

Cazadores de invisible
Antología personal

SUMMA DE DÍAS reconoce y celebra la trayectoria de autores nacidos o radicados en el Estado de México, a través de antologías personales cuya versión impresa se complementa con el testimonio de la voz viva, de tal modo que los lectores puedan acercarse, además, a los ritmos y registros vocales de cada uno de estos autores representativos de la actual literatura mexiquense.

Leer para lograr en grande

COLECCIÓN LETRAS
Summa de días

FELIPE VÁZQUEZ

Cazadores de invisible

Antología personal

Prólogo

ARMANDO OVIEDO

Foem
FONDO EDITORIAL ESTADO DE
MÉXICO



GOBIERNO DEL
ESTADO DE MÉXICO

Eruviel Ávila Villegas
Gobernador Constitucional

Raymundo E. Martínez Carbajal
Secretario de Educación

Consejo Editorial: Efrén Rojas Dávila, Raymundo E. Martínez Carbajal,
Erasto Martínez Rojas, Carolina Alanís Moreno,
Raúl Vargas Herrera

Comité Técnico: Alfonso Sánchez Arteché, Félix Suárez, Marco Aurelio
Chávez Maya

Secretario Técnico: Agustín Gasca Pliego

Cazadores de invisible. Antología personal

© Primera edición. Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México. 2013

DR © Gobierno del Estado de México
Palacio del Poder Ejecutivo
Lerdo poniente núm. 300,
colonia Centro, C.P. 50000,
Toluca de Lerdo, Estado de México.

© Felipe Vázquez

ISBN: xxx-xxx-xxx-xxx-x

Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal
www.edomex.gob.mx/consejoeditorial
Número de autorización del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal
CE: 205/01/115/13

Impreso en México

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización previa del Gobierno del Estado de México, a través del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal.

PRÓLOGO

El trabajo de investigación literaria de Felipe Vázquez se ha demostrado con textos sonantes. Vienen del soliloquio intelectual y se han instalado en el cuerpo crítico cultural de libros bien formados y tonificantes. Ese tránsito inició con *Archipiélago de signos* (1999), una miscelánea ensayística, y dio un gran salto al presentarse con dos ensayos de buena factura y contundencia sin dudas: *Juan José Arreola: la tragedia de lo imposible* (2003) y *Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto* (2010). El primero le valió el Premio Bellas Artes de Ensayo Literario “José Revueltas” en 2002.

Su trabajo de gambusino literario deja en la entrada de la mina a esos picapedreros practicantes de lirismos de fin de semana, y es que la investigación del también poeta y narrador tiene un método y una sistematización de pensamiento que le permiten situar la obra en su justa dimensión. Por esa labor, a Arreola y a Rulfo ha colocado en su justo estatuto de poetas; no porque necesiten versos sino por su hondura artística, su trascendencia cultural, su labor con la palabra escrita.

Desde su aplicada y tenaz búsqueda, todo análisis que emprende Felipe Vázquez se convierte en una pesquisa del mejor rastreador de inexactitudes y mitos que se han tejido alrededor de una literatura mexicana tan llena de hoyos —y odios— o leyendas —sin leer— muy lejanas al texto. Es por eso que su trabajo, que ahora se recopila en *Cazadores de invisible*, se vuelve un viaje al interior del ensayista como constructor de ideas y rastreador de caminos falsos. En este libro encontramos su periplo invertido; es decir, inicia con el rigor del ensayo sobre Arreola y

avanza con sus breves puestas en escena, pero lo hace con paso firme sabiendo lo que anuncia y alumbra.

Cuando publicó su libro *Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto*, creí que tan brillante ensayo no pasaría desapercibido para los suplementos o revistas. Pero no fue así. El libro fue poco o nada reseñado por los tecladores que trabajan en los medios impresos; además, las librerías cuidaron bien la edición: la embo-degaron bien.

Esto no es raro para un crítico que no está afiliado a camari-llas o ridículos currículos. Así le ha sucedido a Vázquez, autor modesto y notable —sus premios lo indican—, quien después de una carrera en la narrativa y la poesía, destaca en el ensayo tomando como estandarte al autor de *Varia invención*.

El autor de *De apocrypha ratio* es un lector atento y al mismo tiempo exigente; por ello, en sus ensayos maneja un aparato crítico riguroso, expuesto de manera discreta. Su crecimiento intelectual se muestra con otro orden en *Cazadores de invisible*, que termina con los signos como breves archipiélagos —atisbos, ensayos de ficción, conjeturas— y principia con una isla de las ideas reunidas en la obra de un solo poeta: Juan José Arreola. Este nuevo orden de los factores no altera la crítica, sólo el planteamiento.

Lo notable de su labor de investigación es que ha trabajado con y por sus propios medios para solventar estos textos de primer orden. Lo ha hecho a pesar de trabas y obstáculos de quienes detentan archivos o esconden evidencias o medran con el trabajo de otros. Con esto en contra, no se arredró y le entró con fe y conocimiento a sus investigaciones de antihéroe literario. Gracias a esto nos topamos con un trabajo profundo, detectivesco, minucioso, el cual, además, tiene un mérito importante: no es árido o sólo glosado ni contiene abundantes notas bibliográficas.

En esta cacería de signos, el autor de *Signo a-signo* se da a la tarea de romper mitos y atar cabos.

En *Cazadores de invisible* encontraremos temas, tópicos, hallazgos, replanteamientos bio-bibliográficos, autores rescatados sin ser recatados; un libro que plantea que la literatura mexicana es, como toda historia, una eterna sospecha y necesita cazadores al acecho.

ARMANDO OVIEDO

Juan José Arreola

LA CONCEPCIÓN TRÁGICA

VIDA Y ESCRITURA: VASOS COMUNICANTES

El escritor profesional vive de su escritura, pero si el talento es insuficiente para ello, recurre a la autopromoción, al tráfico de influencias, al agente literario, al *marketing*. En este sentido, Juan José Arreola no fue un escritor profesional, pues aunque quiso, no pudo vivir de su escritura. No se obligó a escribir una página si ésta no nacía de una necesidad profunda. Y a diferencia de otros que fatigan la pluma hasta el límite de lo anodino, sea acuciados por la falta de dinero, por los editores o para no perder terreno en el escenario de la farándula literaria, Arreola no se impuso la tarea de publicar un libro cada año ni la de pastorear, diría Octavio Paz, en los “inmensos predios de periódicos”.

Ser no-profesional, por otra parte, no implica una actitud irresponsable ante la creación literaria, al contrario: con Rulfo y Gorostiza, Arreola es un ejemplo de la más alta responsabilidad escritural. Él se concibe como un artesano del lenguaje, pero está muy lejos del oficio literario. Traslada al papel un texto sólo cuando éste adquiere la forma de un cosmos regido por sus propias leyes. No fue escribidor sino escritor y, por tanto, no podía sino darse en su creación. Cuando *se dijo* a sí mismo en su obra, dejó de escribir, pues ésta hablaba por él, lo hablaba. De Arreola podemos decir aquello que Carlos Fuentes dice del autor de *Pedro Páramo*: “Rulfo ha escrito una novela que es indistinguible de la vida y de la imaginación de Juan Rulfo. [...] A Rulfo le

echan en cara que no haya escrito después. Es que no podía escribir después. Rulfo es el mundo de *Pedro Páramo*: hombre total y libro total. [...] Todo está dicho. *The rest, is silence*”.

Después de que Arreola tradujo su ser en la escritura, el acto escritural se vació de sentido. La escritura lo abandonó y él, en consecuencia, dejó de escribir porque la escritura ya no podía nombrarlo, no podía darle ser. Y si hubiera escrito sin la necesidad de hacerlo —como tantos otros—, se habría convertido en un falso escritor cuyas obras completas le habrían extrañado el ser. Lo preservó la renuncia. El autor del *Confabulario*, al vaciarse en su escritura, la llevó más allá de las fronteras de lo decible, a la región de donde nadie regresa para escribir. Pero ¿cómo tradujo su ser en la escritura? ¿Cómo se volvió, él mismo, escritura que no podía ser?

Desde joven, Arreola tuvo conciencia de una suerte de enfermedad psicosomática que, además de volverse crónica, más tarde habría de filtrarse en su escritura. El 15 de febrero de 1941, al regresar de la ciudad de México a Zapotlán, sufre un padecimiento intestinal que desemboca en una crisis nerviosa y dicha crisis es tan grave que lo orilla a pensar en el suicidio: “Allí surgió la neurosis de angustia que me ha acompañado toda mi vida [...] Soy algo más que un enfermo imaginario como el de Molière, casi diría que soy la misma enfermedad”, le hace decir Orso Arreola en *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*. Quienes lo conocieron, coinciden en afirmar que en él había una mezcla de enfermo quejoso y de *dandy*, de actor trágico y de seductor que empleaba la erudición como un arma definitiva; pero más allá de su carácter vital y, *al parecer*, alegre, Arreola sufrió de afecciones intestinales, fobias paradójicas (claustrofobia y agorafobia al mismo tiempo) y angustias terribles, a veces por cosas que parecían nimias.

Esta forma de ser hacía que sus dolores fueran sospechosos o inverosímiles. Sin embargo, el sufrimiento es incomunicable. El enfermo está preso en las cuatro paredes de su dolor, pues no puede comunicar su dolencia y nadie puede comprenderla (excepto a quien le fue concedida la gracia de la compasión). Vive una experiencia de extrema soledad. Sabe que los otros nunca sabrán la magnitud de su dolor, y no resulta extraño que el enfermo clame por una palabra milagrosa que le otorgue un poco de paz. Paz que no le será dada y que, al paso del tiempo, le llevará a concebir el mundo como una enfermedad. Llega a la certeza de que hay una falla, una carencia humillante, en la esencia de cada ser. Su cosmovisión quedará entonces fisurada por la conciencia continua de la muerte. En efecto, el sufrimiento que nace de una enfermedad crónica, sea imaginaria o no, es devastador: mina las certezas, los sentimientos y socava los fundamentos de la vida misma. El 29 de junio de 1941, Arreola escribe de manera clarividente y funesta en su diario:

Toda mi vida gira en torno de un desastre que miro cercano. Hay algo que me transforma, mi nueva pasta rebasa los viejos moldes. Ya no tengo esperanza en un resurgimiento, creo que mi cuerpo no recobrará nunca su antiguo vigor. La pérdida de la salud, al destruir todas las posibilidades del bienestar físico, ha vuelto hacia adentro todas las descargas afectivas y vitales.

Mi vida interior se vuelve cada vez más intensa, mientras disminuye mi capacidad de vivir. Confieso que encuentro placer en la desgracia de estar enfermo. Se me figura que es el precio del talento que algún día tendré. Del talento que creo llevar ya en embrión y que habrá de desarrollarse con el sufrimiento.

Ningún enfermo crónico concibe de manera apacible el universo. Cuando la enfermedad parece eternizarse, adquiere la forma de un poderoso corrosivo y no puede otorgar sino una visión fracturada del mundo. Con la prudencia del caso, quizás no sea aventurado sugerir que, en el orfebre de los “Cantos de mal dolor”, la enfermedad física se tradujo en un malestar espiritual, una afección que luego habría de sedimentarse en su literatura. Este hecho explica, si no la crueldad velada, sí el coeficiente dramático de la mayoría de sus artefactos verbales. Arreola sabe que está condenado a escribir y que la escritura implica un destino trágico. Y cuando siente que su vida se abisma por una llaga interior, asume que no podrá escribir sino desde su desgarradura. Así lo sugiere en un soneto autobiográfico publicado en *Inventario*:

Soy como el pez de los abismos, ciego.
A mí no llega el esplendor de un faro.
Perdido voy en busca de mí mismo.

En la noche final del desamparo
sólo me queda voz para este ruego:
¿Dirás por fin mi voz desde el abismo?

Como el Jeremías de las *Lamentaciones* y el David de los *Salmos*, Arreola clama desde el desamparo absoluto; pero no pide sustraerse del abandono, sólo pide que en su palabra resuene la luz. Concibe la literatura como una indagación de su carencia, como el testimonio de una especie de noche oscura del alma. Su voz aparece como un asidero, frágil y desolado, en su naufragio cósmico. Y como el Empédocles de Hölderlin, quien ni siquiera podía reposar en sí mismo, escribe hacia 1976: “Ya

no puedo hablar de ninguna tierra firme, donde pudieran asentarse para siempre mi alma y mi cuerpo”.

¿Qué puertas abrió Arreola sin saber que daba entrada a potencias que lo abismarían? Si hacemos un seguimiento de sus confesiones, desde que era un joven de 23 años hasta 1998, veremos que su vida obedece a una suerte de viaje iniciático, concebido desde la tradición órfica, cuya dialéctica podría partir de la conciencia de sentirse un extraño dentro de sí mismo y continuar con el sentimiento del exilio metafísico, el descenso a los infiernos interiores, la purificación por medio del dolor, acceder al conocimiento por las vías de la pérdida y del sufrimiento, presenciar y expiar la belleza de lo terrible, y atisbar una secreta aunque fugaz armonía en el universo. A semejanza del rey bíblico, el autor de “El rey negro” habla desde el abismo. La conciencia de su conciencia lo guía en su descenso a la región oscura del ser. Quizás el poeta Arreola se ha resistido al descenso, pero se resista o no, sabe que una fuerza lo arranca de sí mismo y lo arroja a los despeñaderos de su conciencia. Sabe que ha perdido algo esencial, algo que no comprende qué es, excepto que él mismo es parte de esa pérdida.

Cuando se es arrancado hacia los precipicios del ser, el sufrimiento se vuelve una forma de conocimiento; se llega a la certeza incluso de que el saber que nace del dolor es el único saber verdadero: “Es común a todo pensamiento trágico —escribe Walter Muschg— convertir el sufrimiento en el centro de la existencia. Aprehende al mundo por medio del dolor”. La herida se vuelve un sistema lingüístico mediante el cual pulsamos y leemos el *Liber mundi*. Y cuando experimentamos el sufrimiento desde la conciencia lírica, éste nos purifica. En efecto, el poeta se purifica por medio del dolor y, una vez liberado interiormente, emprende la búsqueda del origen. Pero buscar el origen

significa que el poeta no está en su lugar, no halla tierra que lo acoja y, en el peor caso, se descubre sin lugar: es el hombre cuya única utopía posible radica en el arte, un arte cuyo misterio no es otorgado si no realiza un descenso a los abismos del ser. (En esta perspectiva, quizás todo sufrimiento sea impuro, pues habla de una existencia en falta, habla de un ser caído de sí mismo).

Otro aspecto de la poética órfica es el exilio, el sentimiento de estar afuera. Sea cósmico o metafísico, el exilio ha sido una condición esencial del habla poética; es decir, la poesía habla desde la conciencia de la exclusión: “en la noche final del desamparo / perdido voy huyendo de mí mismo”. (Con estos versos remata la segunda versión del soneto citado líneas arriba.) Acorde con su desasosiego metafísico, él concibe la poesía desde el destierro. Tanto el poeta como la poesía son extranjeros, extranjeros incluso de sí mismos: “Ya la lira de Orfeo / se me cae de las manos, desdichada”.

Los anteriores versos no sólo fueron escritos cuando Arreola cruzaba ya las fronteras de la no-escritura (hacia 1972): evidencian el lugar desde el que escribía, lugar que puede ser llamado *la tragedia de lo imposible*.

Uno de los elementos más poderosos del viaje iniciático es la sensación de ser otro, otro que nos gobierna y del que sólo tenemos una certeza nebulosa. Y sin sugerir una hipérbole, digamos que *el otro* de Arreola fue Orfeo. La sensación de estar poseídos por ese otro que somos y del que no conocemos nada, excepto que nos impone su condición trágica y sagrada, aparece ya en su diario de 1941, pues el 19 de agosto sentencia: “Algo me persigue. Quizás me persiga yo mismo. Pero la persecución es tan inevitable que no importa de donde venga. Soy un autómata cuyo funcionamiento consiste en destruirme a mí mismo”. El otro de Arreola, detrás de la lira órfica, es el pensamiento de la

muerte: un otro que fue originado por lo que él llamaba “mi enfermedad” y que, de la noche a la mañana, derivó en la conciencia tanto de su exilio metafísico como de su vocación trágica.

Al sentirse minado y poseído por la enfermedad, en Arreola surgió una pulsión destructiva; un impulso que, a su vez, se volvería el sustrato de sus creaciones. Este pulso fisuratorio será incluso la savia que cohesione su visión del mundo. Desde esta atalaya, no es difícil imaginar que el advenimiento del hombre prefigura, para él, una desgracia: “La tragedia se implanta cuando a dios se le ocurre inocular el espíritu a la bestia”, afirma en una entrevista. De manera bíblica, hace coincidir el origen con una suerte de caída, de estado de “yecto” (*iactus*, arrojado) y, casi siempre, abyecto: “La historia universal es un gigantesco repertorio de estupideces y de crímenes”, escribe en *Inventario*. Por otro lado, la historia del espíritu aparece ante él “como un fracaso gigantesco”. Y su visión del mundo, al paso de los años, tendrá un tono apocalíptico: “La humanidad camina lentamente hacia el suicidio”.

Para Arreola, el compromiso de un escritor es doble: con la literatura y con la historia, y ambos coinciden en un sentido profundo: la revelación del ser humano y su posible cura mediante la epifanía de sí mismo. Lo que he escrito, le dice a Emmanuel Carballo, “breve y objetable, tiene una razón de ser, ya que se compromete con el hombre, con el drama del hombre”. Luego, en un juicio íntimo, afirma: “Pertenezco al orden de los confesionales, [... de los] que no acaban de morir si no cuentan bien a bien lo que les pasa: que están en el mundo y que sienten el terror de irse sin entenderlo y sin entenderse”. Un acto continuo de confesión presupone un examen de conciencia o, como decían los teólogos, una disección del alma; dicha

vigilancia límite propicia un sentimiento de culpa y éste hace que Arreola asuma una responsabilidad total.

