

JAVIER MUGUERZA

EL ETHOS, DESTINO DEL HOMBRE

De Juliana González

UNAM-FCE, México, 1996, 264 pp.

Con este libro de Juliana González, discípula predilecta del filósofo catalán y español, exiliado, Eduardo Nicol, se cierra lo que por el momento constituye una trilogía integrada, junto con él, por los volúmenes *El malestar en la moral* (1986) y *Ética y libertad* (1990), todos aparecidos a lo largo de una década de trabajo fecunda en la que además habría que insertar sus tres ensayos sobre Nietzsche, *El héroe en el alma*, de 1993.

Aunque *El ethos, destino del hombre* se ocupa de otras muchas cosas, de la historia de la ética a la ética aplicada, en lo que sigue no tendré otro remedio que ceñirme al núcleo del mismo, es decir, al meollo de su propuesta. Y, comenzando por su título, se echa de ver que este último nos ofrece una traducción del celeberrimo apotegma de Heráclito que reza "èthos anthrópo daimon". Comprobamos, así, que la autora ha traducido por "destino" el término griego "daimon", traducción perfectamente correcta y, sin duda, acertada en este caso, pero que

no resta complejidad a la cuestión y hasta equivale en cierto modo a traducir "obscurum per obscurius", pues plantea la cuestión no menos ardua, sobre la que más adelante volveremos, de qué haya de entenderse por destino.

Pero, por otro lado, el título del libro deja "ethos" sin traducir, lo que en principio resulta hartamente prudente habida cuenta de que su traducción es todavía más complicada que la de "daimon" y de que, para colmo, aquel vocablo no sólo admite en griego más de un significado, sino hasta puede escribirse de dos distintos modos según que su primera letra sea una "eta" (que es la arcaica grafía con que aparece en el fragmento heraclíteo, en cuyo caso "èthos" vendría a significar algo así como "morada", sea morada exterior —como la casa en que se vive—, sea morada interior, esto es, modo de ser y no sólo de estar y, en definitiva, "carácter") o una "épsilon" (que es la grafía que acabaría luego imponiéndose y con la que "èthos" vendría a significar el "hábito" de que es fruto el carácter y, de este modo, la "costumbre", traducida finalmente al latín por "mos", de donde proviene, según es bien sabido, nuestro vocablo "moral", tal y como de "ethos" proviene nuestro vocablo "ética").

UNA CONFRONTACIÓN

De lo que el libro de Juliana González viene a hablarnos, por tanto, es del destino ético del ser humano. Mas al haber elegido como lema la sentencia de Heráclito, la autora se obligaba a sí misma, si-

quiera sea implícitamente, a confrontar su concepción de dicho destino con la de uno de los gigantes del pensamiento contemporáneo, por más que ese gigante quizás tenga —éticamente hablando— los pies de barro: me refiero, claro está, a Heidegger, cuyo punto de vista a este respecto se cimienta sobre una interpretación del "dictum" de aquél tan arbitraria como lo suelen ser todas las suyas en términos filológicos (pues, lejos de pensar que "los griegos somos nosotros", de lo que parecía mostrarse convencido era de que los griegos hablaban en alemán o, más exactamente, en heideggeriano). Vayamos, pues, con nuestra confrontación.

Heidegger nunca fue lo que se dice un entusiasta de la ética y comentó con sorna alguna vez cómo, tras publicar *Ser y tiempo* en 1927, alguien le vino a preguntar en vano: "Y ahora, ¿cuándo publicará Ud. un libro de ética?" Es innegable que dicha obra ha sido decisivamente influyente en la filosofía moral contemporánea, como sucede, para poner un solo ejemplo, con la bien conocida distinción heideggeriana entre esos dos modos existenciales, o "existenciarios", que son la existencia "propia" y la "impropia", la autenticidad y la inautenticidad. Pero, como Aranguren cuidaba entre nosotros de advertirnos, Heidegger no hacía con ellos ética, sino ontología, habida cuenta de que autenticidad e inautenticidad son, simplemente, dos caras ontológicas del hombre, tan existencialmente constitutivas de este último la una como

la otra, mas sin que se nos ofrezca una sola razón para preferir éticamente la primera a la segunda o viceversa. De análoga manera, Heidegger tampoco respondería a su corresponsal francés Jean Beaufret cuando éste le preguntaba "si no creía necesario complementar su ontología con una ética", pregunta que precisamente diera origen a la *Carta sobre el humanismo*, de 1947, con cuya mención se abre el libro que estamos comentando y a la que Juliana González le dedica asimismo su capítulo final: en el opúsculo heideggeriano, la indiferencia ante la ética llega al extremo de no verse en ella sino el resultado de lo que llama Heidegger "pensar por disciplinas filosóficas", algo evidentemente nefasto que los virtuosos presocráticos desconocían y que sólo se impuso a los filósofos bajo la influencia de la escuela de Platón; los pensadores anteriores no conocían ni una "lógica", ni una "ética", ni una "física", pese a lo cual su pensamiento no era ilógico o contrario al "logos", ni inmoral o contrario al "ethos", ni se podría decir que no pensaran la "physis" o naturaleza —insiste Heidegger— con una profundidad que la ciencia ulterior no alcanzaría a igualar en su opinión, y por lo que en concreto se refiere al "ethos", para Heidegger no hay la menor duda de que "las tragedias de Sófocles lo expresan más originariamente que la *Ética* de Aristóteles" (todo ello es, en rigor, tan atractivo como insidioso, puesto que, si bien a nadie que se dedique a la filosofía le ha dejado de repugnar alguna vez su parcelación en asignaturas, el caso es que la ética no es primariamente una asignatura filosófica, sino la reflexión a que nos mueve la constatación del contraste entre nuestra insatisfacción ante una realidad que nos parece injusta y nuestro anhelo de justicia, un contraste que induce a preguntar-

nos: "¿Qué debemos hacer?" y actuar en consecuencia en lugar de acatar pasivamente tal estado de cosas). Pero Heidegger está lejos de ver con buenos ojos la propia dicotomía de "ser" y "deber ser", como lo testimonia el negativo examen de la misma llevado a cabo en su *Introducción a la metafísica*, un texto de 1935, aún si no publicado hasta 1953, y por ende a medio camino entre los otros dos que llevamos mencionados, a los que bien pudiera servir de conexión para nuestros efectos. Como todos los males filosóficos, según Heidegger, también la citada dicotomía procede de Platón, a cuya idea suprema, la idea del Bien supuestamente "por encima" o "más allá" de cuanto hay en el mundo, remite la noción kantiana de un "imperativo moral" llamado a imponerse a lo que el hombre es, es decir, a domeñar la impulsividad de su naturaleza. Y lo peor vendría todavía a ser el intento de fundamentar ese fantasmagórico deber en los "valores", que propiamente ni tan siquiera son sino a lo sumo "valen" y a los que tacha Heidegger, volcando sobre ellos toda su ira ontológica, de "entidades demediadas".

