

LOS LIBROS

DE LOS LIBROS AL PODER

De GABRIEL ZAID

Por CARLOS PEREDA

• Enlace - Grijalbo, México, 1988

POCO A POCO la modernidad ha terminado por encontrar su emblema en dos gestos. El primero es teórico o, más precisamente, epistémico: *pienso, luego existo*. El segundo es práctico, casi, diría, prescriptivo: *irrito, luego pienso*. A partir del primero de esos gestos, se centró la teoría del saber en el propio pensar desplazando a todos los posibles candidatos a ocupar ese centro: no sólo a la tradición y a los otros poderes, religiosos o políticos, sino también a los afectos y hasta a la experiencia sensible. El segundo gesto muy pronto vino a precisar al primero: no basta con defender que el pensar es el respaldo último del saber, hay que llevar a cabo esta defensa atacando una y otra vez a los otros candidatos. Inevitablemente, al cabo de los años, los dos gestos acabaron por integrarse en lo que podemos llamar "la tradición del pensamiento crítico" y lo que ello supone, ciertas formas de vida e instituciones: el desarrollo de las ciencias y las técnicas, la moral universal, la democracia.

La personalísima obra de Gabriel Zaid se genera también a partir de esos gestos modernos pero, en lugar de acompañarlos su movimiento natural, o lo que históricamente se nos ha convertido en su movimiento natural, a menudo se hace rotar a ambos gestos en la dirección contraria a la habitual. Quiero decir: como para los modernos, también para Zaid existir es pensar y pensar es, y enfáticamente, irritar, provocar; sin embargo, las provocaciones de Zaid se dirigen en gran parte en contra de la tradición moderna, buscando poner en la

tela de juicio muchas de sus creencias básicas, y de las formas de vida e instituciones que éstas respaldan. En Zaid encontramos, pues, algo así como un francotirador moderno (con saberes al día, incluso con estadísticas, con una prosa razonada y enérgica) de la modernidad. O para usar una nomenclatura ya común ¿no estamos acaso ante un post-moderno?

Releamos algunas de sus admirables provocaciones:

Las órdenes de caballería son una respuesta cristiana a la guerra santa musulmana. Una respuesta paradójica: acaba imitando al enemigo, y extendiendo la guerra santa a muchos otros enemigos: los judíos, los protestantes, los comunistas, los nazis, en un juego de espejos que transforma al salvador en amenaza. Los nazis creyeron en la purificación por la violencia y provocaron la última gran cruzada de Occidente. La última, al parecer, porque después de los horrores cometidos por la *renovatio mundi* nazi, por los templarios libertadores de Polonia, Hungría, Checoslovaquia, por las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki, ha habido una mutación en la conciencia occidental: la guerra ha perdido prestigio. El espíritu religioso tiende al pacifismo, más que a la guerra santa. El nihilismo tiende al hedonismo consumidor, más que al superhombre. (p. 31)

La enciclopedia francesa es una obra revolucionaria de transformación de las mentalidades y es también mercancía que circula en el mercado. Es una suma, como

las teológicas, que no pide *nihil obstat*; un libro de texto, como los del Estado, que no es obligatorio ni gratuito. Es obra de intelectuales prácticos, creadores de vida pública por su cuenta y riesgo, al margen de las autoridades políticas; de gente que tenía algo que decir, con cierto sentido profético, al margen de las autoridades religiosas. Es un lugar invisible de reunión, el ágora de una comunidad de autores y lectores. (pp. 75 - 76)

Todos quisiéramos creer que tales o cuales cosas son obvias para todos (si no les falla algo: moralidad, cultura, inteligencia...) y nos movemos (hasta por razones prácticas) en medios limitados que confirman nuestros juicios o prejuicios. Pero la realidad es contradictoria, polémica, indisciplinada a nuestros puntos de vista. Por eso, lo que nos impide acomodarnos en ciertos juicios o prejuicios nos resulta incómodo: se parece a la realidad.

Se trata de una incomodidad que el ejercicio puede volver animación y hasta placer. (pp. 81 - 82)

Aunque ya Sócrates reconocía el problema de la demagogia, y el problema del saber expediente, sujeto a las necesidades del caso, estos problemas se han agudizado en las sociedades modernas, porque los ideales de racionalidad tienen dos expresiones contradictorias: la burocracia y la conciencia pública. (p. 101)

Las ideas hechas pueden o no convenir para tales o cuales intereses, pero siempre convienen para un interés de la conciencia: no replantearlo todo. Cosa por demás razonable, cómoda, conveniente, y que permite conversar dentro de las convenciones. Lo malo de este venir a lo mismo, es que rechaza la posibilidad de

enterarse de todo aquello que no se puede integrar a eso. Que exige replanteamiento. (p. 141)

En el discurso de la razón gana el que tiene la razón. En el discurso de la pistola el que tiene la pistola. (p. 177)

...Página a página, el lector podrá continuar acumulando pensamientos que lo hacen pensar. Precisamente "pensamientos que hacen pensar", incluso cuando se trata de pensamientos que uno no compartirá. En efecto, tiendo a estar en desacuerdo con lo que, sospecho, son algunos de los argumentos básicos de Zaid. Sin embargo, antes de tratar de razonar un poco uno o dos de esos desacuerdos (o lo que yo considero que son desacuerdos), quiero todavía insistir en un argumento de Zaid que se encuentra entre los ejes motivadores de este texto; además, e independientemente de ello, es un argumento correcto e importante. Lo pienso como un ataque al abuso ilustrado de lo que, a partir de Octavio Paz, podemos llamar el "mecanismo filantrópico":

No son los arios, los proletarios, ni los cristianos, ni los occidentales, los que imponen su ser, como modelo culminante de la humanidad: son los universitarios, la gente de libros. Platón se sonroja, titubea, pero finalmente dice que la humanidad debe ser como Platón. En la república platónica de Paraguay, en la Sierra Tarahumara, en China, los jesuitas tratan de abrir el cristianismo a todas las culturas; y con toda generosidad, prodigan su propio ser: sienten que no hay mayor oportunidad para un indio que dejar de ser y convertirse en jesuita. En las repúblicas modernas, con toda generosidad, sentimos lo mismo: no hay mayor oportunidad para un indio, campesino, artesano, obrero, empleado, que dejar de ser y adoptar el nuestro: volverse universitario. (pp. 37-38)

Creo que Zaid exagera. No obstante, estoy de acuerdo en que es necesario atacar los abusos ilustrados del mecanismo filantrópico. Además, si no me equivoco, es a la luz de este argumento como hay que leer toda la segunda parte de este texto, la referente a los conflictos centroamericanos: como la tragedia entre diferentes abusos del mecanismo filantrópico que entran en conflicto entre sí. Grupos gobernantes, oposición, guerrillas... todos actúan "en nombre de" el pueblo y "por su propio

bien" y es éste quien paga la amarga cuenta. Una vez más, incluso si se está en desacuerdo con Zaid, en general o en algunas de sus discusiones particulares, sería signo de fanatismo o frivolidad no tomar en cuenta su informado debate. Pero concentrémonos en la primera parte, la que específicamente discute las pretensiones de los universitarios. En ella me parece que Zaid no se limita a condenar los abusos del mecanismo filantrópico. Quiere ir más lejos y, al menos yo, no estoy dispuesto a acompañarlo. Dicho burdamente: me niego a prolongar el ataque al abuso ilustrado del mecanismo filantrópico con un ataque a la ilustración en sí misma, y mucho menos, a ciertos aspectos de la modernidad que considero decisivos. Examinemos la siguiente afirmación:

Nada prepara para la vida fuera de la vida. No hay tal lugar extraterritorial, fuera de la vida, donde escuchando explicaciones teóricas se adquieren conocimientos prácticos. (p. 45)

Pasajes como éste me resultan producto de una falsa oposición. Aquí se contrasta, si no me equivoco, la "escuela de la vida" con las escuelas profesionales. Pero no hay por qué aceptar esa disyuntiva: lo adecuado es transitar por ambas. Más todavía, ni siquiera me puedo imaginar cómo se podría llegar a ser experto en alguna maravilla como la topología algebraica o la física de partículas aprendiendo únicamente en la "escuela de la vida". También nuestra amistad con el pasado y con el pensamiento sería, creo, infinitamente más pobre, por ejemplo, sin Oxford, sin Heidelberg, sin Harvard.

De ahí mi ambigüedad en relación con el ataque de Zaid a la universidad y a los universitarios. Por un lado, comparto plenamente muchas de las escaramuzas con que Zaid cuestiona a nuestras instituciones de enseñanza superior. Por supuesto que Zaid tiene razón cuando se pregunta en relación con la UNAM:

¿Alguien ha demostrado que una comunidad universitaria de 400 000 personas es mejor que 40 universidades de 10 000? ¿Mejora la calidad de las actividades? ¿Se vuelve más humano el trato entre las personas? ¿Hay economías de escala? ¿Se reducen los costos unitarios? ¿Se descongestiona la ciudad? (p. 152)

También estoy de acuerdo con la respuesta de Zaid: "Nadie lo ha demostrado, ni hace falta". No obstante, por otro lado, a veces pareciera que Zaid lo que ataca no son las deformaciones, abusos o corrupciones de esta o aquella universidad sino el concepto mismo de universidad, la institución. ¿O lo malentendo? Indica Zaid:

Sería posible sacudirse esa máquinas obsoletas llamadas salones de clase y esa carga congestionadora que son las personas únicamente interesadas en el título. Sería posible concentrarse en lo importante: la biblioteca, el café, las personas que tienen apetito intelectual, al margen de los títulos, en conjugación con la experiencia práctica, a lo largo de la vida. (pp. 50-51)

Me atrevo a disentir de esta utopía: los salones de clase me parecen irremplazables. Sin duda, con algunos saberes elementales y buenos amigos se puede circular con éxito por una biblioteca de literatura. En cambio, probablemente éste no es el caso, salvo excepciones, con las otras bibliotecas. Para saber usar una biblioteca, y en muchas ciencias, ese otro recurso imprescindible, el laboratorio, se necesita de entrenadores que lo guíen a uno paso a paso a través de años y años. Sin esos prolongados y arduos ejercicios, tal vez la mayoría de las personas —entre las que me incluyo— será incapaz de convertirse en bioquímicos o economistas y hasta de no confundir las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein con un álbum de trivialidades inconexas.

Quiero apuntar todavía otra oposición que recorre la obra de Zaid y que, aunque posee vínculos con la oposición ya aludida entre la "escuela de la vida" y las otras escuelas, es más general. Me refiero a lo que podríamos reconstruir como el contraste entre las culturas tradicionales y lo que Zaid llama la "cultura del progreso", esto es, la cultura moderna.

De nuevo Zaid tiene razón cuando se burla de este o aquel aspecto de la modernidad y, sobre todo, de la inconsciencia en que solemos vivir los modernos acerca de nuestros propios presupuestos y limitaciones:

A través de viajes, películas, revistas de geografía, libros de historia y antropología, nos asombra la riqueza del mundo, la variedad de la aventura humana. No hay

esa variedad detrás de las cámaras. Los turistas, antropólogos, fotógrafos, camarógrafos; sus equipos, teléfonos, cuartos de hotel, aviones son iguales en todo el mundo. (p.35)

Es verdad que una lamentable tendencia a la homogeneización suele acompañar a muchos aspectos de la vida moderna. Sin embargo, no olvidemos los dos gestos que presiden la modernidad,

pienso, luego existo e irrito, luego pienso y la tradición de pensamiento crítico que ellos han constituido y siguen constituyendo. También a partir de esta tradición nos asombra la riqueza del mundo, ¡y cómo!: Hume y Rousseau y Kant y Hegel y Quine, la teoría de la gravitación universal y de la evolución de las especies, la mecánica cuántica y, también, los rayos x y la penicilina y el voto universal.

Confesarse aligera el alma. Frente a los golpes de la "cultura del progreso" a la cultura tradicional española, Unamuno exclamó: "¡Que inventen ellos!" Mis fervores son otros: en pro de la modernidad. Más todavía, pienso que lo único bueno que le podría suceder a nuestras "desmanteladas" repúblicas (el adjetivo es de Borges) consistiría en situarse lo antes posible —y cueste lo que cueste— del lado de los inventores.

GROSSO MODO

De GERARDO DENIZ

Por JULIO HUBARD

• F.C.E. Letras mexicanas, 1988, 124 pp.

...pues contradice mi expertise puramente burgués...

G.D.

RESPECTO A CIERTOS géneros parece no haber posible empate entre la crítica y el número de lectores. Esto sucede mucho más con la poesía que con la narrativa: una novela con buena crítica tiene casi aseguradas sus ventas, mientras que los libros de poesía se mueven en un raquítico mercado misterioso, regido por el cansancio y el miedo a malgastar los pocos pesos que tenemos. El lector medio, no el crítico (y a veces también éste), se acerca sólo a lo que ya conoce. *Pedir el fuego*, por ejemplo, es un libro que se vende y es leído por un público que ya conocía a Montes de Oca, a pesar de que apenas se han escrito unas cuantas, dispersas reseñas. El caso contrario es el de Gerardo Deniz de la O: sus últimos libros han sido varias veces reseñados y, a pesar de los debates, los lectores siguen siendo el mismo puñado; detractores unos, los otros entusiastas.

La culpa la tienen los poetas y la sobreabundancia: "hay más poetas que estiércol", decía González de Eslava en el siglo XVI; y, desde entonces, la buena poesía viene haciéndose sobre los enmohecimientos de los gustos y estilos

que ya tenían un público asegurado. Hoy más que nunca existen poetas con espíritus pálidos y voces iguales, pero el público sigue dando el mismo crédito a todo aquel que se une a la liriformidad —y ni remedio: Deniz seguirá siendo pasión de unos pocos.