Al parodiar, desde el psicoanálisis, el mito bíblico de Abel y Caín, confiesa de manera oblicua: “No puedo expiar mi pecado de omisión y llevo este remordimiento agudo y limpio como una hoja de puñal: me fue transmitido literalmente, de generación en generación, el instrumento del crimen. Y no he sido yo quien derramó tu sangre”. Con Albert Camus, podría suscribir este juicio moral: “No podemos afirmar la inocencia de nadie, en tanto que sí podemos afirmar con seguridad la culpabilidad de todos. Cada hombre da testimonio del crimen de todos los otros”. Desde el epígrafe de *Confabulario* —dos versos de Carlos Pellicer, reescritos por el propio Arreola: “mudo espío / mientras alguien voraz a mí me observa”—, sabe que todos somos cómplices y víctimas de actos humanos contra los humanos. Y desde la posición de testigo (*mártir*, en griego), él pone en entredicho sus valores y los que han integrado la cultura occidental. Y el balance resulta sombrío: “Hace diez años —escribe en 1976— comencé a revisarme y a revisar la historia. Y me hallé culpable y desde entonces ya no soy más que un puro acto de contrición o, tal vez apenas, una palabra contrita”. Como sucede con los santos, el autor de “El silencio de dios” asume los pecados del mundo, los confiesa y los expía. La asunción de este tormento lo lleva a concluir que la literatura es una forma de cura: “Cuando un gran artista logra confesarse, la Humanidad se está confesando con él”. Y reconocerse culpable, desde su fe cristiana, es el inicio de la salvación.

Más allá de lo que pensaba desde su posición cristiana y al margen de la belleza formal de su obra, diré que sus ficciones escenifican una íntima tragedia y que su cosmovisión está permeada por el pesimismo. Aclaro que no intento explicar una

obra basado en el temperamento de su autor, pues ello significaría degradarla al simple reflejo de una neurosis: el artista no es un paciente ni el crítico un terapeuta. “No se escribe con las propias neurosis”, ha dicho Gilles Deleuze en *Crítica y clínica*, y argumenta algo que Arreola hubiera suscrito: “El escritor como tal no está enfermo, sino que más bien es médico, médico de sí mismo y del mundo. El mundo es el conjunto de síntomas con los que la enfermedad se confunde con el hombre. La literatura se presenta entonces como una iniciativa de salud”.

LA DESNUDEZ: LA MÁSCARA

Arreola consideró siempre que su literatura estaba íntimamente trabada con su visión del mundo: “mi adopción del lenguaje, o la manifestación de mi ser en el lenguaje, ha sido para mí la única hazaña de mi vida”, dice en 1971. Va más lejos aún y en 1986 afirma: “La mayoría de mis textos son en primera persona. Y vuelvo a decirlo: me aborrezco por ser un escritor autobiográfico. [...] Yo sólo he buscado confesarme y ha sido excesiva mi confesión en una obra tan parca”. Incluso en sus poemas, donde parece haber un divorcio radical entre el yo lírico y el yo del poeta debido a la tiesura retórica, hallamos autobiografía. En la presentación de *Antiguas primicias*, su libro de poemas en verso, escribe que dichos textos, “acompañados de notas oportunas, debían constituir un *ars poetica*. Nada menos, y formar parte de mis memorias”. Quizás no sea necesario aclarar que Arreola era consciente de la distancia irreductible que se establece entre el yo del autor y el yo textual, pues sabía que cada uno deviene en universos que se intersectan pero que serán

siempre paralelos. Más allá de que “mis libros son una traducción de mi vida” y de que “no he escrito una línea que sea invención”, él se sentía médium, un nudo de vasos comunicantes entre la vida y la escritura:

Soy una sensibilidad al servicio de vivencias ajenas, históricas —afirma en una entrevista—. Me convierto en un aparato en que las esencias se transfiguran. [...] Yo mismo me he encontrado en la tarea de descubrir por qué escribí determinados textos generalmente ricos de vivencias alojadas en ellos y que, en su mayoría, no he tenido nunca en la vida real. [...] Es bello sentir que en el caos de lo lingüístico, de pronto, el espíritu empieza a trazar sus directrices, a coordinar los valores sintácticos conductores; aunque uno no sabe qué están conduciendo, tiemblan como renglones de alta tensión, renglones por los que corre algo verdadero.

Cuando Arreola habla de que su escritura está hecha “de la sustancia de mi propio ser”, no se refiere a las anécdotas que se deslizan en la superficie de nuestra existencia sino a la experiencia interior —ese raptó vertical que nos eleva o nos abisma— que hace de nuestro ser una suerte de diamante cuyos reflejos prismáticos proyectan una trama de infinitas reverberaciones, trama que se despliega desde nuestra conciencia hacia el laberinto de espejos de la escritura, trama que a su vez se desplegará en el horizonte de comprensión de la conciencia lectora, un lugar donde finalmente la vida de Arreola será ya sólo posible.

Por otra parte, si comparamos la obra escrita de Arreola con la producción de entrevistas y testimonios que dio él mismo sobre su vida, veremos que la *obra oral* es mucho mayor que la escrita. Si a esto aunamos el juicio de que su “obra no es más

que una tentativa de confesión”, de que la biografía se le filtra en la literatura, diremos que la obra de Arreola, además de intentar la belleza, es en efecto una inmensa confesión. Pero dicha confesión es paradójica.

Mirar es una de las formas de falsear al otro. Cuando un hombre se abre ante el otro, se vacía, hace el vacío ahí donde ya no puede ser aprehendido. Esta forma de darse es una estrategia para sustraerse del otro. Creemos conocer al hombre, pero sólo conocemos su discurso, el disfraz de la desnudez. La confesión adquiere entonces la forma de una máscara. Al decirse, el hombre se oculta detrás de su decir. En una entrevista de 1964, Mauricio de la Selva escribió: “Arreola no es adicto a las entrevistas”. Si consideramos su biografía literaria, veremos que en nuestro autor se operó un proceso de inversa proporcionalidad entre escritura y habla. Y cuando dejó de escribir, llegó a pensarse sólo como habla: “soy un verbal”, dijo en diversas ocasiones.

Arreola era consciente de que al desnudar su alma la preservaba de la mirada ajena porque no podía desnudarse de palabras. La palabra alza un velo insalvable entre el que se exhibe y el que lo mira. La palabra niega lo que dice, lo niega. Para el autor de “Autrui”, el develamiento público de su vida lo liberaba de sí —concebía este hecho incluso como una penitencia— pero también era su máscara, su cárcel y el mecanismo que lo despojaba de sí mismo: “he sido como el calamar [...] que se oculta en esa mancha de tinta. Yo siempre me escondo tras de una muralla de palabras [...] me escondo en laberintos de palabras, me pierdo en palabras y no puedo hallar la palabra que realmente me define; en el fondo, no sé quién soy”. Las palabras son el espejo que le permite saberse y, a la vez, el muro que lo oculta de sí mismo. Al mismo tiempo que desnudaba su ser en público, lo oscurecía, lo hacía invisible o lo vaciaba de sí: “uno se saquea a

sí mismo al hablar”. Por la palabra, el ser se vuelve sospecha de ser y, debido a ello, se vuelve máscara, apariencia de ser. La palabra tiende a la totalidad en la literatura, se erige victoriosa y henchida de poesía, pero su triunfo conlleva una verdad terrible: destruye a su autor, lo despoja de sí y lo condena al silencio. ¿No es éste un límite trágico?

Hay en Arreola una doble tragicidad: la de su conciencia y la de su escritura. Y ambas las asumió con modestia y valentía. Al hablar del acto creativo, dijo: “lo temo porque el acto de la creación, cuando ésta es auténtica, resulta devorador”. Él supo desde muy joven aquello que Muschg había señalado: “La esencia de lo trágico sólo puede destilarse de la obra poética, pues lo trágico es una manera de pensar de los poetas”.

No quiero terminar este ensayo sin prevenir una posible interpretación equívoca. No sugiero que la obra arreoliana se explique desde las vicisitudes existenciales de su autor. Entre el temperamento de Arreola y su obra se establece una red de vasos comunicantes, cierto, pero la obra es autónoma, se sostiene en sí misma; y aún: si desconociéramos al autor del *Confabulario* y del *Bestiario*, diríamos que entre la obra y su autor existe un distanciamiento radical, signo éste de la auténtica literatura. Sólo he querido mostrar una dialéctica que no siempre ocurre en los escritores profesionales y que me ayudará a sostener mis argumentos posteriores.

EL ARTE DE SONREÍR AL FILO DEL ABISMO

Dentro de los diversos binomios en que se clasifica a los escritores, hallamos el trágico-formal. Más que binomio, diremos que es una antinomia.

Lo trágico implica una *hybris*, un destino que, poseído por la desmesura, transgrede sus propios límites; y al desatar potencias que lo obseden, lucha por salvarse sin saber que en él opera la fuerza que lo abisma. Es un *fatum* soberbio cuyo desenlace es la muerte, el castigo o, en un plano espiritual, una desgarradura metafísica por cuya hendidura nos despeñamos. El ser trágico llega a la sabiduría por el camino del sufrimiento o, como dice Jaeger respecto del drama de Esquilo, “el dolor lleva consigo la fuerza del conocimiento”. En el saber trágico resuena la conciencia de la desdicha, la pulsión demoniaca del que profana las fronteras de lo prohibido.

Para el sentimiento moderno, lo trágico surge de una conciencia que, al ahondar en la conciencia de sí misma, no logra aprehenderse ni se cumple en lo absoluto; al contrario, se descubre sin asideros y sin sentido, a la intemperie y sin fundamento: la conciencia naufraga en sí misma, se asfixia en la infinitud del cosmos y, en un caso extremo, se percibe como un vértigo de la nada.

El espíritu trágico en un escritor, pues, se revela en una escritura que cuestiona el ser del hombre, el sentido de su existencia y su destino sobre la tierra; pone en escena el drama de la conciencia que es consciente de sí y que, por tanto, sufre porque se descubre como carencia, como *falta*, como aniquilamiento. Asimismo, muestra que el hombre está abandonado en el universo, a la deriva en la tormenta y sin razón de ser: el hombre es, para el escritor trágico, un ser *insostenible*.

Podemos decir también que dicha escritura —no obstante ser un fin en sí misma, es decir que se concibe como arte— es un medio, un puente a través del cual accedemos a ciertas verdades fundamentales sobre la condición del hombre. El sufrimiento, por ejemplo, es un misterio que debe ser revelado desde el arte. Sin embargo, no perdamos de vista que la profundidad de un autor está en función de la destreza con que maneja sus instrumentos escriturales. No hay revelación del abismo sin habilidad retórica, ni mística sin arte.

El escritor formal, en cambio y según ciertos prejuicios de hace tiempo, peca de superficial y a veces de frívolo. Su escritura no tiene otro sentido que la belleza de sí misma como forma, forma que en casos extremos desemboca en el manierismo. Se acusa también a dicho escritor de que su obra sea perfecta y vacía, pulida hasta la transparencia y lo anodino. Al dar la espalda a una realidad histórica o individual, y al no tener más función que la estética, el lenguaje explota al máximo sus posibilidades rítmicas, sonoras, plásticas y combinatorias. Es una escritura de fachada, ingeniosa y de tono celebratorio; exenta de excesos sentimentales y metafísicos, pues son de mal gusto. Los temas y las ideas carecen de jerarquía, son tramas de signos que obedecen a un juego escritural. La erudición es un bordado dentro del texto y éste se refiere a obras y tópicos de una tradición literaria, de ahí que sea casi siempre una escritura en segundo grado: literatura de la literatura. La levedad y el humor, la mimesis y la paráfrasis, la ausencia de un yo *agónico* y la primacía de la forma son sus atributos esenciales.

Para el esteta, la vida no es una apuesta contra la muerte ni un tema digno de su escritura (excepto como una mixtificación), es un accidente al margen de lo bello, una monserga anti-poética. Neutraliza la carga negativa de la muerte y la vuelve un

pretexto de lo sublime. Los personajes no desafían a su creador, actúan una geometría pasional. El lenguaje no cuestiona su ser ni atenta contra sus límites, permanece en una inconsciencia adánica. Al concebirse como una máscara de civilidad, dicha literatura se anula en su propio juego.

En ambos escritores, sin embargo y desde vías opuestas, podemos hallar un exorcismo de lo contingente, un anhelo de absoluto, la aspiración hacia una probable unidad primordial. Y más: en un verdadero escritor dicha antinomia se resuelve en semejanza. La desgarradura es más honda si encarna en una forma. Y la forma cobra sentido si engendra su propia muerte. La belleza participa de la vivacidad si se sabe penetrada por el abismo y, a su vez, el abismo se ilumina cuando se sabe contemplado por la belleza. Ejemplo de ello es la obra de Juan José Arreola.

La escritura de Arreola fusiona con acierto una visión trágica y un culto por la forma (recordemos que, para él, “Toda belleza es formal”), una conciencia extrema de la muerte y un juego retórico y erudito; una idea religiosa de salvación y la certeza de nuestra pérdida irremediable; el deseo neoplatónico y trovadoresco de que la mujer sea una vía hacia la comunión universal y la evidencia artera de que “Las mujeres toman siempre la forma del sueño que las contiene”. La tensión que genera este juego de oposiciones al interior de la prosa arreoliana es insólita, seductora y dramática. Él concibe la escritura como un universo autónomo, regido por sus propias leyes y potencializado al máximo de sus posibilidades expresivas. “El arte de escribir consiste en violentar las palabras —dice Arreola—, ponerlas en predicamento para que expresen más de lo que expresan”. Y algo singular en las letras mexicanas: dicha escritura semeja un mecanismo alado productor de extrañeza.

El concepto arreoliano de belleza literaria fue formulado desde la lectura de Marcel Schwob, Kafka, Borges, Paul Claudel, Julio Torri, Valery Larbaud, Papini, Quevedo —y quizás del Rimbaud de *Las iluminaciones* y de José Antonio Ramos Sucre—, pero su singularidad estriba en haber hallado la forma donde se conjugan los polos de una visión antagónica del mundo. Imaginamos cada texto de Arreola como una máquina hermosa y trágica; una maquinaria barroca de limpios metales, precisa, articulada por una sintaxis dramática y, sin embargo, animada por una extraña levedad: un mecanismo implacable que de pronto sonríe y se ilumina con un aura de misterio. Máquinas verbales cuya trama de vasos comunicantes articula, siempre con ironía, una paradoja; pero no una paradoja de sofista sino de místico, de hombre que lucha con el ángel —sin saber si este ángel es un dios, un demonio o una sombra en la sima de los sueños—. En Arreola aprendemos el arte de sonreír al filo del abismo.

LA VISIÓN TRÁGICA

EL ANSIA DE ABSOLUTO

Entusiasmados por el prodigio verbal de Arreola, los críticos han analizado con amplitud sus juguetes literarios, han descubierto la genealogía trovadoresca y medieval de algunos de sus temas recurrentes (la heráldica, el amor, la teología y el bestiario, entre ellos), han cartografiado los diversos estratos del humor y lo grotesco, han visto en esa obra un sistema de correspondencias y jerarquías tipológicas (la mujer, el animal, la máquina, el artista), han descrito su erudición y anotado al pie de cada texto las fuentes históricas y librescas, han rastreado las huellas de su estilo y no pocas veces lo han puesto de ejemplo para referir la tesis del arte por el arte; sin embargo, creo que omiten el sentido profundo de esos juguetes.

Dirán que el sentido de un texto radica en su belleza; sí, pero lo que da vida a la belleza escritural de Arreola es la pasión —y esta pasión comprende el sentido cristiano—, la savia trágica, el humor corrosivo y el tono de irónico desengaño. Para él, una forma debe expresar la vivacidad (“yo no creo en las formas muertas”), pero la vivacidad incluye la conciencia del mal y de la muerte: “el drama ético para el artista —dice Arreola— es hacer obras más atrayentes por medio de lo negativo que hay en el alma del hombre”.

Si la melancolía, para Edgar Allan Poe, era el tono legítimo de la belleza y la poesía; podemos decir que, para el autor del *Confabulario*, la conciencia desgarrada es una de las condiciones

de la belleza poética. Incluso en sus ficciones más lúdicas, adivinamos una conciencia que, si no se sabe escindida de sí misma, se presiente en vilo sobre su propio desamparo. Al jugar con sus textos, advertimos de pronto que son juguetes mortíferos: tienen grietas por donde podemos abismarnos, una mirada sarcástica que nos puede dejar a orillas de una orfandad inapelable. Tienen el encanto de la belleza demoniaca. Pero tocar este límite no es una experiencia lúdica sino dramática:

Lo que más pueda salvarse o ser perdonado [de mí] es el soplo de humor con que agito los problemas más profundos —dice a Fernando Díez de Urdanivia—. [...] Lo mismo hablaría yo de las negruras del abismo que de las alturas de la luz. Allí el viento de mi espíritu se mueve de una manera sonriente. Claro, con una sonrisa macabra, funesta. [...] Pero todo ese humorismo está hecho de lágrimas, de rechinar de dientes, de pavor nocturno, y sobre todo de la idea espantosa de la soledad individual.

El tono de autenticidad de la obra arreoliana radica en una suerte de desgarradura metafísica a la que, no obstante la lucha angustiosa por resarcirse, le fue concedida la gracia de la levedad y el humor. Y cuando el temperamento trágico se mira en el espejo de su desgarradura, toma conciencia de sí mismo y aprende a reír, a reírse de sí. Éste es, creo, el tono verosímil en el arte. Un tono en el que Arreola fue un maestro.

He advertido, desde hace tiempo, que no existe una crítica que ponga de manifiesto la tensión de la prosa arreoliana, no obstante que, desde las primeras entrevistas, Arreola habló simultáneamente de su culto por la forma y de su temperamento trágico, de su preciosismo de miniaturista y de los abismos de su espíritu, de su linaje clásico (“aspiro al lenguaje absoluto”) y de

su concepción órfica del mundo, del entramado barroco de su escritura y del silencio que en ella crecía hasta que terminó por plantarla. Excepto en ciertas alusiones de paso y en algún ensayo comparado, ningún crítico ha incidido en el carácter trágico de su obra ni en las incertidumbres teológicas de su fe cristiana; sin duda porque han pesado en él las etiquetas de “formalista”, “manierista” y de “autor fantástico”. Pero más allá del artífice exquisito, de su erudición teatral desplegada en los medios y de la abundante crítica en torno a sus construcciones textuales, ¿de dónde surge la concepción trágica de Arreola? No es difícil advertirlo: de su ansia de absoluto, de su anhelo de perfección y completud; aspiraciones que surgen de una conciencia que se mira en el espejo de sí misma. Al hablar de su fábula “Tú y yo”, donde hace coincidir el mito de la madre primigenia con el complejo de Edipo, dice respecto de sí:

esa es la nostalgia que tengo, la de haber sido expulsado, el dolor de haber sido dado a luz. Soy un hombre que pertenece a una totalidad de la cual se separó. [...] La tragedia del ser es la individuación. La vida entera he tratado de aniquilarme, de unirme, de fundirme, de reunirme para quitar de mi alma el peso agobiante de mi propio yo.

