muy serio: su relación con la cualidad antes referida como reactiva y que hace del poema una glosa.

La glosa es ante todo fragmento, escorzo, pie de página, margen. Toda representación (incluso en Beckett o en Duras) reclama "suceder en el tiempo, ocurrir en el centro del escenario". Ser el tiempo, no su imagen. La manera en que el poeta supera esta dificultad es poco frecuente pero a la vez muy sencilla: el placer del texto (por favor sin resonancias barthianas). Sí, el alarde descriptivo e imaginativo de este texto parte del puro gusto de ir hacia adelante. No hay en ello una posición teórica (que creo enfrentada ahora sí a un verdadero callejón sin salida). Su carga referencial (tan presente o más que en sus textos anteriores) cede aquí su lugar protagónico a la coherencia lógica del absurdo

teñido de ironía (un rey que muere de mear). Repito: el poema cuenta una historia y esto es fundamental, al omitir un crecimiento tanto formal como dramático, discursivo y delirante. El texto, de deliciosa lectura, está siempre rechazando la posible interpretación del discurso que en él subyace (meditación sobre el poder, romance de amor imposible, etcétera) para preferir siempre la piel del lenguaje, su primera instancia literal, visual-táctil-auditiva.

Es un poema que tardará mucho en ser comprendido por el lector e integrado a una tradición, pero este proceso tendrá que pasar por el placer de su lectura (es un texto divertidísimo) y por el análisis de su fraseo. Su teatralidad hace que algunos de los fragmentos-escenas valga la pena leerlos en voz alta. "Pero su majestad, ay, siempre de pie, / ya no orinaba, desde hacía largo rato..."

EL LADRÓN DE ATAÚDES

DE JULIO TORRI

POR LUIS IGNACIO HELGUERA

• Prólogo de Jaime García Terrés, recopilación y estudio preliminar de Serge I. Zaitzeff, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, 70 pp.

LOS LECTORES fieles de Julio Torri deberían tomar la edición de *El ladrón de ataúdes*, volumen algo inflado que recoge papeles "inéditos" del maestro —sin blancos llenarían apenas unas cuarenta cuartillas—, como una fiesta a la vez que como una profanación. Qué deleite, en efecto, saborear algunas gotas más del bálsamo literario que destilaba con avaricia, o más bien, con premiosidad impasible, ese "gnomo desconcertado" —como lo llama García Terrés—. Sí, pero también el hecho de publicar escritos que su propio autor no se decidió a publicar en vida representa, y más aún tratándose del reticente Torri, un cierto *desacato* al *recato* literario.

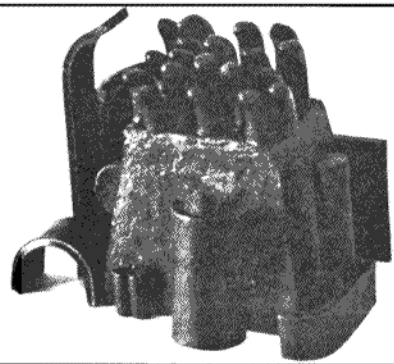
No dudo que Torri fuera a veces intransigente consigo mismo: "De fusilamientos" —uno de sus textos más celebrados— fue concebido en 1915, pero su autor no lo dejó abrir alas y volar —retocado, quizás— hasta 1940. Y al conocer esta nueva recopilación, debida a la ya habitual perseverancia de Zaitzeff, no deja de asombrar que Torri no se preocupara por tramitar fe de bautismo para su notable cuento "El ladrón de ataúdes", para la pulida estampa "Siglo XIX" o para algunos apuntes y pensamientos de su libreta de bosquejos. Alguna vez declaró: "Cualquier idea, cualquier tema que se me ocurren, los apunto. De esta manera se llena uno de papeles. (...) Si llego a publicar otro (libro), usaré en él aquellos papeles que no tuve el valor de destruir". Y enseguida, se refiere a algunos de esos textos de armario, cuentos inspirados en los *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam: "Lucio el perro", "El embuste", el hombre que se embriagaba con sangre de gallo, el mentiroso que privaba de existencia a los que nombraba, el coleccionista de ataúdes. Después de hacer esas declaraciones (1958), Torri se limitó a sumar unas "Prosas dispersas" a lo que ya había publicado antes, para confeccionar *Tres libros* (1964). En *Diálogo de los libros*, Zaitzeff recogió los primeros dos cuentos citados, el tercero nunca fue escrito —era una historieta oral de café, con la que Torri entretenía a sus amigos— y ahora se publican el cuarto y el quinto, que da título al libro que nos ocupa. En este tomito, hay que decirlo, también encontramos prosas a las que faltó elaboración y depuración, anotaciones rápidas que demandarían desarrollo o anulación, artículos casi sin más interés que la firma de su autor. De esto, Torri no es responsable sino "a fuerzas", porque en vida se resistió a afinar estos textos y a publicarlos, y ahora su nombre los acoge sin más, como a hijos largamente ignorados a quienes de pronto —de manera póstuma y tardía— les cayera del cielo su parte de herencia. Responsable "a fuerzas", porque si no se animó a retocarlos, a reescribirlos o a publicarlos, tampoco se animó a destruirlos ni a esconderlos "entre el sayal y el cuerpo enflaquecido" —como aquel fraile de González Martínez— de manera que lo enterraran con ellos, sino que los dejó revueltos entre sus cosas, como dejó entre ellas cartas de mujeres y fotografías de criadas.