CONCEPCIÓN DE LA ONTOLOGÍA

Muy distinta es, en cambio, la actitud de Juliana González, quien no comparte con Heidegger su fobia hacia Platón y por ello no duda en concebir a la ética, a la manera del Eros del *Banquete* platónico, como hija de Penía o la "carencia", y Póros o la "plenitud", esto es, como una "tensión" entre nuestras aspiraciones morales insatisfechas y el satisfactorio logro de las mismas. Y su concepción de la ontología no diferirá menos de la heideggeriana, ya que, lejos de reducirse a una ontología del ser, hace también un

hueco dentro de ella al valor, esto es, a la valoración humana de la realidad. Como escribe, "las cosas no son en sí buenas ni malas, sino que simplemente son... (y) la valoración es una preferencia del hombre que implica introducir un sí y un no, una especie de escisión y una exclusión en lo real, producidas por él y sólo por él; la valoración es una lectura humana de la realidad". De ahí no se sigue, ciertamente, que la valoración sea arbitraria o carezca de vínculo con la realidad, como reales son las diferencias que apreciamos entre la salud y la enfermedad, el placer y el dolor o la vida y la muerte. Pero, una vez dejado en claro que la valoración no nos confina en un subjetivismo extremo, tampoco cabe esperar que desemboque en un extremo objetivismo por el que la realidad, pongamos por caso la naturaleza, se convierta en el canon del valor, pues la misma pretensión de vivir conforme a la naturaleza sería una pretensión "no natural" o "artificial", un "arte de vivir", esto es, "ethos" o "segunda naturaleza", como toda otra forma de "virtud moral".

A tenor de semejante protagonismo humano de la valoración, se estaría tentado de decir, frente a Heidegger, que el mismísimo ser ha sido hecho para el hombre más bien que al revés, que es lo que habría llevado a los sofistas —que también eran, después de todo, presocráticos, o así figuran por lo menos en las historias de la filosofía— a sostener que "el hombre es la medida de todas las cosas". Para Juliana González, sin embargo, la proclamación de Protágoras resulta a todas luces excesiva, como también la de Sartre según la cual "en el mundo hay hombres y sólo hombres". Estampada por Sartre en su manifiesto *El existencialismo es un humanismo* de 1946, esta última afirmación indignaría a Hei-

degger hasta tal punto que su propia meditación en torno al humanismo ha podido ser interpretada como un intento de réplica. La de Juliana González, como sabemos ya, parte de otros supuestos: "Los valores son los grandes parámetros, los puntos de referencia, los cauces dentro de los cuales fluye la vida humana en su concreción... Los valores son también, metafóricamente, como estrellas polares que orientan y dan sentido al viaje humano, pero éste se va resolviendo en su propio derrotero concreto, siempre único y aventurado... Los valores son la línea del horizonte que permite distinguir cielo y tierra, arriba y abajo, esa línea del horizonte que según Nietzsche fue borrada cuando sobrevino la muerte de Dios, produciendo la caída sin fin del hombre con todas sus tablas de valores, y que se restablecería si se recobrase la vida del hombre". En cuanto al humanismo sartriano, Juliana González da la sensación de sentirse a un tiempo atraída y repelida por él, con una ambigüedad que refleja en cierto sentido la del propio Sartre cuando, por un lado, éste habla de "la profunda soledad del acto moral" y, por otro, nos dice que "cuando un hombre elige moralmente, elige por toda la humanidad". He aquí la personal versión que del asunto nos ofrece ella misma: "(Contra lo sostenido por Sartre) no es verdad que no haya nada escrito en un cielo inteligible y que cada hombre deba inventar su propio camino, en pleno abandono y absoluta soledad... Están escritos mil signos de valor universal que orientan el sentido de la existencia humana y nos hacen partícipes de un destino común y solidario, pero, al mismo tiempo, hay una honda verdad en la idea sartriana de que cada hombre debe decidir, desde su libre conciencia y su personal responsabilidad, su camino moral. Sólo que

el cielo inteligible no está fuera, sino dentro del hombre mismo, en su propia conciencia..., en la voz interior que pronuncia el sí y el no del mundo del valor. La paradoja no se comprende sino dentro de otra paradoja más fundamental, que se halla en el núcleo mismo de la moralidad. (La paradoja) de que en ésta se toquen los dos polos extremos de la existencia humana, a saber, la universalidad moral por un lado y, por el otro, la más radical autonomía de la persona". De donde se desprende que lo que Juliana González entiende por "daimon" no es sino aquello a lo que Sócrates llamaba la "phoné daimoniké", la "voz interior" que Kant llamaría luego "la voz de la conciencia". Y aquí radica, a mi modo de ver, la principal disparidad entre las respectivas interpretaciones del "ethos" como "destino del hombre" por parte de Heidegger y de nuestra autora. Pues del hombre heideggeriano —por más que Heidegger se empeñe en llamarle reduplicativamente "hombre humano"— cabría temer o bien que la voz de su conciencia permanezca sumida en la afonía o bien que sea él quien se encuentre condenado a permanecer sordo a dicha voz.

Y no se trata de figuraciones. En los textos de Heidegger más arriba citados menudean las alusiones despectivas a un presunto "tribunal de la conciencia" que, se supone, "juzgaría nuestros actos" de acuerdo con una imaginaria "ley moral" y que, en caso de absolvernos, nos permitiría alcanzar la tranquilidad de conciencia (pero eso no sería sino "fariseísmo") o escapar a los remordimientos de conciencia (lo que nos instalaría en el puro y simple "calcular", esto es, en lo que en la contabilidad comercial o la tenebrosa de libros se llama "el deber y el haber"). ¿Pero quién buscaría nuestro destino en algo tan prosaico como eso?

LA FUERZA DEL DESTINO

A la conciencia, advierte Heidegger, tampoco le corresponde suministrar indicaciones prácticas que orienten nuestro obrar, pues todo lo que le cumple hacer al hombre es ser fiel a su "destino", un destino que le convierte en el único ente capaz de abrirse a la comprensión del ser. Las indicaciones sobre sus reglas de actuación tendrán que venirle al hombre de ese mismo ser, pero con una muy importante matización, pues "indicar" se dice en griego "némein" y el "nómos" para Heidegger no es la ley sin más, sino "la indicación oculta en el destino del ser (el "Seinsgeschick", no el destino del hombre ya, sino el de un Ser que presumiblemente exige la mayúscula)", dado que, si así no fuera, toda ley quedaría reducida a "hechura de la razón humana". Y, por lo visto, sólo faltaría que los hombres acabaran dándose a sí mismos sus propias leyes de acuerdo con su razón o sus "razones".