El desgaste general, el uso de la poesía ha ido, poco a poco, debilitando el poder adquisitivo de las palabras; cada vez se hace más difícil convocar la realidad y nos hemos adecuado a nombrar las mismas cosas con las mismas imágenes. Vemos lo mismo con los mismos ojos. Ridículamente, el estilo se ha vuelto idiosincrasia. Todo lo que no confirme nuestros prejuicios resulta oscuro o enloquecido. Y, de primer golpe, Deniz resultaba ambos. Sin embargo, no podía estar del todo perdido alguien que hubiera escrito un poema como "Estrofa" (1963-66) y fuera dueño de una infalible capacidad formal. Paulatinamente (gracias sobre todo a dos visiones agudas: la de Paz, primero, y la de Aslain), hemos ido descubriendo no sólo las virtudes de Deniz sino incluso nuestros vicios. ¿Era tan difícil darse cuenta de que hay más de una forma de mirar el mundo? Lo que dijo Aslain respecto de *Enroque* es extensible a toda la poesía deniziana: "la fascinación por el lenguaje que teje esta obra a veces oscura no

es sino una de las caras de una clara fascinación por el mundo (...) Su ley es su vocación de materialidad; su rigor, el de los 'breves objetos infalibles'".

En el más reciente libro, *Grosso modo*, se vuelven a dar cita las mismas fascinaciones y los mismos rigores. Naturalmente, hay novedades y rasgos que distinguen este libro de los anteriores. Lo distinguen, sí, pero también lo hermanan. La obsesión deniziana por esos sianemes que son lenguaje y mundo es, de hecho, la entrada del libro:

—Futhark! —maldijo alegremente Rúnika, saltando de la mesa al suelo.

Primer misterio: "Futhark". Según el *Webster's*, es la denominación del alfabeto rúnico; así como "a,b,c" dan el abecedario, aquel alfabeto toma su nombre de las seis primeras letras rúnicas. Abrimos el libro con la invención de su lenguaje escrito. La sección primera lleva el título de "Fosfenos" (f. e. "sensación luminosa a que da lugar la excitación mecánica de la retina") y, amén de ser extraña, es un juego magnífico entre varios elementos: la pérdida de un ojo (de ahí los fosfenos) al mismo tiempo que aparece Rúnika (habitante ya de los *Picos pardos*), una suerte de desahiladísima señorita vikinga que es amada

y alumna del narrador tuerto. Con unos cuantos trazos, Deniz delimita todo un ambiente, tan realista como mítico, en donde un hombre común, que vive en un edificio común y come filete con salsa verde, es al mismo tiempo Odín inventando la escritura:

Desde el jardín de San Marcos
presidí una feria de igual nombre, que fue
[larga,
colgado de un tobillo entre las frondas,
cabeza abajo,
en ofrenda de mí mismo a mí mismo,
sjálfir sjálfum mér.
Acaso así y allí memoricé tal que cual
[runa, no estoy muy seguro...

Juan Almela, amigo nuestro, erudito y profundo conocedor de las mitologías, nos dice que el "sjálfir sjálfum mér" no es otra cosa que el "de mí mismo a mí mismo", que son palabras de Odín en aquel mito en donde se cuenta cómo fue inventado el *Futbark*: el gran dios decidió colgarse, cabeza abajo, de las ramas del árbol *Yggdrasil* hasta descubrir el sistema de signos del mundo. ("Runas" quiere decir, sencillamente, "ramas"). En aquellas hazañas, Odín perdió un ojo. El poema continúa.

Lo que sí recuerdo
es cómo reconocí a Rúnika, pese a su
[disfraz autóctono:
silbé que se acercase y le juré que aquello
[era por ella.
Sonaron los mariachis...

"Aguascalientes" es uno de los mejores poemas de Deniz y uno de los dos polos de la sección "Fosfenos", el que articula y redondea lo que podríamos llamar el ambiente y los personajes. El otro polo de la sección son los "breves objetos infalibles", la precisión de las cosas y los hechos mezclándose en una zandaja fantástica:

a las nubes oscuras que pasan, el sol les
[levanta por detrás el vestido
en cuyo torno fulge la orla luminosa de
[una enagua plateada
que por lo visto se compararon y estrenan
[hoy todas.

Pero no todo es imagen nítida. Por momentos, los poemas de Deniz se deslizan de la vista al concepto, las cosas se alteran con fantasmas eidéticos sin perder claridad ni precisión; y esto —que descrito así parece una virtud como cualquier otra— es lo que más adensa

la poética deniziana. Los poemas son perfectamente claros, aunque no siempre alcancemos a identificar el material con que fueron contruidos: el poeta es capaz de yuxtaponer las experiencias vividas con las referencias librecas menos cercanas al material que automáticamente reconocemos como "poético". Y aún hay que sumar otro truco: los cambios de foco, que bien pueden hacerlos, por ejemplo, pasar de la narración de una historia a la descripción física del papel en donde la historia estaba escrita. Un ejemplo claro es el de "Simulacro": "Al arrugar lentamente la primera versión de este poema a espaldas de Rúnika, creyó escuchar ruido de lumbré". De ahí en adelante, el poema narra la seducción de la vikinga, hasta los versos finales donde se rompe con toda la secuencia natural: "Pero a diferencia de aquella versión anterior del poema...". En fin, un problema serio con la lectura de Deniz es que no admite prejuicios formales. Como dice el solapista: "se ha mostrado no sólo como un poeta de recursos, sino de todos los recursos" y sólo después de *realmente leer* un poema podemos llegar a descifrar su urdimbre. El caso más oscuro de los "Fosfenos" es un poema críptico, final, "Allanamiento de violeta". Aparentemente se trata de una sencilla seducción de Rúnika a través de la enumeración de algunas maravillas históricas y geográficas del "paraíso socialista". Pero hay una nota a pie de página que nos envía a confrontar un número de aquel *Plural* (julio, 1976); y, en efecto, en la página señalada aparecen tres sonetos (el tercero con una horrible deformación tipográfica) anónimos que describen, con "realismo socialista" y loores a Lysenko, la penetración anal. De manera que el hermético poema en cuestión no es sino la más anfibia (¿o es directa?) descripción de sodomización de una adolescente. Desde aquí, el título del libro comienza a adquirir todo su peso.

Es extraño que aún no se haya hurgado en el aspecto, digamos, político de la poesía deniziana. Las rebatingas y sombrerazos se dan en los lugares donde no han sido convocados. Todos los poemas han sido objeto de alguna investigación política o ideológica; todos, menos este verdadero provocador. Desde su epígrafe ("ayer yo miré con sorna / lo que hoy contemplo con ira"), "Tropos al sol" es una sección incómoda,

molesta. Resultaría imposible tolerar la poesía política de Deniz cuando se guarda una actitud solemne o cuando se milita a ciegas en sectas, bandos o partidos donde no se perdonan ni la inteligencia ni la risa. En ese sentido, la poesía de Deniz es un buen detector de imposturas y engolamientos, según si en la lectura la mueca es sonrisa o ira.

El primer "tropo" lleva por título "Continuación", ¿de qué? Los primeros dos versos coinciden con el final del libro *Gatuperio* (1978):

...cómo será que a mis tíos y tías los poetas
les ocurre lo que relatan
y viven para contarlo.