Pues bien, ¿en qué momento es válido considerar un texto literario como texto literario de un autor: cuando éste lo empieza a concebir como entre neblinas, lo esboza o lo escribe sin quedar del todo satisfecho con el resultado, o más bien cuando lo considera listo para que sea leído y conocido como suyo? Me inclino por lo segundo: no basta con tener una idea "aproximada" ni con concebir y escribir borrosa o tentativamente un texto; su autor tiene que *realizarlo* —realizar su materia potencial— y perfeccionarlo hasta donde le parezca necesario para que sea suyo cabalmente, para que forme parte de su obra y sea expresión digna y válida de su estilo, su técnica, su mundo literarios. Así puestas las cosas, muy loable "dar a conocer" textos polvosos y largamente añejados de Torri, sí, pero que sean leídos con la conciencia de su "media existencia", o sea, de que muy probablemente no eran considerados por él como versiones definitivas ni publicables tal vez.

II

¿Por qué subrayé antes "inéditos" y "dar a conocer"? Porque, por lo demás, los papeles que Zaitzeff nos presenta en este libro como "inéditos o desconocidos" no lo son tanto. No sólo tres de

ellos se habían asomado ya a la luz por ventanas de viejas publicaciones, sino que otros seis más —los esenciales, diría yo— fueron tendidos al sol en los balcones más recientes de la *Revista de la Universidad* (febrero-marzo, 1985, N° 409-410) —donde se incluyen también dos textos más, extrañamente no recogidos en el libro y tal vez reservados para un nuevo tomo de Torri: una semblanza de Jorge Cuesta y la graciosa prosa "Un refinado"— y de *La Gaceta* del F.C.E. (Incluso la nota preliminar de Zaitzeff y el prólogo de García Terrés eran conocidos ya, porque presentaron, respectivamente, las publicaciones citadas). Y de esta manera, haciendo rápida contaduría editorial, tenemos que lo estrictamente nuevo lo constituyen: una prosa brevísima de antesala, "Otras lucubraciones" y tres artículos, sintéticos y generalmente certeros —en "Cultura francesa en México" parece equivocarse en su pronóstico de las influencias francesa y anglosajona en la cultura nacional futura—, pero escuetos y superficiales: "Joaquín Ramírez Cabañas", "Valle-Arizpe" y "Cartier Bresson". A pesar de no ser más que una apresurada solapa de exposición, sobresale este último artículo sobre ese gran vidente de la fotografía francesa. Dice Torri que acaso Cartier Bresson logró en México "sus mejores instantáneas", describe su notable enfoque de prostitutas mexicanas y entre interesantes consideraciones sobre el "arte" fotográfico, concluye brillantemente que "con el más fiel de los aparatos para captar la realidad Cartier consigue dejar en el ámbito la turbadora sensación de la irrealidad. Los brazos de los bañistas se cubren de escamas de luz como aletas de sirenas". "Otras lucubraciones" contiene perlas, pequeñas minas y cuentas de plástico. Cuestión de gustos, yo prefiero las primeras; esto, por ejemplo, anota Torri: "Tu erudición parece la de un corrector de pruebas"; o bien, "Si quieres ser feliz una hora, bebe un vaso de buen vino. Si quieres serlo un día toma un baño. Si una semana, fornica una vez. Si un mes, púrgate. Si quieres ser dichoso un año, cásate. Si quieres ser feliz toda la vida, no te cases"; o, por último, describiendo "el tren que lleva a la gloria": "los siete sabios van sin boleto; como llegaron con tanta anticipación a ocupar asiento, nadie les discute el derecho. Los mártires, los santos, los héroes van en la 1ª clase.



(...) Los críticos, los historiadores, los hagiógrafos cuidan de que cada pasajero vaya en el lugar que le corresponde. (...) Los pobres mortales, los ojos cansados de horizontes tristes, nos detenemos a ver pasar el tren a lo lejos, en la tarde de domingo que es la vida".

El escepticismo fundamental de Torri —"...los dioses han puesto nuestro mundo bastante lejos de las regiones nebulosas de la teoría pura"— se extiende desde lo vital y lo intelectual hasta la literatura misma, hasta la creación novelística. La novela es un género menor, limitado en variantes generales de argumento y desarrollo, previsible, tedioso. Esta idea la expresa en el "Prólogo de una novela que no escribiré nunca" (1912), burla punzante, cercana a Borges en las ideas sobre el prefacio y las referencias como un vicio de enciclopedia moderna, rebosante de un ingenio que marcaría toda su obra posterior. Prefiere él la brevedad de Baltasar Gracián, la exigüidad del que cuida sus palabras, el laconismo y la concentración sustantivos del poema en prosa, la estampa, el cuento breve. "El ladrón de ataúdes", "Mi único viaje" —que desarrolla su obsesión de que la mentira transforma el destino de las personas— o el del cura que llega a un pueblo a fundar desde la religión y la fe hasta "mocetones" de "un parecido demasiado sospechoso" con él, son cuentos exactos, redondos, casi mínimos, donde la ausencia de suspenso narrativo está suplido por la fantasía, la originalidad de la anécdota, el final irónico y sorpresivo.