El yo alza, en torno suyo, las murallas irreductibles de la soledad. El yo es sinónimo de separación y quien aspira a comulgar con lo otro, debe abolirlo. Arreola entonces percibe la conciencia de sí mismo como una separación, se siente desgarrado de lo absoluto, caído de lo eterno, tiene nostalgia de ser. Su drama radica en que no puede *reconciliarse* por la vía del amor sino mediante un movimiento negativo. A semejanza de los personajes de “Pablo” y “El converso”, siente que sólo puede regresar al todo si opera en él una sustracción radical de sí mismo. Sabe que por

medio del vaciamiento se puede recuperar, recuperarse en el ser. Arreola aspira, desde el abismo de sí, a fundirse en su dios.

Es curioso que un hombre que desconocía el sosiego y que incluso estaba poseído por la *inquietud*, ansiara perderse en las aguas de la semejanza. Esta idea de aniquilarse en dios tiene ciertos puntos de coincidencia con el quietismo expuesto por Miguel de Molinos, un teólogo aragonés acusado de herejía y que murió en las cárceles del Santo Oficio. En “Pablo”, “El converso” y “El silencio de dios” hay, le dice a Emmanuel Carballo, “una percepción del todo. En esos textos trato de incluirme yo mismo en el todo. Actitud que se parece un poco al quietismo de Miguel de Molinos, ya que es una especie de abolición del ser individual y un deseo de incluirse en el todo”. Leamos el siguiente fragmento de la *Guía espiritual*, de Molinos, y veremos de dónde surgieron algunas ideas de Arreola respecto de regresar al todo por el camino de la nada:

Nos buscamos a nosotros mismos siempre que salimos de la nada, y por eso no llegamos jamás a la quieta y perfecta contemplación. Éntrate en la verdad de tu nada y de nada te inquietarás [...]. El alma que está dentro de su nada guarda silencio interno, vive transformada en el sumo bien, no apetece nada de todo lo creado, vive en dios sumergida y se está resignada en cualquier tormento, porque siempre juzga [que] es más lo que merece. Estándose el alma quieta en su nada, la perfecciona, enriquece y pinta el señor en ella sin embarazo su imagen y semejanza. [...] Por el camino de la nada has de llegarte a perder en dios, que es el último grado de la perfección, y si así te sabes perder, serás dichosa, te ganarás y te acertarás a hallar.

La herejía de Arreola ha consistido en leer ciertos pasajes de la mística desde su particular concepción de la mujer: “el deseo supremo, más allá del impulso de la vida, es el deseo de desaparecer, de dejar de ser individuo, de volverse a incluir en el todo original”. Y “la imagen inmediata que tenemos del todo nos la da la mujer”. Pero la mujer, al tiempo que aparece como una vía hacia lo absoluto, sepulta al hombre en ella, lo vuelve náufrago del cosmos. Debido a la precariedad que nos ata a las pasiones terrenas, el amor no conduce al amor divino sino a la conciencia insoportable de la separación. Arreola, pues, vive desgarrado por esta paradoja; y consciente de que en él habita una carencia esencial, habla desde la región de la pérdida, fabula desde el vacío abierto por esa llaga que es él mismo:

El drama es, para mí, como para tantos artistas y pensadores, estar en el mundo, querer ser algo y parar en otra cosa [...]. No creo en el libre albedrío. El timón existe, ¿pero de qué sirve una paleta de timón en una tormenta? Lo repito: he tratado de expresar fragmentariamente el drama del ser, la complejidad misteriosa del ser y estar en el mundo. La imposibilidad del amor.

Soy esencialmente un destructor de felicidad: me la he negado a mí mismo. [...] Ignoro de dónde extraigo mi vitalidad para destruirme a mí mismo.

Lo que he escrito, que es el terror de saberse solo y responsable. Mi aspiración ha sido perderme. [...] Yo me he sentido huésped del corazón extranjero.

Soy un desollado vivo.

“Toda alma está construida para la soledad”. No hay compañía posible.

Soy un hombre remordido. Todo lo que he hecho en mi vida [...] está imbuido de complejo de culpa.

Soy el abyecto, el ser de Heidegger, el arrojado allí, el huérfano del seno paradisiaco.

El tiempo es para mí un suplicio porque representa mi propia duración. Mi paso por la vida me abruma porque la vida es atroz. El escenario del universo, el espacio que puedo percibir o intuir, es monstruoso y rebasa mi capacidad de comprensión.

[Mis temas] pueden resumirse en el drama del ser individual, el drama del ser aislado.

Todo lo que escribo; todo lo que he hecho, está imbuido de ese problema de la teología. La crisis de conciencia, la cuestión del libre albedrío, la predestinación... y sobre todo el drama de estar en el mundo.

Soy un hombre que solamente tiene la experiencia del mal y del castigo, y no la del bien y del perdón. En la literatura y en la vida, sigo en el infierno.

Siendo [...] trágicamente teológico, ¿de dónde [...] me viene todo ese soplo de humor, de sarcasmo, ese humor *drolático*, la ironía?

Estos fragmentos pertenecen a entrevistas que le hicieron a lo largo de su vida. En ellas no hay un viraje en su cosmovisión,

al contrario: evidencian que ha sido fiel a su temperamento. La tragedia que significa una conciencia consciente de sí misma, sin asidero alguno, sin posibilidad alguna de comulgar con lo otro ni consigo misma, y al encuentro inminente de la nada, es quizás el drama central de la condición humana. Un drama que podemos rastrear desde la epopeya de Gilgamesh (el pasaje de su descenso al reino de las sombras) hasta la filosofía existencialista, desde el *Génesis* (el mito de la caída) hasta la visión de los poetas malditos, desde Job hasta E. M. Cioran, desde el mito de Orfeo hasta la bancarrota fáustica de la modernidad, desde Esquilo y Eurípides hasta Shakespeare y Dostoievski, desde los cantos nahuas sobre la orfandad hasta las metáforas apocalípticas del arte contemporáneo. En este arco dramático, tendido desde los orígenes de la cultura occidental, se inscribe el pensamiento y la literatura de Arreola, quien afirma que la tragedia extrema del creador inicia cuando la nada lo toma por asalto: “La creación es siempre un acto doloroso. [...] el dolor que produce es, a la vez, un paliativo, un consuelo para el otro dolor, el verdadero, el que surge de percibir la *nada*”.

El quebranto de un alma que aspira a la plenitud, construye una escala hacia la unidad. Unos inventan un dios para *religarse*, otros una parafernalia de ritos; unos creen comulgar con el universo mediante el autosacrificio, otros suponen regresar al todo por las vías del erotismo; unos se realizan en el vacío, otros en la muerte. Consciente de su carencia, sabedor de la falta que da ser a su ser, Arreola elige el regreso al todo por medio de la fe, la belleza y el erotismo. El erotismo lo condujo a la desesperación y al dolor; la belleza literaria, a la fama y al silencio; la fe, a la duda y a la orfandad. Este desencuentro, sin embargo, no desembocó en el nihilismo ni en el rencor, sino en una visión más honda de la vida y de la literatura.

Podemos ver la obra de Arreola como una escala angustiosa hacia el territorio de la semejanza. Escala en cuya cima vemos a un hombre vencido por su *hybris*, caído de lo absoluto, vulnerado por esa grieta que es su conciencia. Igual que Rubén Darío, podría afirmar: “se han confundido dentro del alma mía / el alma de Pitágoras con el alma de Orfeo”.

EL NAUFRAGIO METAFÍSICO

El escritor jalisciense fue iniciado en la religión católica. En la provincia mexicana, sin embargo, persiste aún el adoctrinamiento medieval, y Arreola no fue iniciado en el amor sino, como se atisba en sus cuentos, en el horror de dios: “Aquella infancia no era más que de puras idas al infierno; y yo, naturalmente, de aquellas idas ya casi no podía volver”. La presencia del mal, en él mismo y en el mundo, lo abrumba y lo obliga a permanecer en una especie de estado de contrición que, pese a ello, no le impide pecar ni sentirse un pecador irredento. Le inculcaron la fe por una vía negativa. “La idea de castigo y de culpa ha señoreado mi vida”, escribe en un texto biográfico, y precisa: “nunca me fue dado el amor de dios, pero sí, desde el principio, el temor de dios, temor que ha llegado a extremos sumamente graves”.

Arreola introdujo la incertidumbre en su fe y la ironía en el dogma; nunca fue un cristiano fiel y sumiso, y desde la perspectiva de un inquisidor, puede considerársele un hereje, pero un hereje *dentro* del templo. En realidad fue un cristiano *asaltado* por la duda: “Soy un católico en bancarrota total [...] Soy un hereje, pero nunca he abjurado de mi fe”. Como a ese personaje suyo que regresa del infierno (lugar donde no hizo “más

que añadir un nuevo suplicio: el de la esperanza”) y enfrenta el juicio de dios, lo imagino confesar:

Dios ha fortalecido reiteradamente mi incertidumbre y me ha soltado de sus manos sin una sola prueba palpable, con igual turbación ante los diferentes caminos que se abren a mis ojos inexpertos. La humana incapacidad ha sido cuidadosamente restaurada; lo veo todo como un sueño y no traigo ni una sola verdad como equipaje. [“El converso”]

Arreola se sabe a la intemperie de dios, es decir, preso en el laberinto de la incertidumbre: “dios nos ha soltado de su mano, vamos a ciegas y su vista se aparta de nosotros. Gritamos y no nos oye”, escribe en *Inventario*. Hay en él un desamparo cósmico, semejante al que experimenta el pasajero de “El guardaguasas”. Y esta referencia al título más analizado de Arreola no es accidental. Conviene detenerse en este cuento donde, entre muchas otras lecturas, el abandono adquiere la dimensión de la intemperie metafísica.

La historia sucede en una estación de trenes, y se narra la espera del tren por parte de un pasajero que, impaciente, mantiene un diálogo sin lógica con un guardaguasas. El narrador desaparece detrás de las palabras, podríamos decir incluso que no existe y que la historia se narra a sí misma. El lugar donde sucede la historia es incierto, parecería una encrucijada donde confluyen vías ferroviarias que nadie sabe de dónde vienen ni a dónde van. Los personajes no tienen nombre ni rostro, son seres cuyo lenguaje los crea: cobran vida por lo que dicen, no por lo que hacen. La trama, entonces, se reduce al desencuentro de dos discursos que, de modo imperceptible, se van tensando hasta crear un ambiente enrarecido, kafkiano. El pasajero, que desea llegar a la ciudad T.,

descubre que no sólo es casi imposible llegar a T. sino que está metido en una trampa sin salida, que está en un laberinto diseñado por un dios demente: “Se aspira —le dice el guardagujas— a que un día [los pasajeros] se entreguen plenamente al azar, en manos de una empresa [ferroviaria] omnipotente, y que ya no les importe saber a dónde van ni de dónde vienen”.

En este punto, “El guardagujas” se vuelve una metáfora cósmica: cada uno de nosotros es el pasajero del cuento (un pasajero sin cara, sin nombre, sin patria) y estamos esperando viajar hacia alguna parte, pero descubrimos que no es posible ir a ningún lado, que estamos en una trampa infinita, presos en el laberinto del universo y que nuestros destinos son absolutamente inciertos. Los hombres están condenados a viajar, pero no saben de dónde vienen ni a dónde van y, en realidad, ni siquiera saben si viajan, pues los caminos (o las vías) pueden ser una ilusión, un espejismo piadoso que nos permite sobrevivir. Los sentidos del universo se dejan invadir por la gangrena del sinsentido. El ser humano se vuelve un intruso en la casa de un desconocido. La ley queda fisurada en su esencia por las grietas del extrañamiento. Arreola parece decirse, y decirnos, que no podemos saber la verdad sobre la condición humana, que nos definen la errancia y el abandono. Su fe cristiana resulta, pues, contradictoria: “creo en el alma y deseo la muerte. Vivo en una duda angustiosa que espero pueda resolverse algún día en la humildad de una sabia ignorancia y una aceptación del espíritu y del cuerpo que me han sido impuestos”.

Arreola está condenado a saber y, valga la paradoja, termina condenado por ese mismo saber. Igual que Salomón, podría decir que “quien añade ciencia, añade dolor”. Y a semejanza de Esquilo, puede afirmar que “Zeus puso a los mortales en el camino del saber, cuando estableció con fuerza de ley que se adquiriera

la sabiduría con el sufrimiento”. Arreola expía su verdad, y porque llega al conocimiento por el camino del dolor, no renuncia a él, no *se resigna*. Esto lo orilla a la soberbia; sin embargo, su fe lo impele a invocar la humildad y la *docta ignorantia* —pero sólo a invocarlas—. La realidad humana lo abruma, lo rebasa y en él germina la flor amarga de la desdicha: “A veces no logro conciliar el sueño por estar cavilando en el mal que existe en la tierra, me siento incapaz de seguir viviendo si estoy rodeado por la crueldad hacia los hombres y hacia los animales”. Y concluye: “No me encuentro contento en el mundo, me encuentro a disgusto”.

El autor de “El silencio de dios” concibe el espectáculo del género humano como una pesadilla sarcástica; de ahí su continua reflexión sobre el ser del hombre, su actitud subversiva ante la fijeza apocalíptica de sus contemporáneos, su angustia por el sustrato infernal de la conciencia y, en fin, sus juicios —hilarantes y sumarios— sobre el comportamiento de los hombres: “en el fondo de mi alma soy un moralista”, afirma a propósito de su cuento “El prodigioso miligramo”, y concluye: “toda literatura es moralista, pero la fantástica más que ninguna”. Esta vocación es visible principalmente en su *Bestiario*, donde cada bestia lírica aparece como un emblema de nuestra condición errática: “El animal es un espejo del hombre”, dice a Carballo, y precisa: “En los animales aparecemos caricaturizados, y la caricatura es una de las formas artísticas que más nos ayudan a conocernos. Causa horror ver en ella, acentuados, algunos de nuestros rasgos físicos o espirituales”.

Cada bestia es un espejo atroz que nos revela los pliegues ominosos de nuestro ser. Ignacio Malaxecheverría comenta que además de ser morales y espirituales, los bestiarios de la Edad Media muestran “un temor ancestral a lo desconocido”. Al antropomorfizar cada animal, Arreola sugiere quizás que el lector

del *Bestiario* debe asistir a la aparición de ese desconocido que es él mismo. Esto es posible porque cada texto es un poema, y la poesía nos atrae hacia la experiencia de la otredad. Además de ser una síntesis de guiños eruditos y de tropos espléndidos y cargados de humor, cada bestia nos enfrenta a una suerte de *antropofanía* —nombremos así la experiencia que nace de mirarnos en la bestia— y esta revelación resulta casi siempre negativa. Incluso las aspiraciones espirituales del hombre, y ya no digamos esas necesidades que se disfrazan de necesidades, adquieren rasgos bestiales ante la mirada irónica de Arreola. El libre albedrío nos ha servido no sólo para hacer que lo insensato parezca una virtud, sino para aniquilar lo humano que hay en nosotros. El *Bestiario* muestra que, al tener conciencia de sí mismo, el hombre nace como un ser abismado, y que bien puede atentar contra sí o intentar la divinidad. Pero la *hybris* del hombre casi nunca se inclina hacia lo absoluto, busca muy pocas veces el misterio de la divinidad; al contrario: sin apelar a la moralina —en el sentido que Nietzsche da a este término—, algunos animales muestran que el ser humano sufre una regresión en la escala de la zoología, pues el mal hace que se vuelva una caricatura de sí mismo. Extraviado entre el dios y la bestia, diría Arreola:

El drama de nuestro ser consiste en la mala administración de un poco de libertad nacida de la conciencia, y esa mala administración nos ha llevado al desastre en que vivimos. [...] Lo que el hombre ha destruido, aunque no conozco los planes de la creación, es mucho más de lo que dios había presupuesto. [...] Se nos insufló un poco de espíritu y nos hemos vuelto locos.

Al adivinar la pesadumbre del dios, Arreola duda de la salvación, vive carcomido por la fragilidad de nuestro destino, por

el quebranto del ser que se sabe ser. La posible identidad entre el mal y el libre albedrío, la inclinación suicida del hombre y el descalabro que significa el espíritu encarnado lo desvelan y, a su vez, él devela sus mecanismos mediante artefactos verbales. Refiere que “los hombres verdaderamente grandes deben de experimentar inmensa tristeza sobre la tierra”; e igual que ellos, el autor de *Palindroma* sentía tristeza, pero era una tristeza irónica, de profeta que sabe que sucumbirá al desenlace de sus palabras. Hay en él una piedad de santo sin esperanza, una ternura sarcástica de inquisidor sin iglesia. En “Telemaquia” escribe: “donde quiera que hay un duelo, estaré de parte del que cae”, y hacia el final del texto:

Espectador a la fuerza, veo a los contendientes que inician la lucha y quiero estar de parte de ninguno. Porque yo también soy dos: el que pega y el que recibe las bofetadas.

El hombre contra el hombre. ¿Alguien quiere apostar?

Señoras y señores: No hay salvación. En nosotros se está perdiendo la partida. El diablo juega ahora las piezas blancas.

Sugerir que el libre albedrío semeja un juego de ajedrez en el que dios y el diablo se disputan el alma de los hombres, es una herejía, quizás más grave porque supone que dios acepta *apostar* y, debido a su ineptitud ajedrecística, *perder* el destino de los hombres. El libre albedrío queda anulado por una estrategia lúdica; el azar del ajedrez cósmico adquiere, en el orbe humano, la forma de un destino absoluto. Así, nadie se pierde por sí mismo, desde el principio su pérdida preexistía en el tablero del tiempo. Al nacer, viene sólo a devengar la ganancia virtual del demonio. La libertad aparece entonces como una ilusión lírica; nadie es responsable de su existencia. El ser del hombre fue decidido en otra parte.

Para un cristiano, decir que no hay salvación es una blasfemia; para un hombre lúcido, es un hecho que puede constatar cada día. Si aunamos que “cada alma está especialmente construida para la soledad”, como afirma en “El silencio de dios” (un título revelador), concluiremos que nadie puede salvarnos, excepto quizás nosotros mismos y digo *quizás* porque tenemos la vocación de la caída. Y más: al terror de saberse solo y sin respuestas, se agrega otro: el terror de la responsabilidad. Tomar el timón de nuestro naufragio, sin la brújula del dios y obsesionados por la incerteza de ser, nos impele a asumir un destino, a construir el sentido de nuestra existencia. Y aunque en nuestros desiertos no quepan espejismos, como dice el hablante de “Casus conscientiae”, hay en nosotros la búsqueda del oasis, el deseo de un agua bautismal que nos dé nombre y un lugar en este caos que otros llaman universo.