El mundo interior de Deniz tiene una extensa mitología formada con elementos cotidianos, pasiones no literarias (la música, la química, los animales, la geografía, la comida...) y una bien sana y larga serie de repulsiões. Y una buena repulsião no es algo despreciable: hay que cultivarla, visitarla, de vez en cuando, a ver cómo empeora. Y comienza el desfile: los poetas engolados (que andan "sufrir que te sufrir"), las causas nobles, los altos ideales, las sociedades perfectas y, de nuevo, los poetas... etc. (de hecho, la portada del libro, con la nota "Tíos y tías sirios, mosaico de Edessa, se antoja otra más de las ironías denizianas; todo esto compone la lista de los aborrecimientos. Los "tíos y tías" —denominación genérica para "los poetas"— son capaces de sufrir ignominias y horrores tales como: "me estalla el cráneo(...) siento que mi notomía se disgrega en incontables filamentos lumínicos"—y sobrevivir. Deniz, con el apego a la realidad que deberían suscitar las palabras, deduce por fuerza que aquellos son males terribles y dolorosísimos. Sin embargo, los tíos y tías sobreviven a esto y más; lo cual, por cierto, "contradice mi experiencia puramente burguesía / de la traumatología / (y ni siquiera sólo eso, qué va)". En general, ante lo ya dicho tantas veces pero que quiere repetirse con novedad, lo más fácil es la hipérbole. Y no estaría nada mal si tan siquiera los poetas se dieran cuenta de que recurren a ella; pero parecen ignorarlo y quieren hacer pasar las exageraciones solemnísimas por descripciones poéticas. Lo que hace Deniz es inducir una asepsia compuesta de corrosivos e ironías: ya basta de los intensos

("Quoth my uncle: No sé qué me acontece, pero es algo muy intenso"), de los malotes estilo Bataille —que logran orinar en estado itifálico, entre otras soeces proezas— y de los apostolados de partido, los buenotes detentadores de verdades hondísimas. En fin, sabemos que las cosas no son tan simples, pero aceptar que los engolamientos y cegueras desembocan en la estupidez y la necedad tampoco es sencillo. ¿Con qué podríamos sustituir las utopías baratas, los atajos que nos llevan a sentirnos santos y geniales o las facilidades que ofrece comprar una ideología? Con nada. Meterse en la crítica decianica, sin habernos deshecho de tantos prejuicios, nos arroja a un aparente yermo. Allí se enmohecen todos nuestros galardones y no nos queda otra posibilidad que cerrar el libro o aceptar que no nos acompañan ni fantasmas ni ángeles ni nuestros prejuicios de la guarda.

Es obvio que Deniz no es de izquierda, ni de derecha, y ni siquiera anarquista. Para ser de cualquier facción o tendencia, tendría que proponer ideas, estructuras, hacer críticas dirigidas, etc. Y no. Deniz sólo demuele. De hecho, la única manera de perdonarle al mundo "tantas poesías, ideologías, derridas, pésimas cuentas y gruñe", son los animales, los "breves objetos infalibles", algunas experiencias sensuales. Sería empirista —si el empirismo no fuera una filosofía.

Los "Tropos al sol" no son, poéticamente, la mejor parte del libro, pero sí una importante muestra de poesía aguda, crítica y muy mordaz. Fuera de Deniz, Zaid y Lizalde, no hay poetas que se hayan atrevido a la higiene que propone la verdadera sátira. Lo dicho: la inteligencia y la risa asustan: sacan arrugas y nos estropean nuestras funciones de gala.

Afortunadamente, no todo es arrojarse ácidos al lector. La última parte del libro, "Cajón de sistros", es la respuesta poética a los "Tropos...". Sigue siendo el mismo Deniz corrosivo y sensual de *Adrede* y *Picos pardos*, el que vuelve la poesía a sus caminos más interesantes, a sus vericuetos y no a las anchas avenidas que recorre el espeso vulgo de los poetas. Deniz no rejuvenece el lenguaje, ni da lustre a las palabras de la tribu. Él no se siente parte de la tribu; y, más que lustrar palabras, cubre el lenguaje con una pátina que a veces es coloquial

y a veces complejísima. Los únicos elementos siempre presentes son el ritmo, la musicalidad y la calidad casi táctil de las imágenes:

quizá los puntos que danzan
dentro de un rayo de sol
vengan de ese sol también
—Inventar entonces una lente
que no concentre luz, calor, sino este
y con ella crearemos [polvo
objetos diminutos,
pero muchos
y solares.

Tal vez la mecánica imaginativa de Gerardo Deniz de la O quede bien ejemplificada en esa lente: inventar modos de crear objetos o, por lo menos, formas (sintácticas, experimentales) para descubrir nuevas cosas que, con suerte, aún no tienen nombre y lo merecen. La "vocación de materialidad" es lo que deslinda aquello que vale la pena de lo que no: un lenguaje que sólo se reproduciera en palabras y más palabras sin encontrar asideros concretos, cosas, sería un lenguaje canceroso. Las imágenes son, en efecto, los lentes por los que se pueden nombrar nuevos objetos, y Deniz, maestro del *Trobar clus*, deja bien claro que no todo ofrece las mismas posibilidades de objetivación. La dialéctica —por cuanto se da de idea en idea y nunca arraiga en datos materiales certeros— le resulta una disciplina aberrante, un juego retórico o un pacto entre ignorantes. No lo seducen las contradicciones fáciles; y, si se trata de participar en el pacto, él también puede arrojar dilemas:

La antítesis muerte y vida carece de misterio (si bien no de patrón - oro y tradición, oral),
como un festín de jicamas. La antítesis dura está
entre muertecida y —¿qué?
No tienen nombre, sólo adjetivos manidos, despillarrados sin pudor.
—pero existe. Demasiado...

Deniz puede entrar en el juego que juegan los poetas, pero no lo resuelve de la misma manera; las contradicciones no derivan ni en otras nuevas, ni en ideas acerca del "sentido final de nuestras vidas":

Este dualismo no se conquista con silbarle al perro del lenguaje: que acuda y entreague el hueso babeado

para admiración de quienes estiman las faenas falasíficas

La indignación que muestra Deniz por todas estas confusiones dialécticas y demás permisividades del lenguaje no pasaría de ser un mero berrinche si no fuera por los resultados. En general, al tomar un libro de poesía mexicana contemporánea y leerlo varias veces, nos queda la sensación de que las cosas se hacen vagas, se desdibujan y sobre ellas queda un manto de palabras, un murmullo; y con Deniz es al revés: la relectura de los poemas va afinando una serie desigual de objetos perfectos, con nombres extraños, y una serie de sensaciones por experimentar. No nos queda presente la tenue reverberación del lenguaje sino una rara sensación de ritmo enérgico y dúctil que encuadra y delinea los objetos. Doble ventaja: las cosas de nuevo palpables y, por tanto, el lenguaje otra vez saludable. A fin de cuentas, sin tal alianza, sería nulo todo intento de poesía. La mayoría de los poetas tienen la actitud de ser los últimos herederos de una lengua y una civilización agotadas, como si ya todo estuviera dicho, sin darse cuenta de la pedantería que hay en suponer que ya todo recibió su nombre. La actitud de Deniz es más inteligente:

Leguemos cosas aún sin nombre a nuestros hijos, a ver si exhiben, saltapatrasas, el cínico aplomo de sus bisabuelos.