Qué paradoja la de este hombre desencantado: exiguo pero de excelencia literaria holgada, iluminado pero voluntariamente gris, genial de repente pero cotidianamente un maestrillo mediocre de escuela perdido entre pupitres somnolientos.

III

¿Es Torri o será algún día más grande que Reyes, Vasconcelos, Martín Luis Guzmán? No estoy formulando preguntas arbitrarias; Jaime García Terrés escribe: "Ni sería del todo caprichoso augurar que un ya no lejano día sobrepasará en grandeza a la de sus contemporáneos más prolíficos". Tal vez no del todo, pero sí en muy buena medida. Ya antes que García Terrés había lanzado secretamente el pronóstico "Torri sobre Reyes, a largo plazo", Alberto Vásquez del Mercado. Este antagonismo me trae a la memoria, no sé muy bien por qué, el famoso Debussy-Satie. Tal vez, en parte, por ese emotivo artículo de César Vallejo, "El músico más grande de Francia" —cf. *Pauta* N° 6— a favor de Satie —a quien Vallejo conoció a través de Huidobro— sobre Debussy. Acaso no sea un paralelismo tan arbitrario: de un lado el gran fauno sonriente (Debussy, Reyes), el artista-líder, abundante, estelar, portentoso, finalmente reconocido por todo el mundo; del otro lado —en un rincón oscuro— el duende, el buen diablillo, parco hasta de ambiciones, pobre, solterón, bohemio, tímido, melancólico, enigmático, extravagante, armado de una sabiduría-coraza basada en el humor, el sarcasmo, el escepticismo, el menosprecio del mundo y de uno mismo (Satie, Torri). (Y además, el pleito doloroso de los dos amigos de toda, o casi toda, la vida). Comparto con Vallejo el entusiasmo por Satie —por el hombre y por su música—, pero no su tesis de la superioridad artística del autor de ese

ballet genial que es *Parade* —realizado con la colaboración de Cocteau y Picasso— sobre el autor de *El mar*. Tampoco quizás la tesis contraria. Algo análogo sucede tal vez respecto a Reyes-Torri. Son dos maestros de la prosa española: *Cartones de Madrid*, por ejemplo, es tan notable como *Ensayos y poemas*; ahora bien, los ensayos, estudios, reseñas, eruditos y librescos de Reyes suelen ser muy superiores a las notas críticas de Torri —de las que hay algunas muestras en el libro que comentamos—. Reyes es un generoso mar de tinta; Torri, una fuente de ingenio que sólo suena cuando no puede dejar de comunicarnos algo. Al mismo hombre que escribió: "El gozo irresistible de perderse, de no ser conocido, de huir", le habrían disgustado profundamente esas afirmaciones y ediciones póstumas que pretenden inflarlo como a un globo y hacerlo sobrevolar a sus contemporáneos.

ALFABETO DEL MUNDO

DE EUGENIO MONTEJO

POR JOSÉ BALZA

• Editorial Laia, Barcelona, 1987

POR LO MENOS cinco nombres responden por la madurez creadora en la actual poesía venezolana. Rafael Cadenas (1930), Guillermo Sucre (1933), Alfredo Silva Estrada (1933), Ramón Palomares (1935), firman ya obra coherente, con varios títulos y muchos de sus poemas traducidos a otras lenguas. Cada uno de ellos, por su parte, ha ido inficionando la imaginación de un tipo de lector particular. El más joven dentro de ese territorio verbal es Eugenio Montejo (1938), nacido en Caracas y cuyo volumen *Alfabeto del mundo*, editado recientemente en España, aparece en librerías de uno y otro lado del Atlántico.

Eugenio Montejo es un nombre voluntariamente elegido por el autor y corresponde al poeta. En otras ocasiones ha escrito la autobiografía de Blas Coll, quien sólo realiza prosa y aforismos. Nada difícil resulta imaginar que ambos nombres ya permiten (o permitirán) la aparición de otros libros con distinto seudónimo. Montejo ha vivido largamente en la ciudad venezolana de Valencia, también en Caracas y por tiempo más breve en Londres y Buenos Aires. Hombre de viajes, estuvo recientemente en México, durante el Encuentro Internacional de poetas.

Sus libros de ensayos son *La ventana oblicua* (1974), *El taller blanco* (1983); y sus cinco títulos de poesía: *Elegos* (1967), *Muerte y memoria* (1972), *Algunas palabras* (1976), *Terredad* (1978), *Trópico absoluto* (1982). Las memorias de Blas Coll o *El cuaderno de Blas Coll* (1981) es un volumen de escritura heteronímica. Sergio Faraco tradujo y publicó una antología de Montejo en Brasil, a la cual denominó *O poeta sem río*.