Al buscar la salida, perdido en el laberinto de lo absurdo, Arreola desafía su fe cristiana y justifica a su dios, lo exime de esa suerte de error llamado ser humano: “La existencia me parece un drama inexplicable que sólo puedo aceptar teológicamente: dios quiso ser entre nosotros y está siendo en su creación. Creo heréticamente que dios sufre y goza con nosotros. Sólo así puedo entender que haya tanto dolor en el mundo”. Arreola sólo puede aceptar el sufrimiento si dios sufre en él. Se trata de un dios encarnado, pues nace, sufre, goza y muere en cada hombre. Si el hombre es un ser caído, dios está caído en nuestro ser, y en nosotros radica la posibilidad de que él se redima. Y lo más equívoco: si perdemos el alma, arrastraremos a dios al infierno.

Arreola llega a esta posición herética sólo para explicarse la existencia del sufrimiento. Sin embargo, en su fuero interno sabe que el humano es un ser a la vez doliente e insostenible: un *sin*

porqué trágico; además suscribe el juicio de san Pablo respecto de que en la falta de Adán han muerto todos los hombres. Y si acepta que Cristo sufre a la humanidad —una pasión que culminará el día del juicio—, agrega que el hombre sufre a dios: lo padece en su ausencia. Está convencido de que el Cristo ha llegado para salvarnos, pero tiene la certeza angustiada de que el hombre es insalvable. Quizás por su temperamento y porque le inculcaron la fe por una vía negativa, él no puede pensar al hombre en los términos cristianos de la reconciliación sino en los de la caída. No obstante esta desesperanza nacida de sus reflexiones pesimistas, Arreola halla sentido en la fe cristiana y en la belleza; sin embargo, no se ilusiona, pues es un hombre habitado por el relámpago de la lucidez; sabe que a todos “nos ha tragado la ballena. Que vivimos en sus entrañas, que nos digiere lentamente y que poco a poco nos va arrojando hacia la nada”.

EL DESTRUCTOR DE LA FELICIDAD

La visión del universo como un entramado erótico de signos que se unen, separan y vuelven a formar galaxias de sentido, fue heredada de la tradición hermética por los artistas modernos; sin embargo, como dice Octavio Paz, esta concepción analógica es desgarrada por la ironía, es decir, por una conciencia que se sabe también conciencia de la muerte. Esta dialéctica encarna en la obra de Arreola: para el moralista de los “Cantos de mal dolor”, el erotismo fue una de las vías para exorcizar el sentimiento de su separación. Y la mujer, escala erótica hacia la plenitud, fue la depositaria de los misterios de la comunión cósmica, el camino de regreso hacia la unidad original. Él asume la hipótesis del andrógino de Platón y afirma:

El ser humano era un bien común unitario, completo y bisexual. [...] Yo me considero un dividido, un arrancado de esa ganga total. [...] Desde la infancia he sido un ser ávido que busca completarse en la mujer. [...] No he sido un desdichado en lo que se refiere a la sucesión de los amores en mi vida, pero he sido, como todo idealista, el desdichado radical y fundamental.

Y en otra parte: “Necesito abrazar en la mujer el árbol de la vida, creer que estoy ligado a la vida universal [...] que la mujer es, en este momento, la puerta de escape hacia el todo”. El anhelo de hallar en la unión con la mujer el ser sin fisuras (el andrógino) es una necesidad vital e inaplazable. En su mitología literaria, las imágenes de la madre universal, del eterno femenino y de la mujer fatal se transmutan entre sí, se funden en la fragua del amor-pasión, y al tender hacia lo absoluto —al reino de la semejanza— señalan de manera paradójica la imposibilidad del amor, y en ciertos casos incluso despeñan al hombre en la diferencia. La orfandad adquiere entonces el rostro de la muerte.

En la mujer —en la imagen de la mujer— el hombre absuelve su caída, supera la conciencia de la escisión primigenia; en ella se reconoce a sí mismo y se reconcilia: se vuelve uno con el todo, accede al reino de la semejanza. Sin embargo, desde el centro de la plenitud, asciende el abismo:

El amor —le dice a Carballo— es un símbolo de ese regreso al seno terrenal, al seno de la gran madre. Por eso el amor viene a ser una metáfora de la muerte [...]. Cuando amamos físicamente a una mujer, [...] nos insertamos en la tierra. [...] Incluso el espasmo amoroso, el orgasmo, tiene algo de la agonía, del sentimiento de la muerte: es una muerte feliz. [...] Quizá se podría decir que tememos a la muerte como tememos al amor absoluto.

Las fronteras del amor son también las de la muerte y quien alcanza este límite, sin tener la fuerza para soportar la cercanía de lo absoluto, retrocede, se abisma o destruye el sujeto de su amor. En todo caso padece un horror semejante al que experimenta quien baja a la caverna de Tribenciano: “Un hueco de piedra en las entrañas de la tierra”, hueco que podemos traducir, al mismo tiempo, como útero de la gran madre, como seno del eterno femenino y como sexo sepulcral de la hermosa maldita: “Tal vez lo que allí ataca al hombre es el horror al espacio puro, la nada en su cóncava mudez. [...] Miles de metros cúbicos de nada, en su redondo autoclave. La nada en cáscara de piedra. Piedra jaspeada y lisa. Con polvo de muerte”.

El amor, considerado como una vía de comunión, acaba desgarrado por la risa de la muerte. O como un vértigo al filo del vacío: “Los abismos atraen. Yo vivo a la orilla de tu alma. [...] Atraído por el abismo, vivo la melancólica certeza de que no voy a caer nunca”. La conclusión, pues, resulta pesimista; pero no es un pesimismo amargo, sabe sonreír: “Cada vez que el hombre y la mujer tratan de reconstruir el Arquetipo, componen un ser monstruoso: la pareja”.

Cuando la mujer —o la imagen que hemos inventado de la mujer— nos niega, a nuestra sed de absoluto le es negada el agua de la salvación, perdemos el ser y la vida se convierte en un despenadero. Irrumpe en nuestro interior el relámpago de la nada y desde el fondo de nosotros mismos se despliega un desierto glacial hacia todo el universo. Ésta es la verdadera revelación de la muerte para quien concibe, desde una posición platónica, a la mujer como una escala hacia la comunión con el ser. Pero incluso si el amante carece de una aspiración mística, la mujer bloquea su modesta necesidad de trascendencia: lo aniquila y aniquila su mundo. El amor que se resuelve en un desencuentro

—sea el amante desdeñado, el esposo burlado o el matrimonio concebido como “un molino prehistórico, en el que las dos piedras se muelen a sí mismas”— da pie a la aceptación del infierno cotidiano, como en el caso de “La migala”; a un nihilismo rencoroso, como en “Homenaje a Otto Weininger”; a la locura, como en “Loco de amor”; o a la seducción del abismo, como en “La trampa”. Las víctimas acceden, por un lado, a un desengaño que tratan de vengar en cada mujer y, por otro, a una carencia total de sentido que podría desembocar en la muerte. “Por venganza y terror no puedo amar a ninguna mujer”, concluye Arreola, y en otra parte: “todos mis amores, desde el primero hasta el último, han sido destrozados por mí”.

Tanto si la mujer nos acerca al arquetipo como si nos despeña en el no-ser, aparece en la obra de Arreola como una vía equívoca hacia la plenitud, una escala que nos enfrenta al horror de lo absoluto y, en el caso patético, es la encarnación de una trampa, quizás la forma más seductora del abismo:

La mujer es la trampa de la carne y está hecha para capturar al espíritu: incluso tiene de trampa el ser oquedad, agujero donde uno se mete o cae fatalmente. [...] Es como una trampa estática de arena movediza que espera, como la araña inmóvil en su tela, el acercamiento del hombre, quien por el solo hecho de acercarse está perdido. Tan es así, que el hombre enamorado pierde sus rasgos, se vuelve coloidal y gelatinoso porque se está diluyendo, y la mujer es un poderoso disolvente.

Afirma en una entrevista y, en “Doxografías”, parafrasea el antiguo tema del amante visitado, en el sueño, por el fantasma de la amada: “La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones”. Cuando el sujeto del amor adquiere la

condición de lo imposible, el amante órfico no puede amar sino mediante la destrucción: “Mi tendencia radical ha sido destruir la felicidad probable. Cuando una mujer se acerca a darme el ensueño, además me acarrea la pesadilla. Ella me trae las semillas del amor y los gérmenes de la muerte”.

La imagen de la mujer lo seduce y lo repele; es al mismo tiempo el sitio de la salvación y de la pérdida; es el cuerpo donde cobran cuerpo el amor y la muerte; es la madre primigenia y el eterno femenino; es, en fin, la paradoja donde la destrucción y la belleza se miran como dos espejos enamorados de su propia imagen: “¿Qué somos en esta vida sino versiones mediocres de una verdad imposible de traducir? [...] podría reclamar a la persona amada: ¿por qué tu alma no se ha traducido en la mía?”.

LA AMENAZA DESDE LO OSCURO

Cada vez que una mujer se acerca turbada y definitiva, mi cuerpo se estremece de gozo y mi alma se magnifica de horror.

Como un antiguo profeta, apesadumbrado por la espada flamígera que pende sobre su pueblo, Arreola fustigó el alma de los hombres, y les mostró, a veces mediante metáforas de espeluznante belleza, que la asunción del mal significa “la aceptación del horror, la aceptación del castigo, la renuncia a todo”. Sus fábulas carecen de moraleja y algunas parábolas, a semejanza de

las bíblicas, albergan un sustrato terrible: el desamparo de dios, el conocimiento por la vía del dolor, el exilio metafísico, el naufragio del espíritu. Como en los oráculos órficos, en los textos de Arreola escuchamos —a través de una música celeste— la voz del que ha regresado de la muerte, la voz de la soledad cósmica.

Narrar una pesadilla es fácil, lo difícil es *recrearla* en el texto, hacer que su lectura no difiera de una pesadilla. Si además dicho texto está escrito en un lenguaje preciso, de apariencia apacible y penetrado por el humor, un texto cuyo artífice pule su materia verbal hasta la transparencia, hablamos de cuentos como “La migala”, “El guardaguasas” o “Botella de Klein”. La precisión y la levedad pétrea de la prosa se vuelven de pronto un tejido raro de signos que, a su vez, producen una atmósfera extraña, absurda y sin salida. Las fabulaciones, al contar una experiencia, hacen del lenguaje la experiencia misma. El lenguaje se torna invisible y *vemos* a través de las palabras, y aún: nos arrebatamos hacia el espacio del texto y nos volvemos uno de los personajes de la trama. Sucede con “La migala”, por ejemplo, un cuento donde Arreola escenifica una situación límite de la convivencia humana y donde, además, el discurso sustrae al lector hacia la pesadilla literaria y lo vuelve un espectador incómodo de la tortura espiritual del protagonista.

Este cuento, en su compleja brevedad, está integrado por los fragmentos finales de un texto mayor (que no existe), y de modo preciso: es el desenlace de una historia amorosa cuyos detalles no nos son dados por el narrador. El lector debe reconstruir la trama desde las cláusulas verbales y no-verbales. Y cuando digo cláusulas no-verbales me refiero a los vacíos de la trama, al texto obliterado que, sin embargo, vertebra a la escritura. Aunque la historia está narrada desde una poderosa elusión, el argumento es sencillo: el personaje-narrador pasea con Beatriz y en una

barraca de la feria descubren una migala, una araña ponzoñosa. Días más tarde, él regresa para comprar la migala y la deja libre en su departamento. A partir de ese día vive en el horror:

me di cuenta de que la repulsiva alimaña era lo más atroz que podía depararme el destino. [...] Entonces comprendí que tenía en las manos, de una vez por todas, la amenaza total, la máxima dosis de terror que mi espíritu podía soportar. [...] Dentro de aquella caja iba el infierno personal que instalaría en mi casa para destruir, para anular al otro, el descomunal infierno de los hombres.

En una primera instancia, adivinamos la novela que existe detrás de este cuento: el personaje está enamorado de Beatriz, pero ella lo rechaza; se distancian tal vez con violencia y él, para exorcizar el infierno amoroso, se inventa otro infierno, uno que tiene la máxima dosis de terror. Es decir, opta por el suicidio, un suicidio siempre inminente y siempre diferido. Cada noche, el protagonista tiembla “en espera de la picadura mortal” y “sin embargo, siempre amanece”. Su alma se purifica, “inútilmente”, en la amenaza perpetua de la muerte.

A través del sufrimiento y del abandono, el yo-narrador se sabe ser. Se siente existir en el límite de la no-existencia. Vive sólo para ansiar con angustia el instante último de su martirio. El tiempo deja de fluir, en ese departamento se instala una especie de eternidad negativa, y él cae en un tiempo vertical. La araña le otorga una conciencia de ser que limita con la destrucción y, de modo paradójico, dicha conciencia no está exenta de placer. Hay un goce perverso cuando el protagonista se deja poseer por el animal ponzoñoso. Esto sucede ya desde que compra la migala y, rumbo a casa, siente que ella tira de él “como

un lastre definitivo”. En el espacio y el tiempo, él se encarcela con un otro-mortífero, y asume el placer del horror.

“Nada teme más el hombre que ser tocado por lo desconocido”, dice Elías Canetti en *Masa y poder*, y líneas abajo: “El hombre elude siempre el contacto con lo extraño. [...] Todas las distancias que el hombre ha creado a su alrededor han surgido de ese temor a ser tocado”. Arreola y Canetti, lectores lúcidos de Kafka, coinciden en identificar la amenaza de lo otro, el zarpazo de lo innombrable, como una experiencia del horror. En el caso de Arreola, el personaje no quiere establecer ninguna distancia, no elabora mecanismos que le permitan exorcizar una presencia ominosa; al contrario, asume la pánica intimidad con lo otro: “La aceptación de la migala es la aceptación del infierno”, dice a Antonio Fernández Ferrer a propósito de este cuento, y agrega: “La migala es el canje, la renuncia a la felicidad, la renuncia al amor y la aceptación de la soledad, pero soledad habitada por una presencia no tangible y horrorosa, que es, en cierto modo, una aceptación de la vida”.

El protagonista acepta la vida, es decir, acepta el abandono y abre las puertas de un tormento sin límites, un suplicio ante el cual palidece el desamor de Beatriz; sólo entonces, dice: “estremecido en mi soledad, acorralado por el pequeño monstruo, recuerdo que en otro tiempo yo soñaba en Beatriz y en su compañía imposible”. La migala encarna la imposibilidad del amor y el triunfo de la soledad. El tormento que genera la inminencia de la muerte es preferible al “desprecio y la conmisericordia brillando de pronto en una clara mirada”.

La migala aparece como una imagen para exorcizar el abandono de Beatriz, pero este cuento también soporta una lectura irónica: la migala es Beatriz. El protagonista dice: “estremecido en mi soledad, acorralado por el pequeño monstruo, recuerdo

que *en otro tiempo* yo soñaba en Beatriz y en su compañía *imposible*". Sugiere, por oposición, que la compañía de Beatriz ha sido posible. Ella se va a vivir con él y entonces, en la convivencia cotidiana, surge el infierno. Igual que Salomón, el protagonista de "La migala" podría afirmar: "Hallé a la mujer más amarga que la muerte". El matrimonio concebido como una máquina que se aniquila a sí misma, fue descrito por Arreola en "In memoriam", donde el narrador argumenta que, en su origen, el matrimonio se concibió como un castigo y "se volvió poco después un apasionado ejercicio de neuróticos, un increíble pasatiempo de masoquistas". Aunque abre la disyuntiva de que "expuestas a un roce continuo, dos almas tienen la posibilidad de perfeccionarse hasta el máximo pulimento, o de reducirse a polvo", el balance final es sombrío y sarcástico: "Científicamente considerado, el matrimonio es un molino prehistórico en el que dos piedras ruelas se muelen a sí mismas, interminablemente, hasta la muerte". Dicha situación se agrava en "La migala" porque Beatriz, la mujer donde encarna el amor, se vuelve una tarántula mortífera (y aquí entronca con el mito de la mujer fatal: Lilith, Pandora, Medea, Circe, Xtabay, la mujer vampiro).

A semejanza de una viuda negra, esta Beatriz maldita aparece como una figura dialéctica entre la madre primigenia y el eterno femenino: Beatriz le da ser por la vía del sufrimiento, lo engendra desde la destrucción; en ella, el personaje también deposita su amor y realiza sus deseos, pero también por ella regresa al seno de la gran madre, a la muerte. La mujer fatal es, en sí misma, sexo puro, un abismo en el que los hombres se despeñan. Y no obstante ser un sexo que devora, cuya relación es epidérmica hasta el crimen, es intocable: no es poseída, ella posee. Y al poseer, destruye el objeto de su deseo. Como la mantis religiosa, no puede poseer sin destruir, y es insaciable.

En ella, el amor y la muerte, la belleza y el mal, el placer y la agonía se resuelven en un mismo signo. La intimidad con Beatriz resulta, para el protagonista, un suicidio cotidiano: “La mujer —diría Arreola— padece frente al hombre un sentimiento de pérdida. El símbolo se cumple perfectamente cuando el hombre resulta aniquilado”.

Por las alusiones, no es difícil considerar “La migala” una escritura en segundo grado: la trama refiere la relación de Dante con Beatriz. La araña aparece entonces como una alegoría del “Infierno”. El protagonista (Dante Alighieri) se somete a un extremo tormento metafísico y escribe “La migala” (la primera parte de la *Divina comedia*) para exorcizar esa portentosa carencia llamada Beatriz. Arreola parece suponer que, al hacer de Beatriz una imagen de su poesía, Dante confesó, sin quererlo quizás, el drama de su vida amorosa: se inventa una pesadilla que es “peor que el desprecio y la conmisericordia brillando de pronto en una clara mirada”, un infierno que es capaz de eclipsar el desamor de su amada. Y luego del exorcismo, el autor de la *Vida nueva* expía y sublima la imagen de su amor. Se purifica en el purgatorio para llegar a la *idea* de Beatriz, es decir, a la Beatriz que, aunque muerta para entonces, ya no podía condenarlo al sufrimiento. El suicidio de Dante fue escribir la *Comedia*, y la *Comedia*, a su vez, lo hizo resucitar: ya Beatriz había muerto en él. En el caso de “La migala”, sin embargo, Dante no escribe el “Purgatorio” y ni siquiera vislumbra el “Paraíso”, y aunque tiene a veces la sospecha de que vive en un falso infierno, concluye que “esto no tiene importancia, porque yo he consagrado a la migala con la certeza de mi muerte aplazada”. El protagonista de “La migala”, a diferencia de Dante, no puede expiar un amor vuelto pesadilla, ni se purifica en la llama glacial para acceder luego a la contemplación

del amor divino, ni, por consiguiente, podrá hacer que Beatriz (el amor, la poesía) lo conduzca ante la presencia de la divinidad. Al contrario: hace del infierno un antídoto del amor, se extasía en él, supone que sólo el miedo perpetuo a la muerte puede liberarlo de su carencia de ser y decide proyectar esa carencia ontológica en la nada. El protagonista, en este caso, coincide con su autor. En efecto, al hablar de la *Divina comedia*, Arreola confiesa:

Leí varias veces íntegro el *Infierno*, un poquito de *Purgatorio* y nada de *Paraíso*. [...] Soy un hombre que solamente tiene la experiencia del mal y del castigo y no la del bien y el perdón. En la literatura y en la vida, sigo en el infierno. [...] Ninguno de los dos Francescos, ni De Sanctis ni Torraca, ni otros dantistas más o menos ilustres, me han ayudado a entrar al *Paraíso*.