Frente a esa funesta posibilidad, lo que Heidegger nos propone es aguardar la "iluminación" procedente del propio ser, que podría tanto conducirnos al reino de la gracia como mostrarnos la afluencia de la desgracia, pero que en todo caso habría de permitirnos "encontrar nuestra estancia (nuestro "ethos") en la verdad del ser", empresa ésta no fácil a juzgar por la elusividad de que dicho Ser hace gala en las poéticas obras del "último" Heidegger. Alguna vez se ha dicho que la idea de destino no es incompatible con la de libertad, que es lo que ocurre cuando se habla, a título más o menos metafórico, del destino individual, pues la serena aceptación de ese destino —el "amor fati"— puede tener en ocasiones la grandeza de un acto libérrimo. Pero cuando se habla de un destino que trasciende al individuo, e incluso al hombre como especie, lo menos que se

puede temer es que éste quede inerme ante su suerte, aún más inerme que en la versión cristiana del "amor al destino" (el *fiat voluntas tua*), pues con un Dios supuestamente personal cabría rogar, rezar o suplicar, mientras que del impersonal e innominado Ser heideggeriano sólo cabe esperar "señales" inescrutables, "mensajes" indescifrables y demás, a la vez que nos dejamos arrastrar por una historia que también nos trasciende y sobrepasa.

Infinitamente más peligroso que el "olvido del ser", contra el que nos previene Heidegger, es el "olvido del deber ser" o, como diría Juliana González, el olvido del protagonismo humano de toda valoración, valoración que es la que nos permite transitar de lo que hay en este mundo a lo que creemos que podría, y debería, haber en él. Si la preocupación ética primara, por el contrario, sobre la ocupación con la ontología, comprenderíamos que en nuestra mano está adueñarnos de nuestros destinos en lugar de fiarnos a alguna fuerza ajena, tan arcana como ineluctable. Además de esperar con recogimiento, cuando no con sobrecogimiento e incluso con espanto, las iluminaciones del ser, nos sería dado entonces decidir lo que entender por luz y por tinieblas, a salvo de que voces interesadas y duchas en la ventriloquia hagan hablar al Ser, dictándonos el curso de nuestras acciones y suplantando de este modo a nuestro "daimon". Esa es, en mi lectura, la moraleja a extraer del bello libro de Juliana González que motiva estas líneas. Pero de un libro tan sugerente y rico en incitaciones como éste caben también otras lecturas, por lo que sólo resta, en fin, invitar al lector a que extraiga de la suya su propia moraleja. ◀

GUILLERMO SHERIDAN

POESÍA COMPLETA

De Carlos Pellicer



Edición de Luis Mario Scheneider y Carlos Pellicer López, UNAM, CONACULTA, Ediciones del Equilibrista, México, 1996.

Auspiciada por el centenario del poeta, Ediciones del Equilibrista persevera en su lealtad a este poeta para el que escribir poesía era equilibrar palabras y dado a pesar metáforas en onzas. Esta *Poesía completa* suma mil quinientas páginas en un kilo neto de poemas: "Todo lo que yo toque, se llenará de sol", escribió Pellicer; nunca imaginó que el sol se convertiría en papel.

La lealtad del Equilibrista se sostiene gracias al apoyo del pintor Carlos Pellicer López, eficiente mantenedor del archivo de su tío. En unas palabras liminares, luego de narrar con solvencia el "urraquismo" que regía la relación del poeta con sus papeles, se reconoce responsable de un enorme trabajo: cotejó manuscritos y ediciones, anotó variantes si bien optó por recoger "en general" las versiones publicadas. Además, supervisó las lecturas, transcripciones y cotejos de un numeroso equipo de colaboradores. El trabajo está bien, y la doble aparición de un par de poemas (como inéditos y recogidos a la vez), las necesarias erratas y algunos titubeos en las transcripciones, en nada demeritan la recopilación y sus cien páginas de índices. Pero el lector echa de menos que, si se realizó el trabajo, no se aprovechara para hacer un aparato de

variantes que lo hubiera enriquecido. (De pasada, se pregunta también qué fue entonces lo que hizo Schneider —que agradece a Pellicer López "su apoyo"—, aparte de redactar unas "Notas" salpicadas de comas fuera de sitio, en las que dice por ejemplo que Pellicer tenía la "laudable virtud" de fechar sus poemas.) También creo que una colección que se asume tan definitiva se podría haber ameritado con un buen prólogo. Al faltar de uno nuevo, se podría haber recurrido a los grandes ensayos ya publicados, como "La poesía de Carlos Pellicer" de Octavio Paz de *Las peras del olmo*, o la mejor visión de conjunto; o el "Homenaje a la alegría" de Gabriel Zaid, ejemplo cabal de cómo leerlo y disfrutarlo; o una recopilación de los de Pacheco, o...

Casi toda *poesía completa* tiene algo de libro y algo de avalancha. Aún así, no bien salió el libro, aparecieron en un suplemento un par de copos fugitivos y se señalaron ausencias (como un soneto que Gloria Carmona encontró entre el *Epistolario selecto* de Carlos Chávez, p. 42). Los dos primeros volúmenes recogen todos los libros y plaquettes publicados —desde *Colores en el mar* (1921) hasta el póstumo *Cuaderno de viaje* (1987)— y los *Poemas no coleccionados* (1922-1975), y en el tercero se colocan cerca de cuatrocientos inéditos con el título *Primeros poemas* (1911-1921). No está mal para un poeta que se enorgullecía de que sus tirajes (de autor) fuesen de trescientos ejemplares y que blasonaba que sus libros serían "siempre inéditos". Me interesa comentar este último volumen, en el entendido de que lo demás ha sido eficazmente repasado por críticos de valía.

La lectura de la poesía juvenil es interesante y divertida: nunca antes se había abierto con tal amplitud el taller de un poeta mexicano moderno, un taller en el

que, con estrépito de yunques y sierras, los versos vuelan entre virtutas y rebabas. Pero el taller también es una escolita propedéutica, un *kindergarten* de modales retóricos y una primaria de lealtades sentimentales. Ahí dentro, el Pellicer de pantalones cortos escribe algunos de los versos más horribles de que se tenga memoria:

Tus ojos son las quejas de un alma
que no existe,
son dos espejos mágicos, son almas
del paisaje
de la barbarie azteca que es muy
bella y muy triste
y entre la piedra embute su
escultural encaje.

La combinación del potente caballaje lírico y la pueril torpeza es curiosa. Mucho peores que los "borradores silvestres" que Juan Ramón Jiménez correteaba como un Torquemada en librerías y bibliotecas para destruirlos de manera sumaria. El bisoño Pellicer que solicita a las musas que le permitan comenzar "el sacerdocio que me impuso el Destino", escucha, sobre sus hermanas, a la musa inepta. El poeta que tendrá las manos llenas de color, por lo pronto las tiene llenas de crayones.

Más allá de eso, ya con la bandera de la alegría bien enarbolada, el poeta en ciernes oficia las ceremonias de su trance: inventará su temperamento, su sexualidad, sus obligaciones civiles; adiestra sus ojos, elige sus simpatías y precisa el contorno de sus pasiones. Si el Alfonso Reyes niño tenía el sol en la espalda, Pellicer lo tiene en el plexo y, desde niño, encuentra mérito en que no le ilumine la cabeza. Sus pasiones en embrión adquirirán con los años una articulación espléndida, aunque sin modificar substancialmente la combustión de su talante: desde niño es encendido, rijoso, panamericano, efebocrático, antiintelectual; interlocutor de cataratas,

acólito de su cristianismo, el elegido que abate el drama de la conciencia a toletazos de sensualidad: un huracán con buen oído y ojos de estreno. El único tono que no se encuentra aquí es el mejor, el de las "Horas de junio" de Recinto (1941), ajeno en todo al guión elegido para sus pininos en el amor convencional por la evasiva Esperanza. Aún así, cuánta razón tiene Paz al señalar que "su último libro podría ser el primero". Aunque obviamente estos *Primeros poemas* carecen de la calidad de *Colores en el mar*, es inevitable reconocer que, en agraz, aquí traza su temple y ensaya su retórica posterior.