"Cajón de sistros" es la sección más parecida a *Mansalva* o a *Enroque*, los libros en que Deniz mezcla sus poemas independientes, aquellos que no tienen una estructura o una historia compartida. Podríamos seguir dándole cuerda a cada uno de los poemas. Dijimos que la capacidad de nombrar objetos, de formar imágenes o, en fin, el arte de *trobar*, eran de las grandes virtudes. Sin embargo, con toda mala fe, Deniz hace terminar su libro con un poema magnífico y monstruoso; un canto erótico a doña Violante —que ha cumplido ya ochenta años:

Mientras yo la embestía sin cuartel, ella, con el pulgar y el índice, se meneaba un colmillo flojo, color ocre, y crujía toda del dolor agríndice, retorciéndose, [ciéndose,

cuchicheando frases trucas entre carras-
 [peras
 hasta que, al aproximarme a la cima
 consiguió arrancárselo,
 se relamió una raya de sangre, lo tiró so-
 [bre mi hombro
 —y me detuve en seco,
 pues sonó que rompía algo de cristal fino,
 [tal vez una ilusión.
 Corrí a encender la luz del techo, busqué
 [a gatas, pero nada hallé.

Es horripilante, sí, pero es perfecto. Todo termina de la peor manera: un *cóctus interruptus* y una búsqueda infructuosa. Sin embargo, una vez quebradas las ilusiones, las filosofías, las ideologías y las aspiraciones poeticistas, podemos acceder a una percepción del mundo y un lenguaje sin cáscara y sin oxidar.



A BRIEF HISTORY OF TIME

De STEPHEN W. HAWKING

Por JOSÉ FERRATER MORA

• Bantam Books, Nueva York, 1988. 187 pp.

(Hay edición española: Historia del tiempo Ed. Crítica, Barcelona, 1988, 248 pp.)

STEPHEN W. HAWKING es, sin duda, uno de los más grandes físicos de nuestra época. Es, además, una persona de envidiable coraje. Atado a su silla de ruedas, sólo puede comunicarse —y no fácilmente con cualquiera— mediante un ordenador diseñado especialmente para él. Sin embargo, la actividad de Hawking como profesor, conferenciante e investigador es asombrosa. Su primer libro para el gran público, *A Brief History of Time*, ha sido un "best-seller"; es de esperar que se convierta también en un "long-seller". Su contenido y la autoridad de su autor lo hacen merecedor de que sea ampliamente leído.

Siendo un libro para el gran público —por lo menos para el gran público comprador, que no siempre coincide con el gran público lector—, la obra de Hawking no contiene ninguna fórmula matemática, salvo la ya popular ecuación de Einstein, y aun así sin valores específicos. La gran mayoría de físicos y

cosmólogos piensan que un libro horro de ecuaciones que aspire a dar cuenta de nociones físicas complejas es poco recomendable primero porque con él se induce al lector a que entienda algo que, en puridad, no entiende y, segundo, porque poco parece poder decir un libro relativo a una ciencia en la cual una parte sustancial de la investigación consiste en transformaciones de ecuaciones para ver si alguna de ellas explica más que otras y es oportunamente confirmada por la observación.

En esto hay sólo una parte de verdad. Sin ecuaciones en física y, en general, en ciencia, algo se pierde. Pero si se quiere ser accesible al gran público —y hasta a cierto número de "pequeños públicos"— en esta materia, no hay más remedio que proceder de un modo similar al de nuestro autor y eliminar las fórmulas, o reducirlas a un mínimo, a menos de poseer un talento expositivo tan excepcional que el autor sea capaz de "vulgarizar", sin por ello deformar,

una ciencia. El talento expositivo de Hawking es alto, pero no mayor que el de otros autores menos conocidos. De hecho, hay que releer algunos párrafos de su libro, y no necesariamente sólo porque lo tratado en ellos sea difícil, cosa perfectamente normal, sino porque no son siempre todo lo claros que sería de desear. Por ejemplo, en el importante capítulo 9, acerca de "la flecha del tiempo", y a propósito de la segunda ley de la termodinámica y del aumento de desorden o entropía, Hawking indica que de tener lugar ese proceso en sentido inverso, es decir, de pasarse de estados más desordenados a estados más ordenados, lo que ocurriría es que en vez de caerse al suelo y hacerse trizas una copa que se había depositados sobre una mesa, los pedazos rotos de la copa se "recompondrían" y el proceso terminaría con una copa entera sobre la mesa. Se habría pasado del desorden al orden, del presente al pasado. Concomitantemente (o, mejor dicho, concu-

rentemente), los seres humanos que habitasen un universo con una "flecha del tiempo" dirigida en sentido inverso al "normal", experimentarían sus estados mentales psicológicos hacia atrás. Perfectamente. Pero acto seguido se lee: "Esto es, recordarían acontecimientos del futuro y no recordarían acontecimientos de su pasado. Cuando la copa se rompió, la recordarían en su estado encima de la mesa, pero cuando estaba encima de la mesa no la recordarían como estando en el suelo". Ahora bien, esto no es tan transparente como sería de desear. Para empezar, parece enunciar lo contrario de lo que se pretendía. Luego, las imágenes de la dirección del pasado hacia el futuro y de la dirección del futuro hacia el pasado, ya un poco gastadas, inducen a confusión —como induce a confusión inclusive la propia imagen de "la flecha"—. En puridad, los conceptos de pasado y futuro tendrían que ponerse aquí en cuarentena para ser minuciosamente aclarados.

Al igual que muchos científicos eminentes, Hawking se embarca en algunas reflexiones un tanto precipitadas. Así, afirma sin más que "la tradición aristotélica" (una expresión ya de suyo muy brumosa) mantenía que se podían conocer las leyes que rigen el universo mediante el pensamiento puro y que no era necesario llevar a cabo observaciones. Bueno, inclusive dentro de "la" tradición aristotélica, los hubo que sí, y otros que mucho menos, y hasta algunos que de ninguna manera. En lo que se puede considerar como apéndices —dos páginas sobre cada uno de los tres más ilustres nombres en física: Einstein, Galileo y Newton, en este orden— se lee que Newton descubrió el cálculo mucho antes que Leibniz (aunque publicara su obra introduciendo las "fluxiones" y su cálculo mucho después). Bien: la cosa no es tan segura, pero como lo contrario, a despecho de los leibnizianos, no es tampoco seguro, mejor sería abstenerse de un juicio tan contundente y aguardar a que las investigaciones históricas permitieran conclusiones algo más probables.

Tal vez arrastrado por su propia intención de escribir, o dictar, un libro para un gran público, Hawking cae en un vicio bastante común en autores de lengua inglesa y especialmente extendido en los Estados Unidos (los científicos que no son anglosajones, o no usan el

inglés en escritos de su especialidad para el gran público, no suelen exhibir esta tara, pero manifiestan otras acaso peores): el de confundir la ingenuidad con el ingenio. Por ejemplo, nuestro autor escribe que si se proyecta una película donde aparezca la ya citada copa cayendo al suelo, se sabrá que se proyecta al revés si se ve ascender la copa del suelo a la mesa, y ello porque estas cosas no suelen suceder en la vida diaria. Si se observara en "la realidad" la inversión del proceso, comenta Hawking, los fabricantes de piezas de cristal o, en general, de productos frágiles, "tendrían que cerrar sus negocios". Se supone que el lector debe sonreírse pensando en lo chusco que esto sería y en lo entretenido que es el ejemplo. Cosa similar ocurre con la idea de que si se pudiera observar el futuro, podría uno hacerse rico en la Bolsa. Por otro lado, Hawking da a veces en el clavo para evocar o sugerir muy efectivamente la característica principal de alguna teoría particularmente complicada. Un ejemplo de ello es su sugerencia de que la explicación de la formación y transformación de agujeros negros da la impresión de que se trata de una serie de operaciones llevadas a cabo por algún fontanero de genio.