“La migala”, por último, permite una lectura *sui generis* del mito de Pandora, que coincide con la imagen del escritor moderno: semejante al protagonista que abre una caja y de ahí surge el objeto de su agonía, el escritor labra una caja verbal en cuyo interior acecha la amenaza, la garra invisible desde lo oscuro. “La migala” aparece entonces ante el lector-personaje como un texto autorreferencial: primero, como una pesadilla literaria, un “infierno personal” dispuesto quizás “para destruir, para anular al otro, el descomunal infierno de los hombres”; segundo, de los intersticios de la caja verbal surge el horror del silencio, una presencia que el autor tendrá que soportar como intimidad hasta el día de su muerte, y tercero, según lo concibe Sigmund Méndez, como “la araña de la literatura moderna, así simbolizada en *The Battle of Books* de Swift, imagen viviente de lo ominoso interior que se materializa y se apodera de su creador imaginario”.

Más allá de las interpretaciones que podamos inferir de la combinatoria entre la migala, Beatriz y el yo narrador, este cuento quedará como un enigma de irónica transparencia y como un *mysterium tremendum* en la conciencia lectora. Coincido con David Lagmanovich en que “el cuento contemporáneo puede ser a veces develación de un enigma”, pero en el caso de “La migala”, “consiste en la revelación de la existencia de ese enigma”. No puede haber una lectura definitiva excepto la que revela que una lectura definitiva es imposible. Al ser un texto fracturado, el lector debe reconstruir el texto original desde las fracturas, debe leer los vacíos escriturales, pero en la escritura ausente radican los operadores que hacen que el texto original sea legión. Los fragmentos que componen “La migala”, a su vez, no están dispuestos al azar; están articulados para producir la máxima posibilidad interpretativa y, al mismo tiempo, para sustraerse de toda interpretación. La escritura manifiesta un enigma que no podrá develar ninguna otra escritura. En esta paradoja radica su misterio y su poder significante.

EL POETA EN PROSA

POEMA EN PROSA Y PROSA POÉTICA

La poesía puede encarnar en diversas formas escriturales, puede soportar aleaciones incluso con formas que parecen no resistir la tensión que exige el impulso lírico, pero el verso es quizás la herramienta más compleja y rigurosa para aprehender la poesía. Y cuando digo verso hablo no sólo de una línea de palabras articuladas según cierto ritmo, plasticidad y significado, sino de un constructo, de un organismo verbal. El poema en verso es siempre una apuesta límite del lenguaje, pues explota al máximo sus posibilidades expresivas. Sin embargo, a partir de la modernidad y, de modo preciso, desde los románticos, el poema en verso dejó de ser canónico; desde entonces se operó en él un proceso de profanación cuya dialéctica, en algunas vanguardias del siglo xx, culminaría en un gesto negativo: el poema no era ya posible sino como destrucción de sí mismo.

La concepción del poema sufrió, pues, una radical metamorfosis: sus márgenes se deslizaron hacia formas proteicas; la arquitectura verbal fue desconstruida en aras de estructuras más dinámicas y aéreas. Ahora el ritmo, la plasticidad y el tono de las cadenas sintácticas exigían una articulación que atentaba contra las leyes de la lengua y de la poética, y los poetas no dudaron al minar esas leyes de la institución literaria: revitalizaron el lenguaje por medio de la destrucción. Octavio Paz ha señalado que “la modernidad es una suerte de autodestrucción creadora”. Y

esta conciencia del acto creativo dio origen al poema crítico. El poema no fue ya un objeto verbal ajeno a su propia condición de ser, sino un ente que reflexionaba, *desde sí*, sobre sí mismo; y al criticarse, asumió una conciencia formal, histórica y metapoética cuyo devenir fue llamado, por Octavio Paz, “tradicción de la ruptura” (devenir que pervive aún a pesar de los embates acrícos de la posmodernidad artística). El poema, desde entonces, ha sido una forma incierta, siempre por inventar y en busca siempre de su propia definición.

Al dismantelar los paradigmas de la vieja poética, los poetas descubrieron que ciertas maquinarias oblicuas permitían incidir de manera eficaz en los pliegues de la poesía y raptarle esencias desconocidas. Pero no sólo concibieron el poema como una forma indirecta que ilumina territorios inéditos, aventuraron nuevos artefactos verbales en los que pudiera encarnar la poesía. Y una de las primeras formas que cuñaron con éxito fue la del poema en prosa. No trasladaron las figuras retóricas de la poesía a la prosa: la eximieron de la servidumbre referencial, hicieron que tomara conciencia de sí y la tensaron como un instrumento de compleja resonancia.

Para evitar confusiones posteriores, haré un deslinde entre lo que concibo como poema en prosa y prosa poética. La prosa poética es una escritura edulcorada, manierista y decorativa; recurre al repertorio trópico de la poesía pero, por definición, no es poesía. El poema en prosa, en cambio y como dije más arriba, produce poesía desde la prosa; y aunque a veces echa mano del arsenal trópico, no lo hace con un afán estetizante (siempre falso), sino para pulsar las cuerdas de la poesía. Coincido con Luis Ignacio Helguera —aunque considero que restringe el concepto de poema en prosa— cuando afirma que:

En cierto sentido, la prosa poética es lo contrario del poema en prosa, pues si la prosa poética es una prosa en la que se recurre a procedimientos poéticos como la imagen, la metáfora, la estructura paralelística, etcétera, en el poema en prosa la poesía no se introduce en la prosa como un ingrediente sino que se expresa en prosa, se vuelve prosa sin dejar de ser poesía.

El poema en prosa no excluye las figuras retóricas de su discurso, podría decir que no hay poema que no las emplee, pero están vectorizadas de manera diferente respecto del poema en verso y de la prosa poética.

Un verso está dirigido hacia la totalidad poemática, pero es también una estructura autosuficiente. Un verso puede ser incluso un poema, un tropo que funciona como poema. Al intentarse raptó de la poesía, el tropo es, en sí mismo, un medio y un fin. De este modo hay poemas que están integrados por poemas (versos) y poemas que son un tropo. Sin embargo, forjar una metáfora, por ejemplo, no implica necesariamente crear poesía, pues ésta sucede más allá de cualquier tropo. La poesía es una revelación que se produce mediante las palabras, pero sucede más allá de ellas; es un más allá verbal.

La prosa poética —de la que abusó tanto la novela del siglo xx y que ha consagrado como poetas a meros escritores— no intenta la poesía sino el “efecto” poético de cada frase, y dicho efecto se logra casi siempre por medio de adjetivos. El tropo es un fin en sí y, por eso, no tiene más función que la decorativa. Aquí, el tropo mata a la poesía. Es un estilo sin honddura, estereotipado y no es posible diferenciarlo de lo *kitsch*.

Un verso puede ser autónomo; esto no siempre sucede con cada cláusula de un poema en prosa. Como en el cuento, las cadenas sintácticas (sean trópicas o no) están vectorizadas

hacia un efecto total: las palabras transgreden sus fronteras y se instalan en un más allá de sí. El poder lírico radica menos en las figuras retóricas que en la desnudez, la transparencia y la tensión del lenguaje. Aunque sea barroco, el poema en prosa debe ser ascético. Y esto no es una contradicción, basta recordar la mística barroca. Por otro lado, a semejanza del poema en verso, los tropos están tensados como las cuerdas de un instrumento, cuerdas en las que el lector pulsa la poesía. Recordemos que la poesía no existe en sí: es una experiencia lectora. El poema no es la poesía; la produce cuando una conciencia lo contempla, y aquí la contemplación connota lo sagrado, la revelación de lo otro. En una entrevista televisada, Octavio Paz decía que, para él, la poesía es *ver*, a través de las palabras, el otro lado de la realidad. En efecto, el poema es una puerta hacia lo otro, y este ir hacia *lo otro* y ser otro es la experiencia de la poesía.

La pertinencia de este deslinde se justifica cuando abordamos la obra de Arreola, cuyas fábulas de transparencia exacta están más cerca de la poesía que de la narración. Y aún: invierto el juicio de algunos críticos y aventuro que dichos textos son poemas en prosa que tienen además una doble virtud: suscriben el repertorio trópico y pueden leerse como cuentos. Si agrego que el poema en prosa comprende una convergencia genérica, debido a su apertura estructural y a su capacidad hibridatoria, quiero afirmar que los textos de *Confabulario*, *Palindroma* y *Bestiario* son —más allá de la combinatoria formal que hace de ellos *textos de frontera*— una forma de poemas en prosa. Arreola mismo fue consciente de ello: “Dentro de las limitaciones de la prosa brotó de pronto la poesía. [...] No quiero contar historias. Y el poema en prosa es una solución magnífica. Y cada vez se reduce más el poema en prosa que escribo”.

En su búsqueda por un lenguaje esencial, Arreola hace del lenguaje un instrumento ascético: concentra la expresión, la despoja de florituras vanas y la despliega en una amplitud de registros formales. Las máquinas verbales que fabrica a partir de esta poética, sin embargo, no son menos sino más complejas. Por ello no es un escritor de ascendencia clásica —como afirman Bertie Acker, Guillermo Rousset Banda y otros críticos—, sino un barroco consciente de serlo: “Yo fui un hombre fatalmente barroco, y en algunos sentidos lo sigo siendo: por eso le dije en cierta ocasión a Agustín Yáñez: ‘Yo también sacrifico en altares barrocos’. Pero he comprendido y llegado a economías expresivas que considero estimables”.

Arreola es un barroco *decantado*, pues todos sus recursos escriturales pertenecen a dicha estética, pero con esta singularidad: es una escritura que sabe reírse de su condición barroca, su barroquismo se expresa como un desasimiento. Refiere este proceso en “La lengua de Cervantes”, donde manifiesta su concepción mestiza de la escritura y del proceso aleatorio entre la tradición literaria y las formas populares de la lengua. El texto aparece como una moneda acuñada con metales puros e impuros para hacerla más resistente y duradera. El título adquiere una dimensión menos aurática si consideramos que en “Tres días y un cenicero” refiere que Cervantes es un “apellido sin limpieza”. “La lengua de Cervantes” incluye entonces no sólo un sentido noble, literario y académico, sino un sentido plebeyo, oral y cotidiano:

Tal vez la pinté demasiado Fra Angélico. Tal vez me excedí en el color local de paraíso. Tal vez sin querer le di la pista entre el catálogo de sus virtudes, mientras vaciábamos los tarros de cerveza con pausas de jamón y chorizo. El caso es que mi amigo

halló bruscamente la clave, la expresión castiza, dura y roma como un puñal manoseado por generaciones de tahúres y rufianes, y me clavó sin más ¡puta! en el corazón sentimental; escamoteando la palabrota en un rojo revuelo de muleta: la gran carcajada española que hizo estallar su cinturón de cuero ante el empuje monumental de una barriga de Sancho que yo no había advertido jamás.

Este poema mantiene cierto diálogo con “Las palabras”, de Octavio Paz. Los identifica no sólo su prosaísmo y su lucha con el lenguaje, sino el carácter reflexivo de la escritura: una de las condiciones de la poesía es que la palabra cobre conciencia de sí misma en el poema. Citemos unos versos del poema paciano:

Dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
[...]
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas sus palabras.

En su lucha por resignificar el lenguaje y por hacerlo consciente de sí, el poeta busca, en la palabra misma, la palabra antigua, espiritual y poderosa. El poema revela un proceso iniciático en los misterios de la lengua, no obstante su impureza popular o manierista. “Decir es penitencia de palabras”, dice Paz en “Solo a dos voces”. No hay poesía si el poema no critica su lenguaje ni intenta, como dice Alfonso Reyes, “mentar con las palabras lo que no tiene palabras ya hechas para ser mentado”; ésta es la lucha con el ángel, “es la lucha con lo inefable, en

la desolación del espíritu”. Desde este punto de vista debemos comprender que la escritura de Arreola es lo que oyó “un solo instante, a través de la zarza ardiente”. De la zarza surge la voz del dios, una voz terrible que nadie puede soportar, excepto quien ha sido llamado para oír la voz de lo otro. A semejanza de Jacob, el autor de “Una de dos” prevaleció en su lucha nocturna con el ángel y, aunque herido, pudo haber dicho con él: “He visto a dios cara a cara y no obstante mi alma fue librada”. Ya Hölderlin dijo que “sólo a veces soporta el hombre la plenitud divina”. Y en una conclusión de esta idea, Rilke ha escrito que “todo ángel es terrible”, y que si accede a presentarse ante nosotros, es sólo porque “desdeña destrozarnos”.

Desde la antigüedad, el poeta sabe que tendrá que enfrentar lo otro; desde sus primeros versos siente ya cierto horror sagrado porque sabe también que en esa lucha quedará herido para siempre. Sabe incluso que no podrá escribir sino desde esa herida que es él mismo. Arreola, pues, no sólo tuvo la fuerza necesaria para resistir la cercanía del verbo, le fue dado saber que —más allá de esa victoria breve que significa la poesía— nadie puede vencer al ángel, incluso ni aquél cuya *hybris* parece desbordar todo límite humano. Llevo en la conciencia, dijo, “la certidumbre de que sólo disfruto una tregua, el remordimiento de haber ganado un episodio banal en la batalla irremisiblemente perdida”. Pero Arreola no retrocedió, en esa frontera se le reveló la imposibilidad de la poesía. Entonces el silencio penetró en su escritura como un mar abrasivo e inexorable.

En otro giro hermenéutico, Arreola era consciente de que la lengua de Cervantes —no en el sentido de lengua española sino respecto de *Don Quijote*— semeja un caleidoscopio verbal, pues, a decir de Sigmund Méndez, “pocos libros han generado lecturas tan diversas y contradictorias”. El texto abre en sí

mismo una especie de vacío cuando el crítico intenta asir su verdad:

De esa condición inasible participa el *Quijote* y lo vuelve eterno —escribe Méndez—. Las acechanzas a su misteriosa composición perpetúan y prolongan su misterio. Su suelo, vasto y fértil, sigue animando incursiones que intentan acotar los trazos y límites de su territorio; la diversidad de los mapas que entregan los viajeros obliga a aceptar la metáfora de los neoplatónicos: el mundo de la obra de arte literaria es un ser viviente. La cartografía de lo fantástico es la de una nación de incontables metamorfosis.

A su manera, Arreola parece haber aprendido la lección cervantina. Además de concebir la escritura como un organismo vivo —una máquina sintáctica que se reproduce a sí misma y, aunque inalterable desde sus mecanismos de enunciación, se proyecta más allá de sí—, el poema crea un vacío interpretativo en su interior, pero ese vacío sólo puede percibirse después de que el espacio literario ha sido cruzado por múltiples vectores interpretativos. El texto hace un vacío allí donde el crítico cree asir la verdad de ese poema. Al final el texto sonríe, con sonrisa de Buda, siempre idéntico a sí mismo, siempre otro y siempre más allá de sí.

Ahora bien, no podemos soslayar que, aunque era un estilo desagradable para él, cedió muchas veces a la tentación de la prosa poética (“Tal vez la pinté demasiado Fra Angélico”), pero incluso en este caso lo hizo con hondura, rigor y nobleza verbal. Baste citar un ensayo y una crónica biográfica para constatar que incluso en textos “no literarios” lograba pulsar la poesía.

En “Gunther Stapenhorst” —uno de sus relatos tempranos, que prefiero considerar un ensayo de ficción— habla así

de un ingeniero alemán especializado en armonía de conjuntos y luego dedicado a escenógrafo: “Pero su mayor triunfo consistió en el escenario giratorio de *Ingeborg*, concebido a manera de una estrecha torre de Babel, especie de laberinto chino tallado en una asta de unicornio, donde la protagonista se extraviaba para siempre, en la espiral de una obsesión”.

Citemos ahora una cláusula del prólogo que aparece al frente de *Confabulario* a partir de la edición de 1966. Cuando habla de Zapotlán, su pueblo natal, Arreola recurre a la metonimia, a la prosopopeya y al símil: “Es un valle redondo de maíz, un circo de montañas sin más adorno que su buen temperamento, un cielo azul y una laguna que viene y se va como un delgado sueño”. La obra de Arreola abunda en este tipo de imágenes; pero cuando él refirió su “pasión artesanal por el lenguaje”, algunos críticos la tradujeron como “bisutería verbal”, como literatura de fantasía, y enarbolaron los adjetivos “esteticista”, “amanerado” y “formalista” como ofensas y juicios condenatorios. En realidad, él prescinde del lenguaje de utilería, pues la escritura fofa es incapaz de albergar la fuerza espiritual que anima y hace del texto un organismo vivo.

Aclaremos que, por principio, las figuras trópicas son herramientas que cifran y tensan el lenguaje; al mismo tiempo, lo abren: revelan su poder semántico, sensorial y rítmico. Este proceso de extrañamiento en el cuerpo de la lengua —de desvío de la norma, dice Jean Cohen— es quizá más poderoso cuando se emplea de manera sobria y ambigua. El creador intenta lo absoluto cuando logra tejer los límites del lenguaje. Éste es el caso de Arreola: aunque barroco y forjador de impurezas verbales y formales, tensa su lenguaje hasta el límite de la pureza; construye textos de frontera que, valga la paradoja, intentan el infinito. El autor de *Confabulario* aspira al “lenguaje absoluto,

el lenguaje puro que da un rendimiento mayor que el lenguaje frondoso, porque es fértil, porque es puro tronco y lleva en sí el designio de las ramas. Este lenguaje es de una desnudez potente, la desnudez poderosa del árbol sin hojas”.