Estos "borradores silvestres" de un poeta que nunca se civilizaría, son también una guía del gusto finisecular (en su versión tabasqueña) con cuyo enredo de temas, tendencias y estilos vela armas el joven poeta. El picapleitos estilístico lo mismo tramita cacofónicos alejandrinos parnasimorfos ("La báquica heptacorde jamás sintió dolientes") que desfila de pífano en una marcha romántica, con Hugo de corneta y Chocano de timbal. Es interesante escuchar en este manual del númer premoderno ecos de liróforos como Pastor Díaz, el Espronceda de "El diablo mundo" o el tonante Heredia de "El Niágara", y hasta del Valle Inclán que le enseña a escribir rumbas:

Tintineo, tintineo,
va la niña remarcando con un
plástico meneo,
tintineo,
en las tiras del tablado que
retiemblan de deseo.
Tintineo...

O la moda del célebre cuadro rimado (como el "Carlos V de Tiziano" de M. Machado) que recluta a Pellicer en el gusto de redactar penosas Giocondas o un "Entierro del Conde de Orgaz":

Espumosas golas, ajustados trajes,
aguzadas barbas y bigotes rubios;
dolorosas caras y estirados pajes,
y divagaciones entre los efluvios...

En esta batahola de niño abandonado en un foso de orquesta, Pellicer se educa en el ritmo. Poco a poco, su gusto por los metales chocanescos comienza a ceder frente al oboe de Juan Ramón, a quien le agradece el magisterio con un par de poemas. Su idea del poeta y sus trabajos se pulen también en el estilo de época: "soy sonoro y adverso y trigueño", declara; el elegido para ver los arcanos que se ordena: "Enfila tus ideales por el sendero extraño"; el "rimador de raro destino" que roza abismos, vive en soledad y ama como nadie. El poeta es un augur, un "privilegiado del ensueño", un poeta "salvaje" de "ojos salvajes" y de "soberbio espíritu" (la palabra soberbia es de sus favoritas. Y qué interesante sería que un psicoanalista explicara una imagen redundante echa de cuchillos, dagas, navajas). Si la adolescencia es la edad en la que se tienen todas las edades (¡Gide!), la poesía silvestre de Pellicer es todos los estilos: a veces pura "el verso glorioso de Francia" y a veces es el modernista que quiere "la elegancia de un cisne que boga debajo del sol".

La conciencia de su vocación y su depuramiento madura rápido. En 1914, un maestro —¿Antonio Caso? ¿Antonio Argüelles!— que aparece en "Recuerdo", le entrega un libro de Darfo:

Hablamos del gran mago. Yo dije
muchas cosas
porque sentí el perfume de
enigmáticas rosas
a que huele ese verso del poeta
latino,
maestro del compás del verso
alejandrino...*

* La estrofa no está en alejandrinos.

Este maestro le gira la brújula hacia América y lo introduce a Díaz Mirón ("un gran poeta maestro/ que es todo tempestad y todo corazón"). Pellicer comienza a guisar tonos y temas en la olla moderna, como en este poema en el que, más allá de la alusión a Zorrilla de San Martín, se percibe el gusto de descuadrar la cuadratura en el que destacaría Tablada:

Con la pureza de Evangelina
y con el fuego de Tabaré,
te haré una rara flor matutina
y vespertina.

O, también de 1914, el gusto de adjetivar al católico modo, que monopolizaría López Velarde:

Permitidme que llame a vuestras
seductoras
virtudes un prestigio de paz y de
armonía

La lectura de este tercer volumen provoca ecos instantáneos con la poesía de las revistas como *Nosotros* (1912), o con la *Antología de la poesía francesa* de Fortún y Díez-Canedo (1914). Estas lecturas atenúan su fervor, le amaestran la mirada, lo educan en el humor y le permiten hollar, desde el mismo 1914, un tono si bien algo renqueante, ya definitivamente suyo:

Nunca sabe uno en realidad
por qué suceden las cosas.
Se fue la luz y se encendió la
sombra.

Cosa de no entender.
Yo preguntaba a todo:
¿por qué la primavera se deshoja?...

Junto a esto, claro, abundan las facetas más incómodas: la que celebra maniáticamente la juventud ("Es tan bella y tan lírica mi inmortal juventud/ que me siento encantado de mi amable existir"); aquella en la que ruge el Popocatepetl, llora Tlaloc y América La-

tina figura como la "Reina de la sacra barbarie" (esto es un elogio). En fin, esa vertiente de corrección política que le atizaría ese histriónismo latoso. Pero a pesar de haber sido tantos poetas, de joven y de adulto, Pellicer es buen poeta.

Entre el tiradero de lugares comunes, de febriles líneas ágata y de baratijas académicas que ya comienza a dejar como saldo el centenario y el "homenaje nacional", esta *Poesía completa* es lo más importante que se puede esperar del año (siempre que no aparezca la necesaria, postergada, esencial antología). Claro que esta *Poesía completa* aporta los beneficios y los obstáculos propios de un mapa de tamaño natural: la precisión y la inabarcabilidad. La antología, como escribió Zaid, haría de Pellicer no "un gran nombre, sino una revelación". Wilde decía que los museos no dejan ver los cuadros; ante la vastedad de plaza de estos tres tomos, se antoja, desde un breve recinto, decirle a Pellicer: *que se cierre esa obra, que no me deja estar a solas con tus versos...* <

LUIS IGNACIO HELGUERA

CARACTERES DE IMPRENTA

De Aurelio Asiain

CNCA/Ediciones del Equilibrista, Colección Hora Actual, México, 1996, 158 pp.

Cuando en primer semestre de la carrera de Letras Clásicas mandaron a Aurelio Asiain a colorear un mapa, abandonó la UNAM. Prácticamente desde entonces, hace más

de quince años, trabaja en la revista *Vuelta* y encarna la más viva prueba de que la empresa editorial de Octavio Paz puede funcionar, entre otras cosas, como una facultad de humanidades de primer orden. El enfrentamiento cotidiano con manuscritos interesantes o indiferentes, extraordinarios o infumables, que no impide la simultánea frecuentación de títulos clásicos y contemporáneos, ha formado a un editor de fino discernimiento crítico, a un catador literario que es a la vez — y no por azar — el escritor de cultura poética más vasta y sólida de su generación.