Dadas las precedentes observaciones, el lector de esta reseña podría concluir que el libro de Hawking no merece tantos plácemes como los que ha recibido. Esta conclusión sería precipitada. Sucede exactamente lo contrario: es un libro de alto valor y de acendrada calidad. Por eso, y sólo por eso, es una lástima que no sea perfecto en todos los órdenes.

A despecho de su brevedad (182 páginas más cinco de un útil "Glosario"), la obra de Hawking trata prácticamente de todos los temas —y todos los debates— hoy importantes en cosmología. De ellos destacan cuatro, objeto de otros tantos densos capítulos: la teoría (o teorías) de los agujeros negros (en rigor, dos capítulos), el origen y destino del universo, la "flecha del tiempo" y la unificación de la física (de las teorías físicas). Podría pensarse que los tres primeros temas conciernen a la realidad y el último a la teoría de la realidad, pero esto no sería exacto. En las alturas en que se mueve Hawking, así como muchos físicos y filósofos de la ciencia realmente al día, la distinción no es, ni puede ser,

siempre clara. El que se propugne o se rechace una "unificación" de teorías físicas no es ajeno a los modos como estas teorías son interpretadas y hasta a los modos como se constituyen.

Me limitaré a poner de relieve los dos primeros de los cuatro indicados aspectos: agujeros negros y "origen y destino del universo".

Hawking brinda una rápida y apretada historia del concepto de agujero negro, desde su postulación (menos el nombre) en 1783 hasta los últimos trabajos en este sentido, entre los que destacan los del propio Hawking (a menudo en colaboración con Roger Penrose). De estos trabajos cabe señalar dos importantes resultados: la variedad de tipos de agujeros y la idea de que algunos "no son tan negros como se ha dicho". Lo último es especialmente importante porque si algunos de los agujeros negros (o acaso todos) emiten cierta cantidad de radiación, hay que modificar a fondo la idea de que el desplome gravitatorio del universo es un proceso irreversible. Hay otras consecuencias importantes que resultan de las investigaciones de Hawking, pero aunque hubiera sólo la mencionada bastaría para exigir una reconstrucción teórica de partes sustanciales de la física cosmológica.

Es interesante advertir que sucede con la física de los agujeros negros algo que se reitera en las teorías sobre el origen y destino final del universo: que aunque ciertas teorías no son por el momento verificables, pueden, como escribe Hawking, arrojar luz sobre sus presuntos referentes. Por otro lado, la verificabilidad (o la falsabilidad) de ciertas teorías físicas es en muchos casos función del instrumental de observación disponible. La teoría sobre agujeros negros es un caso ejemplar de esta situación: a medida que se ha ido refinando dicho instrumental (o que se ha podido dar más completo y exacto sentido a ciertas observaciones), ha sido posible comprobar, o refutar, teorías que al comienzo parecían demasiado arbitrarias, y hasta demasiado absurdas, para que fueran aceptadas por la mayor parte de los científicos.

Entre las virtudes de Hawking destaca una: el sincero y real conocimiento de errores y omisiones. Ejemplos al respecto son la anécdota (p. 130 - 132) relativa a la idea de "universo inflacionario" y la admisión de que la idea de una

"condición límite" tanto en la expansión como en la contracción del universo puede muy bien no implicar aumento de entropía (p. 150). Ello hace que haya que tomar muy en serio sus ideas sobre el origen y destino del universo, justa y precisamente porque son presentadas implícitamente como rectificables.

La idea central —como escribe Hawking, sólo "una propuesta", ya que "no puede derivarse de ningún otro principio"— parece ser la de "no límite" o

"no borde" en una "superficie espacio-temporal finita". Según Hawking, esta condición, unida a una interpretación débil del principio antrópico (tan débil que apenas puede seguir hablándose de semejante principio), puede explicar, entre otras cosas, la forma unidireccional de las tres "flechas del tiempo": la termodinámica, la psicológica y la que permite establecer una distinción entre el pasado y el futuro. Pero la pro-

puesta de no límite puede explicar más que esto: "que hay una familia particular de historias (historias o procesos de desenvolvimiento del universo) que son más probables que otras". Al leer este párrafo (y otros del mismo libro), uno se pregunta si Hawking es un físico o un filósofo, pero esta pregunta es ociosa: en sus mejores momentos, física y filosofía han constituido dos aspectos de un solo cuerpo teórico.

CRÓNICA DE POESÍA ENTRE EL RUMOR DE OCAS

Por EDUARDO MILÁN

- Gerardo Deniz: *Grosso modo*; México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- José María Espinosa: *Cuerpos*; México, taller Martín Pescador, 1988.
- Leopoldo María Panero: *Poemas del manicomio de Mondragón*; Madrid, Hiperión, 1987.

HOY EN DÍA el nombre de Gerardo Deniz es sinónimo, en el contexto de la poesía mexicana, de diferencia, de poeta inclasificable, de escritor marginal que arremete contra toda forma establecida de entender o concebir la poesía. Rumor de ocas, en general, y por lo tanto grito hueco. Muchos hablan de poesía; pocos saben lo que es la *escritura* Deniz. En realidad el problema no es privativo del lector medio de poesía mexicana. Es un problema de cualquier lector el acatar el murmullo circular del circo, repetir dos o tres frases que giran en el aire y no entender absolutamente nada de lo que está pasando. Quiero insistir en el problema lector porque la poesía latinoamericana, entre los tantos males que la aquejan, padece de una pérdida de capacidad de recepción. El momento es bueno para ello: el mundo en general atraviesa por un momento de reblandecimiento ideológico, social y estético. Lo único que sigue duro es el problema económico. Pero quedémonos en el problema estético. El arte actual vive un momento de recaída formal, de regreso desesperado a la tradición, sin importarle de qué tradición se trate. Sin lugar a dudas, el problema estético actual pasa por una reconsideración de la posibilidad de entronque con

la tradición, sobre todo a partir de la clausura —o aparente clausura— de lo que se denomina "ciclo de las vanguardias." Ahora más que nunca es necesario, para lograr una conexión feliz con la tradición, agudizar el sentido crítico para evitar caer en cualquier preceptiva ya gastada por el uso con tal de escapar al *impasse* estético que se vive en la actualidad. El problema viene al caso porque al mismo tiempo que existe una enorme confusión formal en el arte de hoy existe igual confusión en el lector, que ya ha perdido posibilidad de descodificar la obra de arte. La coexistencia actual de las formas estéticas es un trago amargo para el lector, inmerso en ese vaivén entre pasado y presente de las formas, sin ninguna posibilidad de vislumbrar un futuro. Mucho péndulo enloquece, pero antes marea. Caídos los paradigmas o modelos de lectura, al lector sólo le queda la posibilidad de soportar lo nuevo —o lo aparentemente nuevo— bajo el signo de la moda. Así, todo se vuelve pasajero en arte y todo lector se vuelve un consumidor, un devorador de la información inmediata, alguien con demasiada necesidad de información nueva. Pero esta información nueva no es la información de lo nuevo: es la necesidad de un producto

que cumpla la función de entretener inmediatamente, de suplir una carencia estética que mucho se confunde con una carencia ontológica. De este modo un poema pasa con la rapidez de un peinado. Hoy es Deniz, *ahora* es Deniz. Mañana será otro, y así sucesivamente. Esto ocurre de manera muy marcada cuando se trata de objetos estéticos que llevan el signo de la transitoriedad en su forma, que no son fácilmente clasificables y que, de alguna manera muy clara, se enfrentan a una concepción común y acostumbrada de lo que es el arte. Tal es el caso de la escritura de Gerardo Deniz.