Pensando en los ensayos de Montejo se nos ocurre que pocas cosas revelan tanto sobre un autor como sus lecturas. No aquéllas que se hacen por costumbre, por voracidad o información sino ésas que han suscitado el comentario: y se convierten en páginas de reflexiones y en recurrencias. En este caso, el poeta ha escrito textos que, en sus palabras, "retribuyen limitadamente una deuda hacia algunos creadores cuyo fervor en la revelación poética nos ha ayudado por instantes a atisbar los destellos de nuestra identidad" (LVO). Identidad que no puede referirse a otra cosa sino a la propia formación del poeta. Durante los años de aprendizaje, entonces, Montejo estudiará con fluida penetración las obras de Jöe Bousquet, de Valéry, de Gottfried Benn, de Ramos Sucre y Machado; de Ungaretti y Cernuda, de Cavafy, entre otros. En ellos se afina el ensayista; desde ellos el poeta vislumbra su voz y sus temas. Nada más alejado de Montejo que la tersa y agresiva tensión oculta en el inimitable José Antonio Ramos Sucre; nada más opuesto a él que la fiera viscosidad de Rimbaud —otro de sus predilectos. Y sin embargo, esa materia diaria con que Montejo habría de decidir sus versos no hubiera sido posible sin aquellas frecuentaciones.

Sobre esas especie de narración aforística que es *El cuaderno de Blas Coll* hemos anotado en nuestro libro *Transfigurable*: Blas Coll —de acuerdo con su psiquis— realiza un discurso vivaz y fragmentario, de contraído estilo e irónicas alusiones. Muchas maneras habría para seguir el desarrollo de ese texto. Aquí sólo retendremos una declaración que nos sirve para Montejo y para Coll: casi nunca los poetas de lengua castellana (¿Darío, Huidobro, Paz, Sucre son las excepciones?) han podido decir: "mi único padre es el deseo". El sentimiento de la plenitud material del mundo, de la ilimitada sensualidad, que tan fácilmente salta en Lawrence, Cavafy o Saint-John Perse, casi no existió entre nosotros. Blas Coll toca terrenos muy hondos cuando comprende que el castellano se forma con el ascenso del cristianismo: de allí su imposibilidad para el goce, para la sexualidad sin culpas y coherente; de allí su temor a lo profano y su rechazo a la salud táctil. El cristianismo hace de nuestro idioma no "una lengua de goce, sino de penitencia". Este solo ángulo en las ideas de Blas Coll bastaría para merecer admiración: para iniciar un nuevo concepto sobre los hombres que hablamos español: ¿por qué tantas palabras inútiles: qué escondemos con ellas en la práctica diaria?, ¿cómo devolver nuestro cuerpo y la inteligencia a un limpio ritmo de los instintos?, ¿qué culpa nos impone anticipadamente nuestro idioma cuando vamos a cumplir la pura verdad de una sensación?

Blas Coll propone una contracción del idioma: menos "paja" y más certeza del concepto o lo imaginario; menos latigazos vacíos y más carnalidad idiomática. Obtención de una exacta brevedad que nos retenga con la vida. Si dominárамos de otra manera nuestro lenguaje, ¿habría la misma cantidad de esposos hipócritas, de frustrados, de esquizofrénicos, de políticos, en las calles? Asombrosas son también las consideraciones de Blas Coll sobre las vocales, sobre el artículo, etcétera.

Apartémonos por ahora de él, con estas magníficas y centelleantes afirmaciones: "Todo ateo verdadero, o que se tenga por tal, es consciente o inconscientemente bilingüe"; "En la cárcel me gustaría imponer una lengua cuya unidad menor fuese de ocho sílabas. Estoy seguro de que así se cuidarían más los ladrones de caer en cuentas con la justicia".

Muchos otros puntos de partida ofrece Blas Coll; y lo menos que puedo hacer con el lector valiente sería remitirlo a ese pequeño volumen: a convivir con él. Blas Coll, sin embargo, no es el poeta. A éste lo encontraremos en los versos de Eugenio Montejo.

El más reciente título del autor es *Alfabeto del mundo*, y acaba de entrar en circulación, como dijéramos antes. El volumen, que en cierto modo constituye una presentación internacional, posee dos características especiales: en primer lugar, se trata de una antología preparada por el autor y prologada por Américo Ferrari desde Ginebra; allí se reúnen importantes poemas de los cinco libros publicados hasta ahora; en segundo lugar, el volumen se amplía con un libro absolutamente inédito, que da título al conjunto: *Alfabeto del mundo*.

La escritura del poeta sorprende por algo que pudiera ser obvio: Montejo *escribe en versos*, cosa poco frecuente hoy. Sus frases son unidades de sentido y radiaciones de la imagen totalizadora que prolonga el poema. Pero esos versos, apareciendo como acabados de hacer, frescos y vitales, mucha contemplación deben haber requerido de su autor: porque son densos y casi nunca breves (se balancean entre las ochos y quince sílabas, aunque vuelven con frecuencia a las diez: difícil equilibrio para un verso móvil); porque su ritmo esconde la elegante cadencia de palabras comunes y nobles a la vez. Y nos hablan en el íntimo tono de un monólogo o una conversación.