República de viento, el único libro de poemas que el rigor autocrítico ha dejado publicar a Aurelio Asiain, es, en su transparencia, un diálogo vivo con poetas clásicos y modernos. Pero no es un libro de poemas libresco. Yo lo leí dos veces y aunque extrañamente no figura en mi biblioteca, sus intensas imágenes de luz, infancia, intemperie sensual, e incluso algunos de sus planteamientos sintácticos, prosódicos, rítmicos, formales, acuden a llenar en la memoria el hueco del estante. Claro que más intensos que los recuerdos sintácticos, prosódicos o rítmicos, así sean impulsados por ellos, son los 'vivenciales': el muro de bugambilias o el polvo de luz en que se eterniza un instante; la vida como un trozo de carne alrededor del cual revolotean, ávidas, las moscas.

Caracteres de imprenta, bellamente editado por El Equilibrista y el CNCA, recoge una primera constancia en libro de las copiosas lecturas de Asiain. Porque, en cierto modo, es un libro de lector, de lector en voz alta; un libro de lecturas escritas: lecturas que son escritura, escritura que es lectura. En cierta forma, escribir es releer y leer es reescribir (pues el que escribe lo hace a partir de lo que es-

cribieron otros y el que lee vuelve a dar vida a lo escrito). En el prólogo, advierte Asiain: "A mí lo que me gusta es leer y mis personajes favoritos son caracteres de imprenta". Vale la pena detenerse en este asunto de la lectura porque, sospecho, está en la gestación y el estilo ensayístico mismos de *Caracteres de imprenta*. Por supuesto que cualquier libro de ensayos, artículos y reseñas bibliográficas supone lecturas, pero no cualquiera cultiva esa fidelidad a la lectura, esa edificación de un discurso paralelo a la lectura que practica el poeta Asiain. Me atrevo a decir que *Caracteres de imprenta* es un libro escrito en los márgenes de otros libros. Las minuciosas anotaciones en los márgenes no tienen el carácter de descripción o glosa, tampoco naturalmente el de la exégesis exhaustiva y menos aún el de la descodificación estructuralista. Se trata más bien de observaciones sutiles de muy variada índole —lenguaje, estilo, temas, afinidades electivas, contextura moral, etcétera— que, en conjunto, aspiran a configurar, tras la imagen de la obra, la personalidad, mejor dicho, el personaje literario que encarna el autor.

Por eso, las lecturas escritas de *Caracteres de imprenta* son también retratos literarios. Distantes formalmente de modelos del género como los de Darío, Juan Ramón o Gómez de la Serna, o más acá, de los de José de la Colina o Javier Marías, los retratos de Asiain muy rara vez explotan la anécdota, prescinden de referencias biográficas y su repulsión al academicismo los lleva al extremo de borrar casi toda fecha, decisión cuestionable tratándose de autores raros, pues, por ejemplo, uno quisiera saber cuándo nació y murió Flandrau. Pero Asiain es —como él mismo dice de Zaid— "un artista de la lectura" y de caracteres de imprenta sabe extraer

un carácter moral; entrelíneas sabe apresar el espíritu del escritor.

En la galería de Asiain hay que agradecer la amplitud de horizontes literarios, la diversidad de lenguas, literaturas y artes (cuatro franceses, dos catalanes, un español, un norteamericano, un cubano y doce mexicanos; diecinueve escritores, un pintor y un arquitecto), tanto como la prioridad a la revelación de nombres "raros" o impopulares sobre el repaso de los "sonados" o populares. A la diversidad de autores corresponde felizmente una diversidad de registros que va de los más humildemente periodísticos, como la entrevista o la reseña bibliográfica, pasando por la solapa o la crítica a los más plenamente literarios, como la interpretación de fondo o la traducción poética. Y la pluma refinada de *Caracteres de imprenta* hace convergir todo en el ensayo, desde la solapa hasta la traducción de poesía —que es una forma de ensayar y de hacer poesía.

Aunque en *Caracteres de imprenta* es prácticamente imposible no encontrar aquí y allá intuiciones sutiles y fecundas sobre este o aquel autor, creo que, naturalmente, sus mejores retratos son los de autores a los que el acceso de Aurelio ha sido doble: a través de la lectura y a través del trato personal. Y si es muy sugestivo mirar a Francis Ponge como "un Saint-Simon del mundo vegetal, animal y mineral", a Josep Pla lanzado a "un proyecto de una vida que es una escritura incesante" o a Charles Macomb Flandrau como un artista del viaje y "de estar en otro lugar y entre los otros", se trata de presentaciones o, si se quiere, de representaciones, mientras que las exploraciones de las obras —y los retratos morales— de Jaime Gil de Biedma, Teodoro González de León, Alejandro Rossi, Gabriel Zaid, Gerardo Deniz, David Huerta o Guillermo Sheridan,

además de figurar entre lo mejor que se ha escrito sobre los autores, nos los entregan vivos, en un perfil y bajo una luz nuevos. Por poner algunos ejemplos, Deniz deja de ser un poeta hermético y solipsista para revelarse como "una voluntad ejemplar de apertura al mundo"; "la contundencia del articulista" Zaid procede sutilmente del poeta Zaid; Rossi no es un coleccionista ingenioso de frases, palabras, gestos y minucias sino un descubridor en ellos de nuestras imágenes más íntimas; y en fin, el muy proclamado parecido entre Ibarguengoitia y Sheridan "es superficial y refleja más bien la pobreza de nuestro medio literario, en el que autores como éstos, que deberían ser legión, resultan excepcionales".

Ignoro por qué escritores como Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante o Fabio Morábito, sobre los que Aurelio nos ha entregado páginas iluminadoras, no figuran aquí, acaso en lugar de algunos brindis bautismales. De cualquier manera, la galería se deja frecuentar y disfrutar no sólo gracias a una escritura sinuosa e impecable sino a un tono entre la intimidad de la lectura y la afabilidad de la conversación, tono justo que a veces no encuentra el polemista Asiain.

Al fondo de la galería está la sombra de un espíritu mayor, a quien está dedicado el libro y de quien hay ecos en algunos recursos retóricos —como el juego de oposiciones verbales y conceptuales— y en páginas como las de la hermenéutica de nuestro "¡Viva México!" cada 16 de septiembre, que no desmerecen ante *El laberinto de la soledad*. Con Octavio Paz, Aurelio Asiain ha aprendido, y nos enseña, que "toda civilización está en el diálogo y sus ritos". Y con Gil de Biedma podemos decir que "la civilización es una lucha por crear un ambiente". ◀

FABIENNE BRADU

RASERO. EL SUEÑO DE LA RAZÓN

De Francisco Rebolledo

Editorial VID, México, 1996, 553 pp.

Es una doble resurrección la que realiza esta nueva edición de la novela *Rasero* de Francisco Rebolledo: por supuesto, la de Rasero mismo, el protagonista de la epopeya, pero también la de una primera edición (1993) enterrada por los actuales directivos de Joaquín Mortiz, sepultureros de una tradición y zafors de morralla literaria.