Esta filosofía del lenguaje coincide, curiosamente, con ciertas afirmaciones de Ezra Pound: “la poesía del siglo xx [...] será más dura y más sana, estará ‘más cerca del hueso’ [...] Será lo más parecida posible al granito, su fuerza residirá en su verdad, en su poder de interpretación (desde luego, la fuerza poética siempre está ahí)”. La prosa de Arreola da la sensación de ser tronco, hueso, granito, en el sentido de esencial, pues, por otro lado, su escritura tiene la gracia de un velo de seda acariciado por la brisa. Como un arquero, tensa el lenguaje, lo dispara más allá de sí y, aunque el blanco es incierto, da en él de manera fulminante y certera. Violenta las palabras para que revelen significados ocultos. Busca la belleza, pero no lo hace para estilizar gratuitamente la escritura sino para imprimir en ella su espíritu, su cosmovisión agónica: “La frase bella brota de una instancia espiritual inconsciente, y por ella aparece poblada. Tal ocurre, por ejemplo, en la poesía: no sabemos cómo anida en cada estructura armoniosa una entidad mágica y metafísica, y es que esa estructura ha nacido como una tentativa formal del espíritu”.

Arreola concibe su escritura como poesía. Incluso en el hecho simple de considerarse el último juglar, muestra que no podía pensarse sino como poeta. Y si consideramos que una preocupación constante en su obra es el destino equívoco de los hombres, podemos decir que dicha obra es una forma de poesía épica, un cantar de gesta que es, al mismo tiempo, una tragedia moderna que escenifica ese desastre llamado hombre.

EL SEGUIMIENTO DE LOS POETAS

Antes que prosa, el autor de *Varia invención* practicó el soneto, la décima, el verso de arte menor y el verso libre; escribió versos incluso cuando había ya renunciado a la literatura, y los reunió en *Antiguas primicias*, libro que, en sus breves páginas, abarca 51 años de escritura versual (1935 a 1986). En el prólogo a la edición facsimilar de la revista *Pan* (1985), al referirse a un soneto de Arreola publicado en esa misma revista en noviembre de 1945, Antonio Alatorre comenta que “hay algo en él que sigue vivo y aleteando”. Es cierto, en los poemas de *Antiguas primicias* hay oficio, gracia verbal y a veces logran atrapar la poesía; pero el soneto y la décima son formas muertas en manos de Arreola: estructuras y tópicos que, por su falta de singularidad, pueden ser parte de la literatura anónima. No logra insuflar vida a las formas tradicionales, se asfixia en las estructuras cerradas y fijas; él sólo se siente libre cuando desconstruye los esquemas literarios y propone formas dinámicas, híbridas, “inacabadas”, abiertas. Sus textos felices son los que transgreden el canon, los que fusionan géneros diversos. En él, la décima y el soneto son arquitecturas huecas y arcaicas. Quizá sin saberlo, da razón a quienes argumentan que dichas formas hoy no funcionan, pues no responden a la visión crítica de la modernidad. Y fiel a su sensibilidad y a su rigor autocrítico, él mismo argumenta que los poemas de *Antiguas primicias* son objetables. En efecto, su verdadera poesía no está en los versos, que incluso pueden verse como ejemplos de poemas sin poesía, sino en la prosa. Así lo han visto diversos críticos, en su mayoría poetas, a lo largo de casi cincuenta años.

Julio Cortázar fue quizás el primero en advertir que la prosa de Arreola estaba escrita desde la poesía y no dudó en

llamarlo poeta. En una carta fechada el 20 de septiembre de 1954, Cortázar compara a Arreola con un flechador de extraordinaria puntería. Al hablar de *Varia invención y Confabulario*, escribe: “la casi totalidad de los cuentos de ambos libros dan de lleno en el blanco. Se lo siente desde la primera línea. No se puede decir cómo, es una cuestión de tensiones, de *comunicación*. [...] Es fulminante y fatal”.

Es curioso: dieciocho años después, Octavio Paz compara a Arreola con Saladino, el héroe musulmán de la tercera Cruzada, y coincide con el autor de *Final del juego*: “Saladino llama a un esclavo, le ordena que suspenda en el aire un hilo de seda, desenvaina el alfanje y lo corta en dos de un solo tajo. Si la prosa de Arreola recuerda, por su soltura y flexibilidad, al hilo de seda oscilando en el aire, por su concisión precisa y su velocidad evoca al acero del alfanje”. Tensa, precisa, rápida, fulminante y fatal son las palabras que definen la prosa arreoliana. Pero volvamos a la carta de Julio Cortázar. Al explicarse en qué radica la apuesta de este arquero sintáctico de extraña precisión, le dice: “detrás de todo esto está ese hecho sencillo (y por eso tan explicable) de que usted es poeta, de que usted no puede ver las cosas más que con los ojos del poeta”. Cortázar, en realidad, se identifica con Arreola: “Mientras escribo un cuento, estoy sometido a un juego de tensiones que en nada se diferencian de las que me atrapan cuando escribo poemas”. Tanto para el argentino como para el mexicano, poesía y cuento participan de una misma tensión e intención, no hay una diferencia real entre ambos géneros excepto la técnica. A los dos escritores, sin embargo, la poesía verdadera les fue dada en la prosa.

En 1961, Antonio Alatorre muestra que algunos textos de Arreola son de “factura poemática”; al referirse a los “Apuntes de un rencoroso”, escribe que “son un poema por la intensidad

del sentimiento o intuición que los ha hecho nacer, intensidad que ha buscado su vertiente expresiva en una serie deslumbrante de metáforas”, y a continuación cita varias imágenes para demostrar sus aseveraciones. En líneas previas, Alatorre advierte que no podemos disociar esa espléndida orfebrería verbal de la vitalidad agónica y la experiencia interior de quien la ha escrito, pues de otro modo nos conduciría a falsear la vida y la escritura: “Quien separa el lenguaje de la vivencia que lo anima y que es su razón de ser, disloca la obra, la destruye. Esa maestría y ese esplendor lingüístico no son exquisiteces ‘formales’, piruetas en el vacío, sino la sustancia misma de un sentir y de una actitud vital”.

Esta advertencia parece obvia; no lo era en ese tiempo, pues algunos críticos lo acusaron de formalista, europeizante, frívolo y aun de escritor falso; otros incluso, en nombre de la ideología, lo condenaron al basurero de la historia. Alatorre sustrae la obra de Arreola de tres falacias que por entonces se debatían: el nacionalismo, el compromiso del escritor y la distinción de fondo y forma en una obra de arte. A ellas, por cierto, el autor de *Ramón López Velarde: el poeta, el revolucionario* responde desde su lucidez horizontal. No escribe desde la provincia, sino desde una compleja tradición literaria. Su compromiso no es con una ideología ni con un Estado ni con una clase social, sino “con el hombre, con el drama del hombre”. Y al tercer “problema” da una solución dialéctica: “Toda belleza es formal”. La forma es contenido y viceversa, así lo expresó en una entrevista con Máximo Simpson: “Haz de cuenta que una copa, en vez de ser un vaso bellissimo por fuera, lo sintieras por dentro”. Y precisa: miras “el cáliz y no necesitas asomarte, porque al verlo supones su interior y la percepción de lo que está adentro es lo que te da el sentimiento de lo verdaderamente poético”.

Si partimos de que en la literatura moderna no hay más revolución que la formal, diremos que Arreola fue uno de los escritores más subversivos. Se alza, así, por encima de sus inquisidores, quienes han pasado de “protagonistas” a víctimas de la historia por un hecho simple: sacrificaron la literatura al demonio del “realismo” y la ideología y, en el peor caso, confundieron el compromiso con el servilismo literario. Los prejuicios críticos de mediados de 1950 impedían la valoración justa de un escritor que habría de revolucionar la forma de concebir el poema en prosa durante la segunda mitad del siglo xx mexicano.

Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis incluyen a Arreola en la antología *Poesía en movimiento* (1966). Paz afirma que algunos cuentos de Arreola son “verdaderos poemas en prosa”, y menciona sus cualidades: “Fantasía, humor y el elemento poético por excelencia, el elemento explosivo: lo inesperado. [...] La corriente que transmiten esas transparentes paradojas es de alto voltaje”. En otro ensayo, el mismo Paz afirma que “Arreola es un poeta doblado de un moralista y por eso también es un humorista”. Y no se equivoca. Incluso textos de trama narrativa perfecta como “El guardagujas” y “El prodigioso miligramo” concentran una poderosa carga lírica; ello se debe a la belleza del estilo, al recurso de la alegoría, a la resonancia polisémica de la textura y al desasosiego metafísico que generan. Y más: son poemas cuyo recurso escritural se basa en la narración.

Ese mismo año, Javier Martínez Palacio afirma en un ensayo sobre Arreola que “lo poético alimenta en grandes dosis su lenguaje: ello sirve para multiplicar los niveles de significación de sus cuentos”. Y líneas adelante precisa: “Prosista maestro, de la poesía toma las imágenes, si se quiere, el mecanismo que las produce y encadena, y se atiene para situarlas en la frase, a la

estructura peculiar e íntima de la prosa”. La palabra clave es el *mecanismo* que genera y engarza las imágenes. Martínez Palacio sugiere que Arreola no *utiliza* el arsenal retórico, pone en movimiento la maquinaria verbal que produce poesía.

Luis Ignacio Helguera, por su parte, considera a Juan José Arreola una piedra de toque en su *Antología del poema en prosa en México* (1993). Al hablar del capítulo “Prosodia” —un conjunto de prosas breves que apareció en el *Confabulario* de 1952, luego al frente del *Confabulario total (1941-1961)* y establecido en el *Bestiario* de 1972—, afirma que “la voluntad de estilo y de trabajo con el lenguaje se intensifican hasta el poema”. Y cuando Arreola define los textos breves de “Prosodia” como “prosa poética y poesía prosaica”, Helguera lo ataja: “Ni prosa poética ni poesía prosaica: verdaderos poemas en prosa”. Como los antólogos de *Poesía en movimiento*, Helguera no duda: Arreola es poeta.

En el ensayo “La poesía y el prestidigitador”, Marco Antonio Campos afirma de tajo que la obra de Arreola “es la Poesía”, y argumenta:

empezó escribiendo poesía, pero como en los casos de Joyce, Lowry o Cortázar [...] la poesía se halla más en su prosa que en sus poemas en verso. [...] Como todo verdadero poeta, Arreola buscó que cada línea de su obra no se pareciera a ninguna otra y que cada pieza expresara más por sus silencios y sugerencias que por lo dicho en ella.

Campos radicaliza lo que han dicho otros críticos: “la obra [de Arreola] es el Poema”, pero agrega algo esencial: la escritura expresa “más por sus silencios y sugerencias que por lo dicho en ella”. Desarrollaré este aspecto de la poética arreoliana en el

siguiente capítulo; baste decir, por ahora, que la sustracción (o elisión) y la reticencia son dos de los recursos más poderosos de la poesía; dicha estrategia escritural incluso hermana a Juan José Arreola con Rulfo: dos escritores que han hecho resonar el silencio en la palabra.

Raúl Bañuelos sugiere que “en la prosa de Arreola, la poesía, marginal, excéntrica, es *el eje* donde giran la imaginación y la maestría de su escritura”. Y Luis Vicente de Aguinaga, finalmente, al considerar que la poesía de Arreola no está en la medianía de sus versos, argumenta que “basta con asumir, comprender y decirse de una vez por todas que la poesía de Arreola fue compuesta en prosa, prioritariamente, para observar que durante un par de décadas, entre 1951 y 1971, el autor de *Bestiario* y *Cantos de mal dolor* escribió por ahí de setenta poemas, en cálculos moderados”.

No es necesario insistir en este argumento. Alatorre y los poetas citados saben que Arreola pertenece a la mejor tradición de la poesía mexicana del siglo xx. Podemos aventurar incluso que sus poemas no desmerecen en la más rigurosa antología de poesía en lengua española.

EL POETA PESE A SÍ MISMO

¿Desde dónde habla el poeta al escribir un poema? ¿Qué es lo que hace que un poema sea poema? ¿Cómo analizar lo que podríamos denominar *poesía*? La poesía es una experiencia lectora, pero ¿qué condiciones debe reunir un texto y cuáles el lector para que se produzca la poesía? Desde la antigüedad, los poetas y filósofos han indagado la esencia de la poesía, pero sólo en el siglo xx han emplazado rigurosos sistemas críticos para

dilucidar qué es la poesía o qué es lo que hace que un texto sea un poema. Tal vez sólo nos fue dado *sentir* la poesía, y los intentos por comprenderla racionalmente sean un falso problema; sin embargo, acorde con la pulsión fáustica de la modernidad, continúa la discusión para dilucidar el misterio que encarna la poesía.

No ha sido mi intención citar los estudios al respecto —desde los formalistas y estructuralistas hasta los hermenéuticos y psicológicos— ni hacer esquemas ni transcribir fórmulas cuasi-matemáticas para “demostrar” que hay poesía en un texto de Arreola. No quiero diseccionar un poema y luego, como muchos académicos, enarbolar los cascarones verbales como si fueran *la* poesía; tampoco he querido demostrar aquí algunas de las tautologías que definen la esencia de la poesía: “cada poema genera su propio código, cuyo único mensaje es el poema” (Samuel R. Levin); o esta que vale sólo para la modernidad: “La poesía es el tema del poema” (Wallace Stevens). Imposible no reconocer que los aportes de Jakobson, Hjelmslev, Tinianov, Mukarovsky o Jean Cohen han sido centrales en el estudio de la poesía; pero, como anoté en la introducción de este libro,* concibo la crítica como una vía revelatoria: una *lectiofanía*. Coincido con Antonio Alatorre cuando afirma que las metodologías de la nueva academia constriñen “a sus adeptos a decir, en lenguaje cada vez más refinadamente técnico, cosas cada vez más inútiles, más ajenas a la lectura, la comprensión y el goce de las obras literarias, obligándolos a erigir torres de viento, a convertir lo llano en escarpado y lo ameno en tedioso”.

* En esta selección de ensayos no incluí el prólogo. Me refiero al siguiente pasaje: “Quiero escribir crítica desde la literatura y literatura desde la crítica. Practico (o me empeño en practicar) lo que llamo *lectiofanía*, esto es, el ejercicio de la crítica como una vía revelatoria o, al menos, hacia la revelación del texto literario”.

Lector que disfrutaba las palabras como quien saborea una fruta del trópico, Arreola hubiera aplaudido esta postura, pues le disgustaban los análisis gramaticales. Por mi parte, demostrar que los textos de Arreola son poemas en prosa me parece una redundancia, una ociosidad académica; en el curso de este libro sólo intento evidenciar que lo son desde la experiencia que transmiten: saber la poesía significa sentirla, paladearla. Esto encierra una paradoja.

Si la poesía es una experiencia lectora, dicha experiencia roza lo inefable y, en consecuencia, no podemos comunicarla. La crítica no puede sino lanzar líneas tangenciales hacia el espacio poético; propicia la revelación pero no la otorga, sugiere cómo abordar el objeto lírico pero no en qué radica la poesía, y a veces sólo puede declarar su impotencia para develar el misterio que encarna el poema. Las interpretaciones, dijo Kafka, a veces revelan sólo la desesperación del intérprete cuando descubre que el texto estará siempre más allá de cualquier intento por interpretarlo. De hecho, la poesía es indemostrable, sabemos que está ahí pero, más allá del análisis trópico en sus diversos planos, cómo *saberla*, cómo explicar que de pronto estamos habitados por ella.

Saber la poesía no implica sólo una educación sino un destino. Alfonso Reyes refiere que ni la erudición ni los métodos más finos de análisis lírico son suficientes para acceder al misterio de la poesía: “La gracia es la gracia”, escribe en *La experiencia literaria*, y argumenta: “Toda la emotividad en bruto y todos los grados universitarios del mundo son impotentes para hacer sentir, al que no nació para sentirlo, la belleza de este verso sencillo: *El dulce lamentar de dos pastores*”. La gracia no se aprende, nos es dada. A Juan José Arreola le fue dada la gracia no sólo de leer, sino de crear poesía en todos los estratos de su

escritura. Leamos un fragmento de *La feria*, un texto que debería saborearse en voz alta:

Si camino paso a paso hasta el recuerdo más hondo, caigo en la húmeda barranca de Toistona, bordeada de helechos y de musgo entrañable. Allí hay una flor blanca. La perfumada estrellita de San Juan que prendió con su alfiler de aroma el primer recuerdo de mi vida terrestre: una tarde de infancia en que salí por vez primera a conocer el campo. Campo de Zapotlán, mojado por la lluvia de junio, llanura lineal de surcos innumerables. Tierra de pan humilde y de trabajo sencillo, tierra de hombres que giran en la ronda anual de las estaciones, que repasan su vida como un libro de horas y que orientan sus designios en las fases cambiantes de la luna. Zapotlán, tierra extendida y redonda, limitada por el suave declive de los montes, que sube por laderas y barrancos a perderse donde empieza el apogeo de los pinos. Tierra donde hay una laguna soñada que se disipa en la aurora. Una laguna infantil como un recuerdo que aparece y se pierde, llevándose sus juncos y sus verdes riberas...

Este fragmento de novela es, dice David Huerta, “uno de los poemas en prosa más bellos que he leído”. Arreola mismo afirma que “corresponde al principio de un poema, y no en prosa sino en versos libres”. Fue quizás un acierto ponerlo en prosa, pues la armonía del texto genera sus pausas, sus cortes invisibles, su andadura conversacional. La hibridez escritural de la novela acepta la engarzadura de poemas; pero he citado el poema porque quiero señalar una cosa: Arreola es poeta pese a sí mismo. La poesía brota de las formas musicales, armoniosas y plásticas de su narrativa. En esos textos de frontera en que tensa y desconstruye las formas, hay un misterio poético que

de pronto se revela. Él concibe la literatura como una forma ambigua de alta tensión, es decir, “como una emisión eléctrica: un rayo que adoptara una forma fija pero llena de resplandores infinitos”. La forma literaria como una fuente inagotable de lecturas o de interpretaciones requiere el soplo del espíritu, de otro modo no es posible la poesía. Y aún: la poesía sólo puede suceder si “ha nacido como una tentativa formal del espíritu”.

Veamos ahora el fragmento final de “Interview”, un texto que participa a la vez de la entrevista periodística, del cuento y del poema en prosa, y cuya sencillez contrasta con la intensidad:

—En uno de sus poemas más bellos [el poeta] se concibe a sí mismo como una rémora pequeñita adherida al cuerpo de la gran ballena nocturna, la esposa dormida que lo conduce en su sueño. Esa enorme ballena femenina es más o menos el mundo, del cual el poeta sólo puede cantar un fragmento, un trozo de la dulce piel que lo sustenta.

—Me temo que sus palabras desconcierten a nuestros lectores. Y el señor director, usted sabe...