Igual que sus frases, el poema surge como una escalinata de estrofas, a las cuales se ha quitado toda piedra o materia innecesarias. La tensa escritura de Montejo aborda en cualquiera de sus libros cuanto resulta ser su acción y su tema central: ver, percibir, sentir, leer el mundo desde la conciencia de un poeta. Lectura que se cumple cuando el poeta escribe y cuando nos convierte en poetas como lectores. Así, con él, atravesaremos una experiencia extraordinaria: insólita y a la vez repetible, porque nos la otorgan sus versos. Si alguien quiere asombrarse con aquello que unos simples bancos (bancos de todos los días, de la escuela, de las plazas) pueden revelar; si alguien quiere sonreír con las palmeras que toman té en la ensenada de Macuto; si alguien quiere reconocer sus dioses inmediatos, que abra un libro de Montejo: todo lo suyo estará allí, como nunca antes habría apreciado. Cosas, imágenes, recuerdos. Pero también conceptos memorables y habitables ("Ningún amor cabe en un cuerpo solamente"; "los lobos con que crece el insomnio"). Y en el fondo de todo ello, como es lógico, una visión del poeta actual: ése que viaja en autobuses y aviones, que usa *walkman* y *blue jeans*, que está rodeado de televisores y ascensores: Orfeo, "Orfeo lo que de él queda (si queda)". Orfeo, nuestro vecino tartamudo, con sus cassettes.

Leídos a medida que aparecieron y leídos juntos, ahora, los libros de Montejo no obedecen a un signo de ascenso y de etapas. Su escritura parece siempre la misma; también idéntica es su miscelánea elección de ciudades, árboles, seres. *Trópico absoluto*, por ejemplo, posee el aura melancólica y celebrante de los otros. Pero, como lo indica su título, hay allí una exaltación y una elipse sobre el trópico que nos envuelve. Paisajes, mares y tierras, sentimientos y sueños; la luz y el Orinoco; los rebeldes colores, la sexualidad, el Caribe, las palmeras; ciudades y escritura, todo nos llega en un deslumbrante código que va desde el mito hasta el libro. Muy cercano a Blas Coll, Montejo ha acostumbrado guiarnos por ese penetrante bosque que es nuestra realidad, la que posee "los ávidos anillos de esta luz anaconda", centrado su itinerario en un concepto que ya envidiarían los antropólogos: la presencia del verde vital en el trópico, "verde unánime (que es) un modo se ser, hablar, reconocernos".

Casi cuarenta poemas integran *Alfabeto del mundo*, cuya fecha de cierre es 1986. Quizá sea un poco tonto decirlo, pero lo que nos invade al atravesar sus páginas resulta ser un *sentimiento de compañía*. ¿Cómo lograr que los versos, la estructuración del poema, su unidad de movimiento e imágenes nos reciban únicamente para apartarse? ¿Cómo ha logrado Montejo que leer sus líneas desencadene un proceso de retiro; que, leídas las palabras, desaparezcan las páginas y los signos, las letras y sus resonancias: porque *ya estamos* en ellos? Un milagroso tino (de ángel, de fiera, de hermano) nos rodea con el poema; entramos en él; y el poema desaparece para vivir en nosotros. No abandona porque acompaña.

Tal vez los rasgos de la escritura habitual en Montejo pudieran explicar el fenómeno; pero aun así, únicamente nos queda la certeza de vivirlo. Otra cosa es la naturaleza de la compañía suscitada. ¿Quién no se ha visto por momentos en un hotel desconocido, donde se le van las noches; quién no descubre cada cierto tiempo que *en esta calle soy más joven que en las otras*? ¿Y cómo no reconocer en estos versos una pasión ínfima y diaria?:

...Café natal, sentimental,
¿qué pruebo en su sabor, qué bebo?
A grandes sorbos bebo tiempo,
bebo mi vida gota a gota,
la que he perdido y vuelve, la que [queda
humeante aun ante mis ojos, [esperándome.

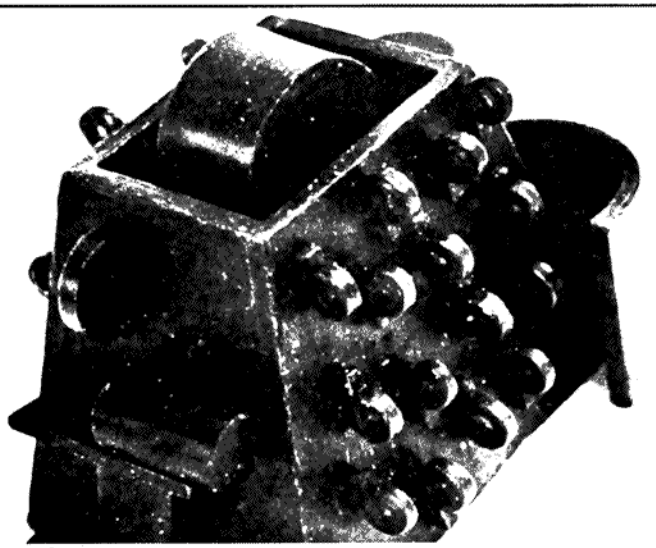
Pero no se trata sólo de esa "taza de café que se bebe entre líneas" ni de descubrir en un buey "mi maestro cuadrúpedo"; hay en *Alfabeto del mundo* una sinuosa red de categorías que irrumpen de diversa manera para entornarnos. Lo que nos acompaña puede ser la vertiginosa relectura de un poema amado (*Itaca*, en homenaje a Cavafy); la intuición de que una estirpe terrible (*Los de mañana*) nacerá para juzgarnos; o nuestro propio desdoblamiento en Ulises, en una abstracción. Desde la serena sensualidad hasta el exigente vínculo de los conceptos y sus interpolaciones, todo se vuelve materia que nos viste y nos habita, alfabeto del mundo dentro de nosotros.