Rasero regresa a México con una significativa carga de laureles: Premio Pegaso 1994, traducciones en varios idiomas, ediciones prestigiadas por su catálogo de autores, críticas atentas en los medios internacionales y, sobre todo, un entusiasta prólogo de Fernando Savater que conoció a Fausto Rasero desde antes de su nacimiento literario. Sin embargo, la carga de laureles es irrelevante en comparación con el arrojo que anima la empresa de Francisco Rebolledo.

El siglo XVIII parece estar en boga en los últimos años de la narrativa mundial. Bastaría citar *La lentitud* de Milan Kundera, *El amante del volcán* de Susan Sontag y *El Jardín de las dudas* de Fernando Savater, para dar una muestra de los autores cautivados por las Luces, así como de la irradiación geográfica de la Ilustración revisitada. *Rasero* se inscribe así en un clima de inquietud intelectual que constituye precisamente el tema de la novela: la crítica de la pasión por el conocimiento y de

la fe en el progreso de la humanidad. El personaje de Rasero encarna la epopeya de la Ilustración, pero también la mina desde dentro a causa de unas visiones que le sobrevienen en la culminación de sus orgasmos. Las visiones son fácilmente rastreables y tan abundantes como los orgasmos que favorecía un siglo libertino: forman una exhaustiva lista de las guerras, represiones, genocidios y cataclismos perpetrados por los herederos de las Luces. También las hay de las ciudades futuras y de la tropelía de invenciones que se precipitaron en un limitado lapso de doscientos años. Por lo tanto, Rasero es a un tiempo un pilar de su siglo y un saboteador *malgré lui*, que acaba renegando de su fe en la razón en un memorando manuscrito titulado *Por qué os desprecio*, ilustrado por el descreído Goya, y alabado por un futuro y lejano pariente, el Voltaire de la España contemporánea: Fernando Savater, quien no vacila en afirmar: "Alguna vez exclamé que habfa dos libros inexistentes que darfa cualquier cosa —el alma al diablo— por leer: el *Necronomicón* de Abdul Alhazred y *Por qué os desprecio* de Fausto Rasero".

El grito de Fernando Savater es un buen indicio de que la novela se ha salvado de un peligro que se insinúa en el título de sus partes: "Diderot", "Damiens", "Voltaire", "Mozart", "Madame de Pompadour", "Lavoisier", "Robespierre" y "Goya", y que hubiera podido convertir a Rasero en un mero pretexto para una visita guiada a las alcobas de las estrellas más briosas en el cielo de las Luces. Desgraciadamente, algunas novelas históricas se parecen a un Club Mediterráneo a punto de petrificarse en Museo de Cera, si no fuera por la mirada turística de sus autores que derrite las estatuas bajo el sol de la trivialidad y la irrelevancia. Por fortuna, no es el caso de *Rasero* y el personaje tiene

suficiente fuerza para no esfumarse entre la nómina de sus amigos, que es asimismo la nomenclatura de un siglo. Es más, Rasero es un personaje entrañable que logra establecer con los lectores el lazo más difícil de conseguir en literatura: la amistad. Al cerrar el libro, uno se despide de un amigo a quien ya se extrañaba desde la certeza de que una novela, al igual que la vida, tiene que concluir.

Las visiones que padece Rasero no son una crítica a su siglo en el sentido en que no son el producto de su inteligencia. Rasero no es la encarnación del espíritu crítico que desenmascara las trampas de la fe en la razón y el progreso. "El verdadero saber, el saber crítico, incitador, sugestivo, el saber que reclama una mente avispada como reclama el agua un sediento, estaba vedado en la Facultad; había que buscarlo en otra parte", dice en un momento un personaje de la novela. Rasero no lo encuentra en "otra parte", sino en "otro tiempo" que le descubre generosamente su creador. Francisco Rebolledo se comporta con su personaje como lo hiciera Stendhal con Fabrizio Del Dongo: dándole todo lo que él no pudo ser y creando a su alrededor, hasta en los peores trances, un aura mágica, féérica, que constituye el verdadero encanto de *La Cartuja de Parma*. Por eso, Rasero es más bien un personaje mimado por su demiurgo que, desde un venajatos conocimiento de la Historia, le otorga las armas de la duda, involuntaria, es cierto, pero a fin de cuentas igualmente minadora de las certezas del presente. Y esta duda, granito de arena anarquizante que amenaza las fundaciones mismas del edificio de la razón, no es más que un artificio literario: el cruce entre la mirada del novelista hacia el pasado y la anticipación al futuro del personaje visionario. El cruce se materializa en una historia de amor

compartido: Mariana es, a un tiempo, la mujer perdida por Rasero la noche en que muere Madame de Pompadour y la mujer reencontrada por el narrador doscientos años después. También se concreta en el juego del presentimiento del otro: Rasero poco a poco descubre que existe gracias a, a través de y en su demiurgo, de la misma manera que éste poco a poco se desliza hacia la obsesión de habitar a su personaje. Una gran tentación, que no supo evitar Francisco Rebollo, era explicitar el juego literario en una historia anecdótica de transmutación casi propia de un thriller. Sucede al final de la novela, a propósito de una herencia inesperada, y constituye a mi juicio la mayor falla del desarrollo narrativo. Todo iba bien cuando el artificio literario regía a un tiempo la reconstrucción del pasado y su crítica soterrada, pero la intervención explícita del narrador se antoja un innecesario afán de protagonismo, un engolosinamiento trivial, incluso ingenuo, que sabotea la filigrana tejida hasta entonces.

Pese a su ímpetu enciclopedista, totalitario en cierto sentido, *Rasero* es ante todo una novela que le apuesta a la singularidad de los destinos y comparte la convicción de Lytton Strachey según la cual "los seres humanos no son meros síntomas del pasado". Porque cuenta los excesos de la pasión por el conocimiento, *Rasero* es una novela excedida. A lo largo de la lectura y hasta en el lector más resistente, surge la misma duda que despiertan las novelas de Fernando del Paso: ¿una poda no hubiera contribuido a fortalecer el tronco de la novela? Y simultáneamente, la misma objeción suspende la duda: ¿cómo determinar lo prescindible y lo imprescindible en lo que constituye la carne y el esqueleto del monstruoso cuerpo de la novela?

¿Cómo dar cuenta del exceso en una lapidaria fórmula próxima al laconismo? Podría ser una solución, pero entonces la novela no existiría. *Rasero* pertenece al tipo de novelas que, como *Palinuro de México* o *Noticias del Imperio*, pretenden vencer al mal con el mal mismo. Pero, a diferencia de Del Paso, Francisco Rebollo no encarna el exceso en una materia verbal de hiperbólicas excrecencias: su lenguaje es llano, eficaz, y se limita a ser el vehículo de su propósito narrativo.

Si buscáramos precisar el diagnóstico que establece Francisco Rebollo acerca del siglo de las Luces, la sentencia final resultaría inferior a la reconstrucción de los síntomas de la enfermedad. Lo importante no está en desmentir el sueño de la razón, sino en revivirlo en su doble vertiente de ensoñación y pesadilla. Los juicios históricos que subyacen a la novela no son novedosos ni originales. Desde diversas ópticas de análisis, se han denunciado los límites del conocimiento y, sobre todo, su indebida explotación en aras del poder, de intereses bélicos y expansionistas o, simplemente, a causa de una intrínseca imbecilidad humana que debe revolcar a Rousseau de risa o de espanto en las tinieblas de su tumba. La proeza de la novela reside en la imaginación narrativa que cumple una estrategia crítica, como si cada uno de los ladrillos que poco a poco reconstruyen el castillo de la Razón contuviera una pequeña bomba de tiempo.