La escritura de este poeta, en forma patenté desde *Gatuperio*, es una escritura a contracorriente, una manera de formalizar que muy poco tiene que ver con lo que se entiende clásicamente por poesía. Pero no sólo escapa a la poesía clásica, a la poesía —poesía (recurso a la imagen o a la metáfora para plantear un universo verbal como correlato del mundo objetivo real; privilegio del significante; la "proyección del paradigma sobre el sintagma" de la frase, etc). También escapa a la antipoesía desde el momento en que no toma a la realidad estética como referente que enfrentar. Deniz no es antipoiético porque no día-

loga con lo poético, aunque sea para negarlo. En el mismo nivel de los temas, Deniz no elige situaciones que recuerden en algo que en la página está ocurriendo algo parecido a "lo poético". Muy por el contrario, y en forma especialmente marcada desde *Picos pardos* a este *Grosso modo*, Deniz ha venido privilegiando una forma de la narración que se vuelve una manera específica de discurso neutro, por no decir neutral. A mi modo de ver, en Deniz ya no existe —porque sí existía en *Adrede*— ni siquiera un "discurso poético", de la misma manera que no existe una "situación poética". En el poema moderno más trillado puede no existir esa situación pero existe siempre un discurso que refiere a esa ausencia. Esto es, en el poema moderno la escritura, en una suerte de juego de espejos consigo misma, suplente el tema o la situación poética con un discurso que se tematiza y se vuelve autoalusivo. Esa *muerte temática* no es la muerte del mundo: es su sustitución por un universo autoabastecido que ni siquiera está creado a la manera del mundo objetivo real. Se trata de un universo paralelo, de un *segundo mundo*. Toda alusión al "primer mundo" se vuelve necesariamente oblicua y la palabra, de una manera más pronunciada que nunca, no coincide con el referente al que alude. De ahí que haya la necesidad de considerar, antes que nada, al poema moderno en su realidad material. Bien: Deniz difiere sistemáticamente incluso del poema moderno. En una nota anterior sobre *Picos pardos* me preguntaba, no sin cierta perversión, "de dónde habla Deniz". Esa pregunta no era solamente un recurso retórico o la posibilidad de aumento del discurso crítico, en el sentido de problematizar la reflexión a través de una pregunta incontestable. Esa pregunta era antes que nada una interrogación desesperada en la medida en que sospechaba —y todavía sospecho— que la identificación de ese *lugar* desde donde se emite la escritura de Deniz es la clave para la situación de sus textos. Era la posibilidad de saber algo de una escritura que ha decretado la muerte simbólica de su lugar de emisión y, en forma paralela, ha decretado la muerte del titular de la emisión misma. Me queda claro que —volvamos a él— el poema moderno sustituyó al hablante o yo poético por el lenguaje mismo. Pero se trata de un truco ya retórico que signi-

fica una operación metafórica en un nivel macroestructural: en el nivel del lenguaje. En vez de sustituir un objeto por otro, se sustituye al hablante por el cuerpo del lenguaje. Pero en Deniz no hay tal sustitución en la medida en que el lenguaje no se exhibe y no señala esa condición barroca a la que se apela para concretar la metáfora, a la muestra de la suntuosidad de su forma. El lenguaje de Deniz se retrae. Es cada vez más palpable su política de despojo. Se retrae y se sustrae: Deniz se despoja cada vez más de todo atributo poético. De manera que lo poético como cuerpo cultural no sirve para referencializar los textos de Deniz, por lo que se imposibilita el diálogo intertextual. Su lenguaje no puede tomarse como un modelo en autoexhibición significante, por lo que también escapa a una consideración de su poesía como una "poesía crítica". Habría que hablar tal vez de una *habla*, de una forma de habla que busca escapar —viniendo de ella— de la poesía por considerarla ya obsoleta. En cualquier caso, la escritura de Deniz queda como una especie de residuo marginal, como un cuerpo extraño inserto en el conjunto de la poesía latinoamericana con una avidez diferencial memorable.

Titular *Cuerpos* a un libro de poemas puede suponer el uso de una retórica gastada. Pero nombrar así un libro en el contexto de la nueva poesía mexicana supone una toma de partido definitiva por una consideración del poema como objeto, como "figura". La apuesta teórica de José María Espinasa es clara: la identificación del poema como una figura de lenguaje. Decir "figura de lenguaje" tal vez sea traicionar la pretensión y el proyecto de Espinasa. En realidad, *Cuerpos* se planeta como un ejercicio de tránsito, como una trayectoria escritural que, a través de sucesivas variaciones, se completará al final. *Cuerpos*: escritura para llegar a cuerpo. De ahí que la lección formal sea también clara: la apuesta por el fragmento como denominador común de la forma es la manera de corporeizar una escritura que se plantea sucesiva temporalmente, esto es, como incrustaciones concretas sobre un eje temporal preciso. Así, el proceso escritural se plantea como apariciones fantasmagóricas del cuerpo, como simulacros de lo que será. *Cuerpos* exige una lectura global, totalizadora de la textua-

lidad, de manera que relativiza a cada fragmento en sí mismo. Por supuesto que el lector, guiado de la mano del gusto, puede elegir esta o aquella instancia del animal en formación, puede elegir entre las distintas "estaciones" de recorrido. Pero eso es posible siempre y cuando tenga de antemano la visión global del proceso. De lo contrario el proyecto se resiente traicionado. Porque de lo que se trata en la trayectoria de *Cuerpos* no es sólo de la búsqueda de una *concretud* de escritura sino de registrar palmo a palmo los distintos rumbos y giros del deseo, del deseo —a veces árido, a veces menos desértico— de esa misma *concretud*. El deseo de *concretud* es el deseo del cuerpo del amor. O mejor: de las posibilidades del cuerpo del amor. ¿Y cómo es ese cuerpo del amor? Es un cuerpo inocuo, un objeto que está y no está y, cuando se ausenta, deja el lugar marcado, el hueco de su ausencia. En este sentido, la clave de la escritura de Espinasa es una clave referencial, una clave de los objetos a los que la escritura refiere. De ahí el titubeo, la estrategia de "prueba y error" que define esta escritura. Si en el transcurso del libro el objeto se concretiza de inmediato, el proyecto se viene abajo. De ahí que esta escritura se revele como un ejercicio de demora, un ejercicio de contención. Hay que tener presente que esa *contención al cuerpo* coincide con la contención de la escritura misma. Se trata de una escritura con un fin preciso: verificar las posibilidades del objeto y el objeto es su meta. Espinasa podría haber elegido registrar las instancias tentativas de su acercamiento al cuerpo, pero prefirió desechar las "aproximaciones" condenadas de antemano. Ahí radica el proceso de contención. En este sentido, *Cuerpos* no presenta un trabajo de rodeo, de seducción del objeto del deseo. La espera es la espera de un cuerpo justo, de una palabra encarnada que rehace definitivamente las pruebas de fuego u ordalías por las que debe atravesar todo iniciado. Más que la escritura de un peregrino es la escritura de un místico. El proceso no cuenta o cuenta poco: la esperanza es una epifanía, o la aparición de un objeto que quite cotidianidad a la aventura. Eso no quiere decir —la contención frente al objeto— que el libro entero no sea la conciencia paradójica de una aproximación. Y es en esta dualidad (contención frente al