XOCHIKOSKATL
COSTAL DE FLORES
DE JOSÉ ANTONIO XOCOYOTSIN

POR GEORGES BAUDOT

• Prólogo de Miguel León-Portilla. Kalpulli Editorial, México, 1987.

NO ES NADA frecuente hoy en día ponerse a reseñar en una revista literaria una obra pensada, escrita y publicada en uno de los idiomas amerindios de México, en una de esas lenguas mayores de la América antigua que se han podido creer sepultadas y que recuperan ahora nuevos y atinados vigores. Y ¡sin embargo! tímida y lentamente, pero también con una sorprendente tenacidad, algunas de estas palabras olvidadas de la América prehispánica vuelven a hacerse oír y vuelven a encontrar el corazón y la pluma de jóvenes creadores amerindios, subyugados y fervorosos, ansiosos de honrarlas. A fin de cuentas para regalar a nuestros ojos de lector sorprendido bellísimas cosechas. He aquí, así, que José Antonio Xocoyotsin nos ofrece en exquisita y mesurada lengua náhuatl su *Xochikoskatl*, este collar de flores de cuatro veces veinte poemas donde Miguel León-Portilla en un luminoso prefacio ha creído reconocer las cuatrocientas voces del pájaro precioso. Y es verdad que al leer estos cantos que parecen venir de tan lejos, que al dejarse uno mecer por las delicadas cadencias de una lengua que los antiguos mexicanos consideraban como la "lengua armoniosa" por excelencia, puede creer uno que volvieron los tiempos del *xiuhquechol*: del "pájaro turquesa", del *quetzaltototl*: "del pájaro quetzal", o aun del *zacuán* dorado o del *tlauhquechol* color de llama. Efectivamente, José Antonio Xocoyotsin ha vuelto a encontrar de buenas a primeras el quehacer poético y la inspiración de sus lejanos predecesores y, si cabe hablar de una primera sorpresa, es indudablemente la de constatar hasta qué punto la herencia precolombina ha estado presente a todo lo largo de la elaboración de su obra.



La inspiración es también, muy a menudo, la de muchos *xochicuica* o *icnocuica* del siglo XV en que el poeta murmura su angustia ante la fragilidad universal, en que exhala su amargura y su desengaño de cara a la precariedad de todas las cosas y a la fugacidad de una felicidad apenas, a duras penas, vislumbrada. Cierto, Xocoyotsin no se ha dejado ahogar por estas desesperanzas; la alegría de vivir y de decir lo que es vida en su armonía y en su euforia esenciales ha sido telar de sus versos más de una vez. *Nitlajkuiloua pampa nijneki nimoyolkuis*: "escribo porque quiero volver a vivir", nos dice él mismo al presentar el nacimiento de *Xochikoskatl*, pensado como el canto de cuatro grandes primaveras. Y, desde luego, como el canto de un renacer amerindio infinitamente esperado, por fin adivinado, vislumbrado en la lejanía. *Na ni Indio* (p.27-29): "Yo soy Indio", clama uno de los primeros poemas del libro, y

> ... ahora sé que tengo mi propio rostro...
> ... porque viene un nuevo día,
> porque viene un nuevo amanecer...

Sobre este sereno orgullo reencontrado, como dialogando con los tiempos de antaño, viene a inscribirse la inefable nostalgia de la Madre de Falda de Jade (p.99), de Xochiquetzal (p.167) o incluso de la sencilla flor campestre, *Kuatitlanxóchitl* (p.101) que es también, claro, *maseualxóchitl*: "flor india". A veces es *Nesaualkoyotl yoltok* (p.97): "Nezahualcóyotl vive" y

> ... su corazón vive...
> ... él marcha con nosotros,
> sufre con nosotros,
> se alegra con nosotros..."

Poesía de combate, puede ser, pero entonces de una lucha que es ante todo

ideas *Mexikayotl Axmiktok* (p.107): "La mexicanidad no ha muerto", Mexicayotl entendido aquí en la significación clásica y tradicional de los *icnocuica* de la conquista o de aquella *Crónica Mexicayotl* que escribiera en los albores del siglo XVII (¿en 1609?) Fernando Alvarado Tezozomoc, es decir mexicayotl como conjunto y quintaesencia de los rasgos culturales propios de los *Mexica* prehispánicos, fundamentos de la "nación mexicana". Y en realidad se trata, como lo desea el autor (p.85), de un *Yankuik Kuikatl*: de un "canto nuevo". Pero esto no excluye ni mucho menos una aproximación mas elegíaca del mundo con algunos poemas muy cuidados, delicados y fervorosos, como son *Nimitsuikatis Maseualichpokatl*: "Yo te cantaré joven mujer india" (p.35), o *Tonatij Xochitl*: "Flor del Sol" (p.115).