Tal vez los últimos y más radicales críticos de la Razón hayan sido los surrealistas, porque su rebeldía arrojó la discusión más allá de los fueros estrictamente históricos y filosóficos, para instalarla en el meollo de la vida. Rasero dista de ser un descendiente de la estirpe surrealista, pero algo de su poder visionario, de su amor loco por Mariana, de su pasión por la

vida, de su sed de libertad, augura los impulsos del último movimiento que desafió a la Razón. ¿O será que la Historia es un eterno retorno a lo mismo? <

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ
MICHAEL

LOS RAROS, SIEMPRE

La muerte de un instalador, de Álvaro Enríque, Joaquín Mortiz, México, 1996, 163 pp.

El topógrafo y la tarántula, de Patricia Laurent Kullick, Libros de la Mancuspia, Monterrey, 1996, 68 pp.

“**T**odos los fines de siglo se parecen”, escribió Joris Karl Huysmans, asombrado ante las bodas negras del positivismo y la magia, la Ciencia y las locuras de lo oculto. Cien años después de esa sentencia los viceséculos estamos a punto de convertirnos en hombres del siglo pasado; vacilantes y perturbados, algunos nos preguntamos si estaremos a la altura de ese espíritu finsecular que los ancestros consagraron al culto de la decadencia.

No soy el primer crítico en advertir que *La muerte de un instalador*, de Álvaro Enríque (Ciudad de México, 1969) es una secuela de *A rebours*, de Huysmans. La mejor traducción al español es la de Guillermo Cabrera Infante: *Contranatura*. Esta obra para devotos del Mal, que ya leía Dorian Gray en 1891, cuenta la vida sepulcral del dandy Des Esseintes, príncipe del artificio. Y en *La muerte de un instalador*, Enríque

traslada algunos de los vicios y oficios de Des Esseintes a un joven millonario mexicano, Aristóteles Brummell, quien seduce y guarda en un invernadero al "instalacionista" Sebastián Baca. Esta perversión "aristotélica" no es otra que el deseo de subyugar una mente y un cuerpo con fines estéticos. Al final, el pobre diablo víctima del dandismo será "instalado" en calidad de cadáver, como objeto en una galería de moda. Un amigo me acaba de decir que *La muerte de un instalador* es la novela que escribiría Salvador Elizondo si tuviera hoy treinta años.

La genealogía de esta novela es transparente y daría para sabrosos pero inútiles paralelos. La esclavitud vicaria también está, por ejemplo, en *Monsieur Venus* (1884) de Rachilde. Pero Enrigue va más allá de la ironía decadentista. *La muerte de un instalador* es una crítica, más divertida que severa, contra el mercado del arte y sus charlatanerías, donde cualquier babosada pasa por heredera del Gran Vidrio de Duchamp, ante las estólicas miradas de los *art people* que buscan postmodernismo entre canapé y vino barato. Pareciera que Enrigue está lejos de sufrir las arcadas que a mí me producen la cultura pop y su heredad; él la ve con curiosidad, y espero que con una ambigua consternación.

El patético destino de Sebastián Baca, hombre superfluo que encarna al proverbial artista provinciano devorado por la ciudad de las ilusiones perdidas, resuelve una novela simpática, escrita con una prosa más que noble. Álvaro Enrigue escribió una novela eficaz pues supo administrar su inmadurez y dosificar su talento en la medida de sus posibilidades. Esa sapiencia casi garantiza que será un escritor esencial. Sólo en Francisco Hinojosa —el escritor al que Enrigue parece deber más entre sus contemporáneos mayores— he encontrado esa combinación de

humor y rigor. Y si el instalacionista escribiera, quizá hubiera diseñado "Un ejemplo de belleza", el cuento de Hinojosa, tan memorable, sobre las vicisitudes de La Paya.

Mientras que el cálculo formal rige *La muerte de un instalador*, un alucinante dispendio de imágenes y sensaciones ofrecen los cuentos de Patricia Laurent Kullick (Tampico, 1960). Ella, que vive en Sabinas, Coahuila, y pertenece al grupo de la Mancuspia en Monterrey, publicó *Esta y otras ciudades* (Tierra Adentro, 1991), antes que *El topógrafo y la tarántula*. Si invocamos al espíritu finisecular, creo que esos dos libros de cuentos de Patricia Laurent deben participar en la sesión espírita. Deshilvanados, reos de imperfecciones prosísticas, sus textos ofrecen, a cambio, esa fantasía tan propia del decadentismo que reanima creaturas de las viejas y las modernas mitologías, del vampiro a los extraterrestres.

Patricia Laurent no es una narradora de terror o de ciencia-ficción. La gracia de sus cuentos está en la naturalidad con que esos motivos figurales resucitan en una escritura trágica entregada a la muerte o el deseo. Pero a Patricia Laurent la salva el sentido del humor, o mejor aún, una risa socarrona que distrae el llanto: "igual que se huele la lluvia en el campo, así huelo la teología y demás rollos metafísicos que siempre me han causado una neurosis huevona." Y es que en *El topógrafo y la tarántula* lo fantástico es cotidiano, no hay desarrollos dramáticos que induzcan la aventura. Ángeles y demonios pueblan el mapa de Patricia Laurent con la misma frecuencia que los niños y los paisanos. Leerla es asomarse con miedo a una angustia existencial apenas controlada por las supersticiones más venerables: el filtro de amor, el talismán que abrevia ritos de pasaje, la creencia en la pansofía.

Sin ambiciones esotéricas a la

venta, acaso sin conocimiento de causa, Patricia Laurent ofrece un fin de siglo íntimo, donde nuestra generación escarba en su imaginario infantil y adolescente: el rock, el viaje a la luna, las promesas eleusinas, los periplos de iniciación a Europa, el alcoholismo, Tolkien o la guerra de las galaxias. Aunque ninguna de esas experiencias es propia de una generación, sí lo es una manera de escribirlas, de privilegiarlas en la memoria. Un cuento como "El invitado" no sólo es un magnífico trasunto de la inagotable saga vampírica, sino una carta de navegación en la que yo, al menos, me reconozco. Lo que en Álvaro Enrigue es juego de la ironía, en Patricia Laurent es locura inciertamente metódica. *La muerte de un instalador* es la primera novela de un literato, mientras que *El topógrafo y la tarántula* son los cuentos de una solitaria ajena al imperio de la actualidad. Pero ni él ni ella necesitan apuntarse a la mercadotecnia generacional para ser, sin saberlo, cofrades.