—En tal caso, dé usted un giro tranquilizador a mis ideas. Diga sencillamente que a todos, a usted y a mí, a los lectores del periódico y al señor director, nos ha tragado la ballena. Que vivimos en sus entrañas, que nos digiere lentamente y que poco a poco nos va arrojando hacia la nada...

El significado *ballena*, sin perder su sentido real y mítico, se desplaza hacia lo absoluto; la ballena adquiere primero la forma del eterno femenino; luego, el de una madre universal; y finalmente, el de la muerte. Como en la ballena bíblica, cada humano es Jonás y será vomitado contra los muros de una Nínive oscura. Y como la de Melville, es una ballena metafísica: es el Ser que

nos da el ser y el no-ser. Estamos ante una escritura cifrada, su temperatura poética la transforma en un mecanismo proteico.

Hay además un juego escritural de espejos: el poeta Arreola escribe un poema en cuyo discurso un periodista entrevista a un escritor que habla, a su vez, de un poeta cuya poesía revela, en forma de ballena, a la amada y la muerte, el ser y la nada. Y un extremo metapoético: el yo lírico no sólo tiene conciencia de sí, sabe que desembocará en la nada, la revelación poética incluye su propia muerte. Este juego radical define la escritura arreoliana y, de algún modo, explica el silencio de su autor (sucedió lo mismo con *Muerte sin fin*, de Gorostiza). La poesía de Arreola, al tener conciencia formal de sí misma, toca los límites de su acabamiento. No hay poeta que no hable desde su propia muerte, pero quizá muy pocos sobreviven a la revelación de la muerte de la poesía.

No exagero al sugerir que Arreola es uno de los últimos artistas que heredaron, con humor y lucidez, la tradición hermética. (Recordemos que el hermetismo, según Octavio Paz, fue la religión secreta de los artistas modernos). En este sentido, es un iniciado. Un iniciado a quien, no obstante poseer el don de la pedagogía, le fue vedado revelar el misterio de sus propias obras. Ciertos textos suyos son comprensibles a la luz de las diversas disciplinas herméticas, pero en ellas no radica su lectura definitiva. Al darle continuidad a una tradición, el autor del *Bestiario* descifra en ella su yo agónico y, al cifrarla de nuevo, le imprime una tensa ambigüedad, oculta las huellas originales en los sedimentos de la escritura.

Disponer un entramado de signos verbales cuya estructura obedece a una ambigüedad de alta tensión, significa que en el texto se opera un desmarcaje del horizonte de lo racional, y aún: dicho texto se desplaza hacia un espacio donde rige un principio

de incertidumbre. Hay una diáspora del sentido. De ahí que los textos arreolianos resistan lecturas antitéticas. Y no hay lector que no sucumba a esa imprecisión mortífera.

LAS MÁQUINAS AMBIGUAS

LA MIRADA OBLICUA

La ambigüedad es un atributo esencial de la literatura, pues propicia multitud de lecturas. Así, al desplazarse en el horizonte de la historia —al ser traducida, al ser interpretada— su capacidad significativa permanece, aunque no siempre subsiste su sentido original. En su principio y su fin, todo texto literario es un *texto entre*, un *texto hacia*. Aunque parezca cerrado sobre sí mismo, hermético en su belleza o fijo en su transparencia de diamante, nunca un texto es él mismo; al situarse en un estado de disponibilidad en la conciencia lectora, tiende siempre hacia otro lugar, tiende a ser otro.

Innumerable en su ser e idéntico en su verticalidad, el texto se desliza hacia sus márgenes, se sustrae de sí mismo, *deviene*. Al desplazarse, abandona su contexto, se intersecta y converge en diversas redes textuales; existe en el *exterior*. Esta apertura móvil lo sitúa en un espacio incierto y lo vuelve refractario a cualquier juicio definitivo de la razón. El arte literario no explica, muestra. No justifica su ser, hace existir sus leyes. No indaga la verdad, es en sí mismo una verdad. Se vertebrata en la lógica pero ésta no puede revelarlo. Es un ser en sí porque siempre es otro. El pensamiento racional aparece entonces como un espectador anónimo frente al arte; la ambigüedad es un escándalo para él, pues propicia una angustia interpretativa.

No es fácil renunciar a la explicación, menos en una cultura que se funda en el *logos*. Pero debemos considerar que, desde los orígenes de la literatura occidental, el reto del artista ha radicado no en sustraer el acto creativo del espacio lógico, sino en deslizarlo diagonal dentro de ese mismo plano. El arte no puede renunciar a la razón; para cumplirse como tal, sin embargo, debe proyectarse en ella como un espacio oblicuo. Sólo así puede cortar los sedimentos horizontales del tiempo. (La ambigüedad, señalé al principio, no sólo propicia lecturas diversas, sino que permite el trasvase lingüístico y la inscripción de una obra en diversas tradiciones). Desde este punto de vista, las grandes obras aparecen como máquinas oblicuas de alta precisión que producen una incerteza vectorial, un sentido que, al tiempo que se *sustrae*, se vuelve *disponible*. Y el mecanismo sesgado más complejo, el paradigma de la ambigüedad, es la poesía, ese relámpago transverso en el centro del *logos*.

Aclaro que no digo máquina en el sentido mecánico del término, sino en el cibernético y en el orgánico: un sistema integrado por una red de cuatro dimensiones que, al mismo tiempo que abre un horizonte interior regido por sus leyes de cohesión y producción significativa, se inscribe y se desplaza en la malla de relaciones de un horizonte literario que, también él, se desliza y converge con otros horizontes. Y aún: el interior del sistema está afuera, y viceversa: el exterior integra el mecanismo que le da ser. La especificidad de la máquina artística —ese organismo condicionado por la tensión de sus relaciones— radica en que deviene transversal respecto del espacio lógico e histórico, más allá de que dicho espacio sea liso, curvo, en pliegues o fractal. Ahora bien, ¿qué elementos y qué leyes deben integrarse para que suceda el devenir de una obra? ¿Qué hace que una máquina sintáctica sea oblicua? Responder estas preguntas requiere un análisis que

desborda los márgenes de este ensayo. Aquí no intento indagar las propiedades ni la función de una máquina literaria, sino señalar algunas de sus características desde una obra específica.

Si el secreto de un texto para producir múltiples lecturas radica en su tensa ambigüedad, en su renuncia a la explicación, en la eficacia estratégica de sus silencios, en su arquitectura profética y en su poder evocativo (generar una convergencia horizontal de alta resonancia), Arreola conoce dicho secreto: “El poeta debe dar la rosa en botón y a veces sólo sembrar, desarrollar en nuestro espíritu las formas que él apenas intuye y que no quiere realizar inteligentemente hasta sus últimas consecuencias, para no deshojar la rosa”. Aquí suscribe la poética de Rubén Darío, quien escribe en un soneto famoso de *Prosas profanas*: “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo, / botón de pensamiento que busca ser la rosa”. A semejanza del poeta, Arreola afirma que el arte no es un árbol (o una forma de explicación), sino un germen que lleva en su interior la potencia del árbol. El poeta no discurre, cifra.

Si la regla de oro de la administración es producir el máximo beneficio con el mínimo de recursos, la regla de oro poética consiste en producir el máximo significado con la articulación mínima de significantes. O como dice Ezra Pound en *El arte de la poesía*: “La gran literatura es sencillamente idioma cargado de significado hasta el máximo de sus posibilidades”. Pero las máquinas sintácticas de Arreola están construidas no sólo desde la regla de oro de la economía poética, sino que producen —y soportan— lecturas divergentes. En *Confabulario*, *Palindroma* y *Bestiario*, el ensamblaje de sus mecanismos parece sencillo, y lo es, pero está diseñado a partir de una suerte de alquimia escritural: transmuta el plomo de la narrativa en luz lírica, hace resonar el alma del poeta en la transparencia prismática de los textos,

hace converger en ella diversas redes culturales y hace que una savia mántica cohesione la estructura verbal. El poder intertextual y evocativo de estas maquinarias, sin embargo, tiene una belleza terrible: al operar desde la sustracción, llegan a minar su propio sentido, hacen de él una diáspora. Y a veces llegan al extremo de volverse máquinas trágicas: engendran el mecanismo que las desconstruye. De modo paradójico, dicha desarticulación las torna invulnerables: *asimilan* mayor significado al deslizarse por la red horizontal de la historia.

¿Cómo explicar esta oblicuidad trágica, ahora no desde el texto sino desde su autor? Sin descartar lo decisivo de la apuesta formal y a riesgo de parecer apresurado, diría que estas máquinas transversas sólo pudo concebirlas un espíritu a la vez minado por la incertidumbre y tentado por lo absoluto, una conciencia que se sabe desgarrada del ser y que desespera por fundirse en la unidad. Si agregamos que el autor de *Prosodia* ejerció, al fabular, una retórica ascética, un desasimiento del verbo para intentar el Verbo, comprenderemos el drama de esa ingeniería sintáctica. Debemos considerar que entre la vida de Arreola y su literatura se ha establecido una paradoja que podríamos adjetivar como trágica.

Desde principios de los setenta (cuando publicó su último libro), el autor de *La feria* se vuelve el prototipo del escritor inmerso en la farándula literaria, es un actor en el escenario (y a veces sólo en el decorado) de la literatura. Su escritura, sin embargo, se sustrae del carnaval mediático y va más allá: actúa en el escenario donde la escritura asume su propia ausencia. Protagonista y agonista están unidos por una desgarradura que, al paso del tiempo, se ha vuelto irreductible: por un lado, el escritor se volverá un parlante puro; por otro, la escritura encarnará en el silencio. Dicha desgarradura se ahonda si consideramos que el hombre público, el juglar, estaba minado por angustias

metafísicas y no pocas veces *expió* en público la contradicción que lo devastaba.

Quizás porque la gente prefiere al juglar que al trágico, o porque esa literatura considerada cosmopolita e incluso manierista conducía al equívoco de juzgar a su autor como frívolo, o porque el pudor lo obligó a mostrar su faz juglaresca, el temperamento trágico de Arreola ha sido soslayado e incluso no se ha querido ver como uno de los mecanismos de su creación. Al escribir, Arreola tradujo su desgarradura; al hablar, *expió* la literatura. Así pues, más allá de la condición mundana de la vida y la literatura, al ascetismo espiritual de Arreola corresponde un ascetismo escritural. La renuncia lo purifica, abre en él un vacío donde resuena la palabra. “El hombre —afirma en una entrevista— resuena porque está bien afinado”, y lo mismo puede decirse de su escritura: en ella resuena el silencio porque, si la comparamos con un clavicén, está bien temperada.

Al devenir vacío, Arreola se dejó hablar por el otro, por lo otro. Al devenir carencia, su escritura se dejó hablar por el silencio. Y ambos, escritor y acto escritural, destruyeron su ser: cruzaron el límite de la no-escritura. Por ejemplo, “Botella de Klein” es revelador de la relación de un artista ante su obra. Además de ser uno de los textos más herméticos de *Palindroma* y quizás el mejor resuelto de cuantos se han escrito con base en las imágenes de la topología, Arreola traduce —en una forma verbal— una superficie cerrada que no posee interior ni exterior. En un espacio donde se funden las fronteras de la física y la metafísica, y como el aprendiz de brujo, aquí el poeta es devorado por su escritura. “Botella de Klein” es, en el orden de lo que podríamos llamar *topología literaria*, un palíndromo que es un anillo de Möbius: un objeto verbal cuyo adentro está afuera y cuyo ser es la nada y viceversa. Una escritura que no difiere de la página blanca y cuya

enunciación es idéntica al silencio. Escritura caníbal que, al devorarse a sí misma, se vuelve infinita en ese acto de escriptofagia. Y lo más grave: esa anomalía óptica encarna en su creador. El poeta es sustraído hacia la frontera de lo indecible. Y ya ni siquiera será una voz en el desierto, sino un temblor de algo que en lo imposible se despeña.

LAS ESTRATEGIAS ESCRITURALES

En el proceso que va de *Varia invención* (1949) a *Palindroma* (1971) vemos que, sin abandonar una suntuosidad verbal precisa y concisa, Arreola se desliza del texto redondo y descriptivo hacia el texto fragmentario y críptico; o como dice él mismo, su escritura va de textos que “reflejan al muchacho provinciano” a la facturación de “textos ya casi absolutos, durísimos”. Además de ser una forma de destino poético, este proceso fue posible gracias a diversas estrategias escriturales.

Dichas estrategias fueron investigadas de manera esporádica debido quizás a la polarización de la crítica literaria, que, por un lado, se volvió demasiado sociológica y, por otro, demasiado esteticista. Así, durante varios años, cuando el falso debate entre realismo y fantasía causaba estragos en la literatura mexicana, los críticos incidieron en dos extremos al abordar la obra de Arreola. Por un lado, acentuaron el carácter esteticista de su escritura, desmontaron algunas de sus estrategias escriturales, rastrearon la erudición intertextual, hablaron del mestizaje de géneros, e incluso dedujeron la grandeza de un texto a partir del análisis de los tiempos verbales, del montaje sintáctico o de la pericia para trasvasar formas antiguas en estructuras novedosas. Por otro

lado, incidieron en el carácter social de los textos, en la visión del mundo deshumanizado, principalmente, pues Arreola critica el impulso autodestructivo del hombre, cuyas facetas, evidentes y subterráneas, se manifiestan en las diversas relaciones de poder, sea éste político, sexual, científico, intelectual o económico; y al hacer esta crítica, su prosa devino irónica y rozó con la sátira, ya que la escritura semeja un instrumento quirúrgico contra el cuerpo corrupto de la sociedad. Ambas lecturas, por extremas que parecieran, son válidas y legítimas. Los textos de Arreola, debido a su apertura y ambigüedad, soportan miradas críticas opuestas. Sólo quiero señalar que esta polarización crítica se mantuvo más allá del debate mencionado, a pesar de que críticos como Emmanuel Carballo desmontaron, desde muy temprano (1954), la falacia realismo versus fantasía. En la década de los ochenta, los críticos empezaron a analizar de manera global la obra de Arreola, pusieron en relación directa y recíproca el carácter esteticista, la crítica social, la conciencia poética y metapoética, y el extraordinario mestizaje formal de la escritura. Aquí señalaré sólo algunas de las estrategias que hacen de cada texto una máquina sesgada y precisa.

LA SUSTRACCIÓN VERBAL

La poética de Arreola radica en una paradoja: la potencia significativa de su escritura está condicionada por la sustracción verbal. Su escritura —como la de Juan Rulfo— está minada por el silencio, por la inminencia de un decir que nunca se manifiesta; habla desde la región ausente de la palabra, y por ello expresa mucho más de lo que dice de modo literal. Con mayor precisión diré que el silencio es la poética de Arreola y de Rulfo (recordemos que la novela

Pedro Páramo ha sido considerada por muchos críticos como un extenso poema en prosa). Ésta es quizás la estrategia escritural más poderosa de la poesía; requiere además una conciencia límite del lenguaje, pues transgrede las fronteras de la palabra, va más allá de ésta, y la hace resonar desde la ausencia de sí misma.

La apuesta escritural de ambos artistas se inscribe, pues, en la poética de la sustracción y la sugerencia. En los poemas, el silencio es una forma de lenguaje. Las reticencias, *dicen*. De los intersticios sintácticos fluyen murmullos y presagios. En los vacíos de la escritura resuena una *escritura otra*. Arreola y Rulfo centran el poder evocativo del poema en la elipsis, en lo no dicho, en la borradura. Dirigen la carga semántica del habla hacia los intersticios, hacia los vacíos de la palabra. Y articular la escritura desde el silencio implica un decir exponencial. Así lo muestra Arreola en “El discípulo”, donde Leonardo da Vinci reprende al aprendiz-narrador diciéndole que no obstante haber hecho un dibujo hermoso, ha destruido la belleza: “No falta en tu dibujo una línea, pero sobran muchas”. En esta frase están sugeridos los preceptos de la poética de la sustracción: la belleza no existe en sí, excepto como sugerencia, como carente de sí misma; y tanto para Leonardo como para Arreola, radica en acotar un espacio con líneas estratégicas. La belleza, en el arte, no debe imitar la belleza de lo real, sino producirla desde la lógica del arte mismo. No es un proceso de *mimesis* sino de *poiesis*.

LA ESCRITURA EN ARCHIPIÉLAGO

Excepto en los textos tempranos, la escritura de Arreola es discontinua: son fragmentos yuxtapuestos que, articulados por el

hecho fabulatorio, logran un ensamblaje preciso, donde incluso los silencios o los intersticios entre cada fragmento están tensados como vectores significantes. No sólo en *La feria* rompe con la linealidad narrativa, la literatura de Arreola apuesta por la ruptura del relato. La escritura es secuencial sólo debido a la disposición tipográfica de la página, pero se vuelve no lineal en la conciencia lectora; y podríamos afirmar que cada texto nos obliga a realizar una lectura hipertextual. Los textos también están contruidos mediante líneas tangenciales y de convergencia en torno a un espacio textual obliterado. Y en ese espacio invisible radica el poder evocativo de la escritura arreoliana. Hay incluso textos que son un fragmento de otro que no existe.

En el vacío abierto entre un fragmento y otro asoma, protico e inexistente, el texto del lector. En este sentido, el lector articula su propio texto al articular los vacíos estratégicos incrustados en la trama. La capacidad significativa, la carga poética de los textos arreolianos radica precisamente en esa ambigüedad estratégica, cuyos recursos son la alusión, la elusión y la reticencia. Son palimpsestos en dos sentidos: *a*) son escritura en segundo grado, escritura de la escritura y literatura de la literatura; y *b*) entre el texto gráfico y el texto ausente, el lector reconstruye su texto, un *texto entre* que nunca será idéntico al de Arreola ni al de otro lector.

LA ESCRITURA TANGENCIAL

Si la poesía es un desvío, una lengua transversa en la horizontalidad de la lengua, digamos que el poder evocativo de los textos de Arreola radica en la concepción de éstos como máquinas

tangenciales. El poeta sabe que la cosa no puede *ser escrita* si se mira de frente; abordarla de manera frontal conduce no sólo a una falsificación tanto de la palabra como de la cosa, sino que es la mejor manera de no descubrir un misterio, y no hay texto literario que no esté cohesionado por un misterio. (El hecho literario revela un misterio que nunca nos será revelado; en esta paradoja radica su poder y su especificidad literaria). Así, como un felino que selecciona a su presa y, mediante una estrategia de alfil, tiende hacia ella su garra mortífera, el escritor intuye que la cosa se le entregará de manera total si es abordada por el costado. Ya Borges sugería que si el tema de una adivinanza es el ajedrez, la palabra que debe ser eludida es precisamente ajedrez: “*El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla”.