Sí, seguramente, *In Xochitl in cuicatl*: "La flor y el canto" de los tiempos antiguos ha comenzado a revivir. ¿Por qué ocultar nuestro gozo? Volvemos así a cantar estos versos de Nezahualcóyotl más de cinco siglos después de que fueran escritos:

Yece ye nican in xochinahuatilo,
yece ye nican in cuicanahuatilo,
in tlaticpac!
Xi mocuiltonocan,
xi moquilmilocan
a! in tocnihuan!

Más, aquí, es la armoniosa ley de las [flores,
mas, aquí, es la armoniosa ley de los [cantos,
¡aquí, en la tierra!
Alegráos,
revestid vuestros aderezos,
¡oh! ¡amigos míos!

LA PALOMA

DE PATRICK SÜSKIND

POR ALFONSO D'AQUINO

• Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1987

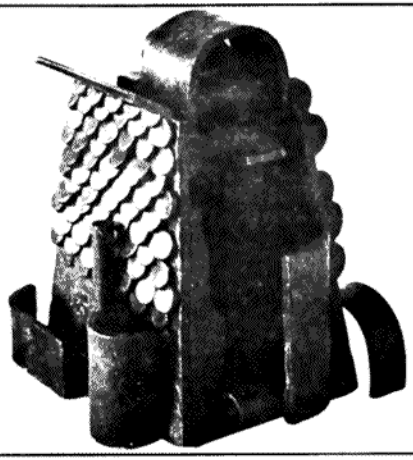
ME DA LA impresión al leer una novela como *La paloma* de que, ciertamente, el género novelístico se encuentra ya agotado; pues lejos de lo que podría esperarse bajo un título tan atractivo como éste —sobre todo gracias a su simplicidad—, el autor se conforma con entregarnos, si bien de la manera más pulcra y concreta, una historia cuya vana intrascendencia no puede sino agotarse en sí misma, no sin antes, evidentemente, tratar de confundir al lector con el señuelo de la metáfora existencial.

La detallada descripción de los movimientos tantos físicos como mentales del personaje Jonathan Noel pareciera querer revelar algo... ¿Qué? Pero por una simple paradoja, cuando llegamos al final del libro, nos topamos con que el obsesivo detallismo no ha hecho sino ocultar, bajo su ominosa presión, precisamente aquello que podría mostrar, pues es tal el despliegue de datos, y tal la crispación bajo la cual parecen haber sido captados y rescatados, que no dejan lugar —ni al mismo autor— de penetrar sus formas para encontrar aquello que la red de palabras que ha tendido para aprehenderlo, a un mismo tiempo le oculta, y peor aún, le niega y nos niega.

Es un libro superficial, aunque pretendidamente sustancioso. Superficial y servil a medida que página tras página se van acumulando los detalles por una suerte de realismo pasmoso en beneficio del lector, que tras estos lentos y complacientes movimientos de cámara frente y dentro del personaje, no tiene ya motivos para esperar que haya algo más. Pero se supone que lo hay. Cuando la paloma aparece por primera vez, se tiene la impresión de que su presencia irá adquiriendo una consistencia y una realidad que podrían llegar a ser emblemáticas, o al menos —y en el mejor de los casos—, que su presencia animal llegará a ser en algún momento de la historia tan concreta, tan palpable, que su vida, su irracionalidad, incluso su naturaleza domesticable, se transmitirán al libro y lo llenarán con su palpitación. En lugar de esto, o de cualquier otra composición con la paloma, el autor nos entrega la consabida crisis emocional del personaje confiado en su propia seguridad que de pronto descubre que algo cambia. Sucede que al toparse con la paloma, el policía bancario Jonathan Noel se desequilibra de tal modo que piensa aun en matarse luego de pasar revista a todos sus movimientos, sus gustos y fobias, sus ilusiones e intereses, su hasta entonces sólida situación y su, al parecer, inminente caída; todo ello para llegar a una gran toma de conciencia de la precariedad de la vida y descubrir su odio por el mundo civilizado... Blablabla... Pero ¿y la paloma?

Al día siguiente, sábado, después de pasar la noche en un cuartucho de hotel semejante a un ataúd, Jonathan regresa a su sexto piso de una casa de la rue de la Planche y ve, bajo la cálida luz del nuevo día, que el pasillo que conduce a su habitación está limpio de excrementos, la ventana cerrada, la paloma se ha ido. No es tan complicado imaginar el fin de semana —un gran respiro de alivio— que Jonathan tendrá después de aquel día difícil y la noche tormentosa.

Así pues, voló la paloma; mas no sólo del piso de Jonathan Noel, sino del libro mismo de Patrick Süskind, quien, semejante a un mago, nos burla escamoteando la paloma prometida, ofreciéndonos tan sólo al mísero



hombrecito agobiado de problemas y eternas crispaciones. No obstante, tales falseamientos pueden llegar a constituir un método, incluso un "método estilístico" (no muy novedoso, pero por ello mismo siempre contundente), el de trabajar lo banal hasta tornarlo trascendente; de allí que podamos considerar *La paloma* como ejemplo de lo vano que llega a ser aterrador. Pero cabe preguntarse aún el porqué de este afán.