Cuando pueda escribirse la historia de la literatura mexicana del siglo XX, a la hora de los fantasmas, deberá haber un capítulo dedicado a los raros que escribieron durante los últimos veinte años de la centuria. De Samuel Walter Medina, Jordi García Bergua y Emiliano González a Álvaro Enrigue y Patricia Laurent, pasando por Soler Frost, Ana García Bergua o Alain-Paul Mallard, tenemos al fin ese decadentismo que a fines del XIX no estábamos en condiciones de liberar: el progreso y la sinrazón, la secta y la cábala, el hemafroditismo, la duda ante la función del arte en la sociedad moderna. El México bizantino generará, qué duda cabe, una reacción neoclásica. Mientras tanto celebremos. En 1996 se cumplió el centenario de *Los raros*, de Rubén Darío. Quizá sea cierto que todos los fines de siglo se parecen. ◀

ESTUARIO

De José Luis Rivas

Grupo editorial Norma, Santafé de Bogotá, 1996.

Poeta del paraíso íntimo, según nota de Guillermo Sheridan, en mi galería individual José Luis Rivas representa —previamente situado en la página de la poesía mexicana actual— a una de nuestras sensibilidades verbalmente mejor dotadas. En ese sentido, insisto en lo que otros han dicho ya pero que, no obstante, vale la pena recordar ahora que el autor de *Estuario* pone en práctica, nuevamente, su muy personal universo léxico. La originalidad de Rivas proviene, en efecto, de una pasión excepcional por el lenguaje en su dimensión de materialidad verbal dispuesta para suscitar —relámpagos de la imagen por medio— una pronta fascinación sobre el cruce de la carne y la inteligencia de los sentidos.

Por lo mismo, quizá sea más exacto hablar de un sabio amor, de una espontánea atracción por las palabras y no de una verbosa "pasión por el lenguaje", enunciado que, en muchas ocasiones, ha servido sólo para legitimar más de alguna bruma lírica. Rivas se acerca a los vocablos como si fueran otro ejemplo de materia viva; e incluso, antes de entregarlas al aliento rítmico, da la impresión de haber probado, olido, palpado, oído y observado la oferta sensual de cada palabra. Si en esa faena, de pronto, escribe *cayuco*, *acamaya* o *jaramugo*, no importará saber

ya la correspondencia exacta para tal estenografía sonora: la clave del verso sabrá despertar la rima justa, natural, sobre el tocado registro de nuestra sensibilidad. Cito, como muestra, un fragmento de poema entresacado de *Relámpago la muerte*, para mí uno de los mejores momentos en la poesía de Rivas:

Aquella tarde,
mientras el sol floreaba su blusa
vaporosa,
María
entró sin recogerse las enaguas
en el arrollo negro;
sumergió su canasta...
¡y al punto subió
hirviendo de acociles y
acamayas!

Hace algunos años, en el prólogo a su antología *Poetas de una generación*, Evodio Escalante hablaba de cierta "restauración vernácula" evidente en algunos autores que, como Rivas, hacían uso de una imaginería y un habla regionales. No sé hasta qué punto Escalante tenía razón. En todo caso, ¿también han practicado su propia "restauración" vernácula López Velarde, Pellicer o, más acá —desde una línea que no olvida a José Carlos Becerra— Efraín Bartolomé, Silvia Tomasa Rivera y Luis Miguel Aguilar? Leída a la distancia creo que esa vis local, perceptible para Escalante a partir de la publicación, en 1982, de un libro como *Tierra nativa*, rebasa dicho límite temporal para inscribirse en el centro de un fenómeno mayor, a saber, el de la ausencia de un lenguaje poético normativo. Fenómeno, ya se sabe, sancionado por la sensibilidad y el pensamiento críticos aparejados con el nacimiento de la modernidad. Así López Velarde se acerca a Verhaeren no para armarse de títulos previamente legitimados por el prestigio poético, sino para hablar de una pro-

vincia fiel a su espejo diario: que rondan los "palomos colipavos" y en donde las campanadas, para más datos, "caen como centavos". Por su parte y estimando las proporciones, Rivas ha deletreado a Schehadé no para comparecer ante nosotros con hábito trascendente, sino para asentar su personal poética del instante, hecha de imágenes con un poder de sugestión más que notable:

Cuando niño di muerte
a todos los pájaros del cerro
Estos que ves ahora
retozando
en las ramas del ciruelo
¿qué pueden ser si no sus propias
ánimas?

Estuario, en este sentido, es hijo del probado talento de Rivas. Compuesto a la manera de un largo poema que, a su vez, ha sido dividido en varias unidades independientes, este nuevo libro constituye una muestra firme de cómo ese emplazamiento léxico puede entregarnos una figura cabal, rotunda, de un universo poético con resonancias amplias. Encrespado oleaje o agua justa serenada en cuenco, nube o parvada que se adelgaza para habitar una *forma* y, ahí, estallar de nuevo, esta escritura se alimenta, en verdad, de adjetivos y nombres "regionales" pero, asimismo, pone en movimiento una serie de recursos provenientes de una disciplina Retórica que para Rivas, sin duda, se ha convertido en una segunda naturaleza. Por ello, en el prólogo de *Estuario*, Adolfo Castañón destaca lo siguiente: "José Luis Rivas se afirma en la sabiduría de un oído educado a la vez en la poesía hispánica clásica y contemporánea (de Garcilaso y Góngora a Álvaro Mutis y José Ángel Valente) y en ese otro mester juglar que sabe oír las voces rústicas y marineras y remontar los hilos hablados a la fibra de la tradición. (...) Por aña-

didura, es un lector asiduo de diccionarios, preceptivas y artes de hablar, de modo que las puntas de su palabra gentil no dejan de estar impregnadas de intención. Poeta de la naturaleza, no ignora la naturaleza de la crítica".

Hay aquí 43 poemas que a su vez conforman, decía yo, una página mayor de estructura circular. La propensión narrativa, como es usual en otros volúmenes del autor, se fragmenta para dejar sólo las huellas de agua y espuma arrojadas por una cauda de instantes que en ocasiones se empalman y, en otras, se suceden unos a otros como apariciones hiladas por el

ritmo antes que por un deseo consecutivo de concretar una anécdota. Se leen "historias" en la medida que el poema va exigiendo un dónde y un instante precisos. No importa si ese lugar y tiempo a veces sean inubicables en la realidad externa: Rivas, tal es uno de sus mejores méritos, siempre ha sabido otorgarle una dimensión tangible tanto a sus espacios reales como a los verbales e imaginarios, si es que en esta obra pudiera efectuarse tal distinción sin afectar, en ese trámite, sus renglones vitales. ¿Necesitamos "localizar" más allá de un espacio poético estos dónde y cuándo?:

Tú eres sensitiva de aquí al nacimiento de la ola
Tus ojos son los de tu madre bajo el almendro ese
mediodía los de tu abuela bajo la pajarera de los azulejos —o detrás del mostrador—
una noche junto al quinqué—
Cuando se paseaba al otro extremo de la barra un viejo gato de angora
Y en mi lengua se deshacía la sal que escarchaba el cuscus de una rasposa fruta de Oriente. ◀



Foguer