objeto posible; registro de las instancias de la búsqueda) donde la empresa adquiere verdaderamente sentido. De lo contrario, todo se resolvería en la formulación de dos o tres haikus. Espinasa eligió lo más difícil: hacer coincidir el hecho de la escritura con los distintos hechos de escritura que podrían haber sido. La elección de la forma fragmento no fue gratuita: responde a una necesidad de mostrar un transcurrir cortado. El fragmento es un corte en la cadena temporal, una negativa al recurso narrativo. Es el planteo de un *abona* y un *aquí*. Supone un presente de escritura y la eliminación de una historia de la escritura misma. El fragmento es tiempo suspendido. Pero la gracia de la escritura de Espinasa es la incorporación de esos tiempos muertos entre fragmento y fragmento, de manera de crear una cadena imaginaria que cimiente el tiempo subterráneo que sostiene la arquitectura de esos *cuerpos*. Escritura de la búsqueda del amor pero también escritura de la búsqueda de la escritura, la de Espinasa es una aventura radical muy difícil de emparentar en la nueva poesía mexicana.

Es difícil saber si los poemas de este libro de Leopoldo María Panero fueron concebidos a través de la locura o en un estado de desequilibrio angustioso. De cualquier modo no interesa demasiado. Que yo sepa, hasta ahora y en términos poéticos, nadie ha sabido diferenciar o señalar la orilla que separa a la locura de la razón y la cordura. Los psicoanalistas, doctos en el arte de inventar claves herméticas en el arte verbal y expertos en el arte de pacificar espíritus, señalan algunos quiebres característicos en la sintaxis, una incapacidad para crear lógicas de sentido, la aparición de Satán en la frase cuando menos se esperaba, un vuelo demasiado poblado de golondrinas. Han ido poco más allá —en el dictamen de la gracia de estar “fuera de la realidad”. Sin embargo, se conocen casos de “locos” que se han vuelto poetas por obra de la posibilidad de sublimación que posee el ser humano al caer en esos infiernos llamados manicomios. ¿Qué ocurre, en cambio, cuando un poeta escribe desde la reclusión, es favorecido o desfavorecido por la presión del terror? A fines de 1970, Leopoldo María Panero (Madrid, 1948) no estaba loco, a juzgar por su vertiginosa aparición en el

film de Jaime Chávarri, *El desencanto*, documental sobre los descendientes de la familia del poeta oficial Leopoldo Panero. Muy por el contrario, fue el actor más lúcido de la película, rompió la monotonía propia del documental a cámara fija, citó a Lacan, se declaró edípico total y desapareció de escena, no sin antes fijar en la imagen su desprecio por el padre poeta. Pero si se sigue la hipótesis de que Panero estaba loco cuando escribió estos poemas, un mínimo pudor aconsejaría no pedirle “poesía” a su escritura, ya que escribir para un loco es un simple gesto que denota salvación. Demandarle “poesía” sería una bofetada racional: pedirle cura y no locura, el sacerdocio de la razón en vez de la veracidad de su tiniebla. Hay que situarse entonces en un punto de cierta neutralidad, a cierta distancia de ese lugar de Mondragón, aunque el ademán de martirologio del título del libro insista en hacernos entrar.

Entrar es el problema con esta escritura. Leer la escritura de Panero es sospechar que la experiencia que trasmite ocurre tan en otro lugar que nos relega a la categoría de lectores — lectores, sin la posibilidad de dar el salto y situarnos en la posición de lectores — cómplices. Panero relega al lector a una lectura *alejada* y rompe las posibilidades de una identidad con el enunciante del discurso. Él mismo crea la barrera cuando se sitúa en una posición neutral frente a los hechos que describe, situando al yo poético como figura de interdicción entre los “locos” y los “hombres”. El libro abre así:

En el oscuro jardín del manicomio
los locos maldicen a los hombres
las ratas afloran a la Cloaca Superior
buscando el beso de los Dementes.

Todo indica que Panero se sitúa en el lugar del observador y que se limita a tomar notas del paisaje. Todo, salvo la posición de las mayúsculas elevando a un carácter simbólico la realidad de palabras que, escritas en una grafía menor, no pasarían de rasgos comunes a la topografía que denotan. El grado simbólico o *terceridad*, como designaría Peirce, tiene el efecto de crear una sobre-realidad o de dislocar el mundo referencial cotidiano a una dimensión *otra*, como si un estadio de la realidad fuera penetrado por un distinto crean-

do así una diferencia de niveles similar a la pluridimensionalidad en la pintura. En otros términos, las palabras adquieren una función connotativa y remiten a una dimensión que no se ve pero que está presente. Se trata de una sobrecarga de sentido y de la apelación al lector, especie de *introitus* en la retórica latina, para que se prepare a ingresar a otro estadio de la realidad. Pero Panero, en la medida en que el lector se instala en el paisaje e ingresa de su mana virgílica en la escenografía dantesca, abandona el *guarda e passa* y se identifica con el hablante, con el *loco* del texto:

*El loco mirando desde la puerta del
[jardín]*
Hombre normal que por un momento
cruzas tu vida con la del esperpento
has de saber que no fue por matar al
[pelicano]
sino por nada por lo que yazzo aquí entre
[otros sepulcros]
y que a nada sino al azar y a ninguna
[voluntad sagrada]
de demonio o de dios debe mi ruina.

Cuando Panero se identifica con el agonista del texto, los objetos vuelven a su dimensión real. Panero deja de remitirse al código demencial para hablar desde el código mismo. Por ejemplo: la palabra “pelicano” (que por otra parte otorga un aire de inusitada ternura al texto todo, tal vez porque a través de ella el hablante, en crisis con locos y hombres, escapa hacia otro lugar, a una especie inocente de razón o de locura) está escrita con minúsculas, cuando, de acuerdo con la retórica anterior y con la posición que ocupa en la sintaxis, debería estar escrita con mayúsculas. La misma palabra, colocada con enorme sabiduría, cambia de signo el tono escenográfico general del texto.

Sea en la posición de un *voyeur* de la locura, sea apostado en la identidad de un loco, la escritura de estos textos de Leopoldo María Panero revelan la voz de una personalidad angustiada pero no por ello dejan de transmitir experiencias escalofriantes y una inusitada lucidez poética.