Tal vez la respuesta se encuentre en una frase de Flaubert acerca del derecho al trabajo, tomada de ese maravilloso muestrario de todas las banalidades —puestas simple y llanamente en su lugar sin afanes trascendentalistas— que es *Bouvard y Pecuchet*; dice así: "Era el tema de la época. Se hacía de él un medio para obtener la gloria. Todo el mundo aplaudió". ¿Qué queremos decir? Que cada quien encuentra la manera de hacer creer a los demás en su verdad, aun a riesgo de inflarla hasta hacerla estallar, pues a fin de cuentas no es ella lo que importa, sino lo que el mostrarla reditúa. Por mi parte, encuentro lamentable, no ya no haber encontrado la paloma —que no es más que un señuelo—, sino que, al querer hablar de ella, tenga tan poco que decir. Sin embargo, puesto que al escribir una reseña se trata de decir y aportar algo, tomo en mis manos la defensa de la paloma —y ya que voló, y está libre, confiemos que, como asunto literario, continúa intacta para algún narrador más diestro y con mayor disposición para observar no ya dentro de sí mismo como ha hecho la mayoría de los novelistas, sino también lo que está a su alrededor, y no para encontrarse nuevamente a sí mismo en los otros, sino también para ver las otras cosas y crear con ellas: no como simple decorado, sucesión de "incidentes", ni necesariamente para captar y analizar las relaciones que el hombre establece con su entorno y las sensaciones que éste le produce; aun a riesgo de aburrir a algunos lectores, e incluso de defraudarlos al no mostrarles el consabido espejito diario que constituye la novela en la mayoría de los casos. Confieso que antes de leer *La paloma* pensaba que se trataría de una obra no antropocéntrica; y me topé en ella con un hombre que parece una paloma acosada por otra más fuerte.

En un plano más amplio, esta lucha del animal con el hombre, con muy poca intervención no obstante por parte de aquél, sería un reflejo de un momento crítico en las relaciones entre el hombre y su entorno: un hermoso reflejo, inconscientemente lanzado por el Arte. Nótese que no se lo atribuyo al autor, pues ignoro si él está consciente del significado que *La paloma*, como novela fallida, tiene dentro de la trama de las relaciones universales; porque ignoro también si el autor, conociendo dicho significado, obró fallidamente con intención o por debilidad; o sea que el producto se torna independiente del autor.

Mas quiero señalar que no considero fallida *La paloma* únicamente por los rasgos antedichos, pues como hemos visto, gracias a ellos la obra adquiere una nueva magnitud, sino también por lo que esta novela es en sí misma. Pues se da el caso de que ni siquiera las crispaciones del personaje son tan terribles. ¿Tal vez a causa de que se trata tan sólo de un policía, si bien bancario, —para quien "cuando se carecía de esta libertad, la más importante, la libertad de aislarse de los demás para hacer las propias necesidades, todas las otras libertades no tenían ningún valor. Entonces la vida ya no tenía sentido. Entonces era mejor estar muerto"—? Porque ante una reducción semejante, la obra que la contiene no puede dejar de ser mezquina y, si se nos permite decirlo, de oler mal, a pesar de la pulcritud de su escritura. A no ser que quiera verse *La paloma* como un *contrasímbolo* y en consecuencia alabarla por ello; cada quien sabe qué aplaude y por qué lo aplaude.

Asuntos como ése, de la libertad, que en realidad Süskind pudo haber tratado como objeto de sus alusiones —es un "maestro de la alusión y de lo obsesivo", dicen los editores, o sea que es magistral en insistir acerca de aquello que calla— en lugar de hacer suplantar, revelándolo, el símbolo del cual es un posible significado; asuntos como ése, por algunas de esas figuras del lenguaje cuya resonancia trasciende el plano textual para insertarse en lo cultural, nos permiten ver en este caso, por una suerte de proyección amplificada (del objeto eludido), a los lectores como tiernas palomas dejadas a la crianza del escritor en turno; más o menos como ha sido siempre, por otra parte.

¿Habrá todavía que aducir en favor de Süskind que en éste, a diferencia de sus libros anteriores, en los que ha tratado cada tema hasta el cansancio, por elipsis se ha tornado sutil? Sí, porque a pesar de que tampoco en este caso abandona su habitual punto de vista unilateral y su consecuente penetración obsesiva, no podríamos decir de él que sea uno de esos autores "que ya encontraron la fórmula" y que busque el éxito siguiéndola paso a paso en cada nuevo libro.

Y bien, aunque podría añadir más en defensa de la paloma, no quiero que se me tome por un oportunista que al ver un buen asunto desaprovechado por otro autor se enseñorea de él en beneficio de su propia escritura, ni tampoco que se interprete como soberbia mi falta de interés por alguien que ha pasado un mal día; finalmente todas las gentes sufren a veces malos días, mas no por ello tienen los escritores que hacérselos pasar peor al inerme lector.