El acto literario es siempre un movimiento *oblicuo hacia*, pero construir máquinas cuyos mecanismos le otorguen la máxima sesgadura depende de cada escritor. Ahora, si añadimos que la brevedad, lo fragmentario, la reticencia y la facturación de textos-frontera tienen un sentido que los unifica en la estética de la sugerencia, en una ambigüedad que incluye un decir altérico y exponencial, diremos que los poemas de Arreola son máquinas sesgadas que producen variedad de significados desde mínimos mecanismos significantes. Quizás él mismo lo sugería al hablar de Rulfo: “Percibí en Rulfo lo que puedo describir como una fuerza oblicua, semejante al trote del coyote. Tanto él como sus personajes parecían ver las cosas, juzgarlas, de una manera oblicua, al sesgo, yo diría que en *bies*. No había una recta en su pensamiento o en su modo de contar las cosas, sino un

diagonalismo, un espíritu de alfil”. Quizás percibía esta fuerza diagonal en Rulfo porque era su propia fuerza. Al referir un juicio de Octavio Paz respecto de que él, Arreola, es un humorista y por eso mismo un moralista, afirma que, en efecto, “no se puede ser verdaderamente moralista sin rasgo de humor, sin la capacidad de ver las cosas al sesgo [...] ya que de frente son demasiado impresionantes. Y es precisamente esta mirada oblicua, que descompone el mundo sometiéndolo a una suerte de efecto de prisma, lo que nos ayuda a ver mejor la realidad”. Y concluye que el verdadero humorista “es aquel que en última instancia nos puede dar una imagen más cabal del mundo”. Para el autor de “El guardagujas”, el humor y la ironía son estrategias que enriquecen el concepto de oblicuidad escritural. Sabe que esta forma de mirar crítica, de modo revelador, la esencia de cierta realidad, y que pese al humor, o quizás por ello mismo, no pocas veces nos planta en el centro del misterio y el desasosiego: “La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones”.

LA FUSIÓN DE FRONTERAS GENÉRICAS

La hibridación genérica fue una de las propuestas del arte moderno. Y más exacto sería decir que la dialéctica del arte exigió, en cierto momento de su desarrollo, que el escritor transgrediera los límites de las formas y, por medio de la apertura y la destrucción, que propusiera una forma nueva mediante la que podía decir lo que parecía indecible. Desde entonces, cada texto se situaba en la frontera donde convergen y se borran los límites de varios géneros. Pero ¿cómo se define la frontera donde

confluyen y se borran las fronteras? Y aún: si la condena del escritor moderno fue transgredir de manera constante las formas escriturales, ¿cómo subvertir un límite que se confunde con la ausencia de los límites? Ante una tierra de nadie, minada por la incertidumbre, amenazados por la palabra babélica y con el deber de conquistar una de las fronteras de lo desconocido, muchos escritores retrocedieron al apacible territorio de las formas canónicas; sin embargo, los escritores más audaces dieron respuesta, en sus creaciones, a estas preguntas y con ello lograron pulsar cuerdas literarias nunca oídas hasta entonces. Arreola fue uno de estos últimos. Como un alquimista, transmutó con gracia varios géneros y propuso una nueva forma, al mismo tiempo extraña y familiar. Y digo familiar porque su lectura nos da la sensación de que podemos identificarla con una tradición conocida, cuyas líneas, quizá muy antiguas, se entretujan de modo secreto en el *continuum* moderno de la escritura.

En la obra del autor de *La feria* converge una variedad de registros genéricos. Los márgenes del cuento, el poema en prosa, la parábola, el aforismo, la carta, el diario íntimo, la noticia periodística, la novela, el anuncio comercial, la reseña, la entrevista, el ensayo, la glosa, el epitafio, la receta de cocina, etcétera, se interpenetran y producen formas híbridas. Desde el punto de vista de los géneros literarios, esta escritura es de frontera: un mismo texto participa siempre de dos o más géneros.

Arreola no teme construir un texto minimalista cuyas cláusulas son un *collage* de citas. “Los alimentos terrestres” es una sucesión de frases extraídas del *Epistolario*, de Góngora. A pesar de la reiteración lastimera —en todas las cláusulas el poeta pide dinero para sobrevivir— y aunque el texto puede reducirse a una cláusula emblemática, el efecto de variación minimalista produce un texto diferente. La multiplicación de lo mismo desemboca

en una radical alteridad, pues ya no sólo es la cita idéntica extraída de las cartas de un pedigüño; la repetición adquiere la magnitud de una tragedia, un drama que condiciona la creación del mayor poeta del Siglo de Oro. Desde el punto de vista de los medios alternativos, digamos que “Los alimentos terrestres” es una suerte de instalación textual.

Otras veces construye un objeto verbal. Fascinado por las posibilidades narrativas del anillo de Möbius, la botella de Klein y de otras imágenes de la rama de las matemáticas que aborda las superficies uniláteras, él fabrica un texto que es al mismo tiempo el objeto que refiere. Sucede con “Botella de Klein”, cuya escritura vira sobre sí misma, se destruye como interioridad y devora, en ese movimiento, a su autor, quien encarna en un objeto que hace de él un *afuera*. “Botella de Klein” es una botella de Klein verbal cuya forma, al mismo tiempo, es una traducción del exilio metafísico, pues transmuta a su autor en ese objeto matemático llamado botella de Klein. Quiero citar un pasaje de *Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle* que, aunque habla de las “Manos dibujando”, de Escher, parecería que define con asombrosa precisión el texto de Arreola:

el lenguaje origina bucles extraños cuando habla de sí mismo, sea directa o indirectamente. En este caso, algo interior al sistema brinca hacia afuera y actúa sobre él mismo, como si fuera exterior a éste. [...] la distinción interior-exterior es borrada, como en la célebre configuración llamada “botella de Klein”; aun cuando el sistema sea una abstracción, nuestra mente apela a la imaginación espacial, con la ayuda de una suerte de topología mental.

Hofstadter nunca leyó “Botella de Klein”, de Arreola, sin duda, pero sorprende que, al hablar de los palíndromos gráficos de

Escher, describa con rigor ese “objeto irracional” que transmite la desesperación de ser arrancado hacia afuera: “Mi mente trabajada no puede más —dice el narrador—, siguiendo las curvas del palindroma de cristal”. Más adelante agrega: “Me emborracho mentalmente gota a gota con la clepsidra que llueve lentamente sus monosílabos de espacio y tiempo”, y aunque es consciente de que sufre una pesadilla, finaliza con la certeza de que será arrebatado por la nada: “tienes miedo de beberte hasta el fondo, miedo de saber a qué sabe tu muerte, mientras te crece en la boca el sabor, la sal del dormido que reside en la tierra”. El espacio desplegado por esta escritura-objeto produce la sensación de que todo interior es superficie y de que, a semejanza del aprendiz de brujo, el objeto fabricado se vuelve contra su creador y lo aniquila. El golem se subvierte contra su dios, pues éste ha incluido en su máquina los mecanismos que habrán de desautorizarlo.

Tampoco se arredra cuando nos da una rigurosa reseña como si fuera un texto de ficción. A diferencia de Borges y Lovecraft, por ejemplo, Arreola no necesita inventar un libro, ni a su autor, ni el contexto social e intelectual del lugar y la época en que quiere situar la narración, al contrario: toma el libro y el autor de la realidad, y al hablar de ellos crea una atmósfera cuya delicada ironía hace que dicho autor y su obra ingresen en un plano de sarcástica irrealidad. Hallamos la estrategia de reinventar una obra en “El himen en México”, aparecido en *Palindroma* (1971), cuento que reseña el tratado médico legista *El himen en México* (1882), del profesor en farmacia Francisco A. Flores, libro escrito en una prosa sentenciosa, conservadora, retórica en el peor sentido y con fundamentos históricos, médicos, jurídicos y matemáticos de fines del siglo XIX. Los datos consignados de Francisco A. Flores en el texto de Arreola, así

como el pie de imprenta, los temas, las citas, los nombres que se mencionan en el libro, las ilustraciones, la nomenclatura de los hímenes e incluso las ecuaciones matemáticas que Arreola mismo reproduce en su cuento-reseña son fidedignos, excepto lo que respecta a la fundación del Instituto Nacional del Himen, lo del himen coroliforme que lleva el nombre de Francisco A. Flores y la cita que al final reproduce entrecomillada.

Algunos lectores han pensado que el libro citado en este cuento-reseña era un invento más de Arreola. Sara Poot Herrera, quien ha hecho quizás el mejor estudio sobre la escritura arreo-liana, afirma que “El himen en México” es “ejemplo de un trabajo de escritura sobre otra escritura, la del libro, aunque sea éste inexistente”. Hay que considerar, sin embargo, que nuestro autor mencionó casi siempre libros que existen y que sus citas son también casi siempre literales, ¿por qué entonces “El himen en México” da la sensación de ser una sátira como la de “Anuncio” o “Baby H. P.”? ¿Y por qué el libro reseñado da la impresión de ser un libro apócrifo? Creo que no es difícil deducirlo. En *Palindroma*, los planos de la realidad y la ficción se funden y confunden en los cuentos previos a “El himen en México” y ello da cierta pauta de lectura. Luego, con aparente seriedad, Arreola hace una reseña de un libro médico, reproduce el aire científico del autor, pero hacia la mitad el discurso se dispara hacia lo absurdo: la fundación y el funcionamiento jurídico del Instituto Nacional del Himen. Por último, desde el título hasta la cita final, el cuento-reseña nos atrae hacia una lectura satírica; no parece serio un libro con ese título, menos un estudio del himen en esos términos, y en el colmo de lo inverosímil: ¿cómo un ingeniero civil puede calcular la resistencia, la forma y las transformaciones del himen mediante simples ecuaciones algebraicas, cuyos resultados además habrán de permitir conclusiones médicas y

legales? ¿Cómo tomar en serio una teoría del himen expuesta desde un discurso solemne y conservador que, merced a las interpolaciones de Arreola, adquiere la forma de una sátira de ficción científica? He aquí también la escritura oblicua y la concepción de la superficie textual como el espacio de la ocultación.

“El himen en México” es un cuento, una reseña, una anécdota personal de bibliófilo y un ensayo cuyas paráfrasis minan el texto científico (el hipotexto) y lo atraen al territorio de la sátira y del humor negro. El texto literario (hipertexto) borra las límites genéricos y establece una nueva frontera escritural.*

Basten estos ejemplos para verificar que Arreola es un narrador proteico. La amplitud de sus registros escriturales, la riqueza de su repertorio formal, su destreza para intertextualizar —para troquelar un texto que amalgama huellas provenientes de diversas literaturas occidentales, de la historia, la religión y la ciencia—, su virtuosismo para hibridar materias y materiales en una forma inédita que incluye una resonancia interior de baja intensidad, integran otro de los aspectos de su arte poética.

LA ESCRITURA DE LA ESCRITURA

Arreola traduce, en su escritura, otras escrituras. Pero esta transmutación (incluso en el sentido alquímico de la palabra) es radical: ni semántica ni formalmente, lo traducido guarda una relación de simetría con la escritura primitiva. Aunque está ceñida por un nudo de correspondencias intertextuales que podrían

* Escribí un estudio comparado entre el libro de Francisco A. Flores y el cuento-reseña de Arreola. Si el lector desea consultarlo, debe remitirse a mi libro *Rulfo y Arreola: desde los márgenes del texto*.

encasillarla en una tradición o escuela, la traducción adquiere una singular extrañeza y se presenta como otra escritura.

Uno de los mecanismos en que se basa esta estrategia, consiste en la reescritura de fábulas, grimorios, bestiarios, tópicos, ejemplos (medievales), biografías, noticias, anuncios, recetas de cocina, entrevistas, etcétera. Otra forma traductoria, quizás la más original, radica en la literalización: toma de modo literal una fábula, una alegoría, una metáfora. Cita un tópico bíblico, greco-latino o de la tradición popular y, sin tomar en cuenta su sentido alusivo o traslaticio, desarrolla una traducción que desemboca en lo absurdo e insólito. Este proceso está cargado siempre de humor e ironía. En “Parturient montes”, el escritor pare un ratón; en “El rinoceronte”, el juez Joshua McBride es domesticado por su segunda esposa, quien “sabe el secreto que ayuda a vencer a los rinocerontes” y hacia el final del texto vemos al “rinoceronte en pantuflas” llamar, “en las altas horas de la noche”, ante la puerta obstinada de su esposa; en “En verdad os digo”, el camello pasa por el ojo de la aguja merced a la desintegración atómica; en “De un viajero”, Jonás viaja en el vientre de una ballena; en “Luna de miel”, los amantes bogan “engolfados en la profunda dulzura”; en “El silencio de dios”, el protagonista le escribe a su dios pero se lamenta porque tiene la certeza de que su carta irá “a perderse en el silencio”, sin embargo, su dios, que estaba por casualidad en el silencio, la lee y contesta a su remitente; en “Pueblerina”, al marido engañado le salen cuernos de verdad y su vida adquiere desde entonces un aire de fiesta taurina que culminará con “una estocada hasta la cruz” y el posterior arrastre de ese minotauro doméstico; en “El lay de Aristóteles”, el estagirita escribe *De armonia*, un tratado en verso redactado sólo para destruir la danza de la musa Armonía; en “Botella de Klein”, el narrador se abisma en una superficie unilátera llamada, por

el *analysis situs*, botella de Klein. De modo paradójico, Arreola llega a situaciones de radical extrañeza y múltiple significación mediante una *mala lectura*, pues oblitera la exégesis, las interpretaciones canónicas, y privilegia el sentido lato. Al contrario de Felipe de Jesús en “Starring all people” —a quien “le fallaron las parábolas aplicadas a la vida real porque tomó al pie de la letra el sentido figurado”—, a Juan José Arreola se le dispararon las parábolas a la *n* potencia porque las tradujo de manera literal. Al proceso de cerrar el texto sobre sí mismo, Ana Belén Caravaca lo ha llamado *lectura salvaje*: lectura inocente que, sin embargo, propicia una lectura perversa y polifónica.

Arreola podría ser un personaje de Borges, quizás un pariente no lejano de Pierre Menard. Si Menard intenta la empresa de escribir el *Quijote* original, el personaje de “Parturient montes” y Arreola mismo intentan parir un ratón; para lograrlo, el primero debe “ser Miguel de Cervantes”; los segundos, la montaña. No transcriben, escriben el texto original, que será siempre otro. Arreola escribe un texto que, aunque ya está escrito, no existe para él; al escribirlo, lo sustrae del espacio interpretativo, clausura su sentido figurado, lo abisma en su sentido literal y, siempre al borde de la paráfrasis, abre el texto de manera súbita. En la superficie escritural, revela el otro lado del texto.

EL BARROQUISMO ASCÉTICO O LA ARMONÍA Y EL DESASOSIEGO

La flexibilidad hibridatoria de las formas, la facturación de textos-frontera, la erudición dialógica, el proceso de transmutación de escrituras en la escritura, la desconstrucción formal,

la escritura en archipiélago, la parodia, la crítica de la escritura dentro de la propia escritura, la fisuración estratégica de la trama escritural, la apertura máxima del texto que limita con lo hermético, la transgresión del canon escritural y la continua intertextualidad, estrategias éstas articuladas desde la sustracción verbal, hacen de Arreola un escritor de estilo barroco. Ni los valores humanistas ni el uso de la sátira y la alegoría ni el fino sentido de la proporción ni la actitud estoica —como dice Bertie Acker—, ni el estilo senequista ni la cualidad *sentencial* de su prosa —como afirma Guillermo Rousset Banda— definen a Arreola como un escritor de orden clásico. Podemos decir también que la alegoría, la sátira y los valores humanistas son centrales en la cosmovisión barroca. En su aparente andadura clásica, la escritura de Arreola es problemática y ha dado pie a diversos equívocos. La precisión, el humor, el moralismo, la transparencia y la estructura armónica son atributos de evidente raigambre clásica, pero esconden la ambigüedad, la incertidumbre del sentido, la escritura en segundo grado, la *mise en abîme*, la metapoesía, la visión fracturada del universo, la conciencia escéptica, la fascinación del hombre por el abismo, la desgarradura espiritual y la barbarie disfrazada de progreso cultural. La contorsión y la desmesura se agazapan en el tejido armonioso de la trama. Es una escritura que, como señalé más arriba, está fisurada por un doble drama: el de su propia imposibilidad y el de la cosmovisión trágica de su autor. Podemos incluso constatar en ella una conciencia perpetua de la muerte; pues aunque se rebela contra la nada, el lenguaje tiende hacia la muerte; tiende asintóticamente, es decir, de manera infinita y casi paralela. La muerte se sabe muerte cuando se nombra con las palabras irónicas de Arreola.

Cuando Arreola había dejado ya de escribir literatura, afirmó que no lograba “unir la facilidad verbal de la palabra dicha con la dichosa experiencia de la palabra escrita”, y que si le era “dada otra vez la capacidad de escribir”, trataría de conjugar la literatura escrita y la oral; sin embargo, un aspecto de su poética radica en la amalgama entre oralidad y esteticismo. Es una escritura impecable e implacable, pero esta belleza no es grave ni geométrica, está animada por un tono coloquial, por una andadura prosódica. Son textos para ser leídos en voz alta, compuestos por cadenas sintácticas armoniosas, por ritmos que tejen una red de parentescos fónicos al interior de cada texto.

Lo primero que percibimos, al leer los textos de Arreola, es su compleja musicalidad; pero también nos seduce la plasticidad de cada expresión, la consistencia material y volátil del lenguaje y a veces el aroma de las palabras. Cada texto nos da una imagen sensorial: leerlo es vivirlo por medio de nuestros sentidos. Las palabras deben expresar siempre más de lo que dicen y esto se logra por “la armonía que resulta de su conjunto”. Aquí *armonía* implica diseñar una combinatoria verbal inédita que logre aprehender lo que hasta entonces parecía inaprehensible: el texto literario debe ser un rapto de lo indecible.

Además de ser una imagen sonora, la textura armónica comprende la plasticidad de la expresión; el texto es una imagen visual: vemos a través de las palabras y, como sugerí al hablar de los vacíos significantes en la escritura, vemos y oímos a través del silencio que cohesiona a las palabras. Y más importante aún: vemos y oímos desde el silencio que generan las palabras. Este lenguaje armónico participa también de una alada materialidad. O para emplear otro oxímoron: la levedad concreta del

lenguaje es palpable en la escritura de Arreola, pues al leerla tenemos la sensación de tocar algo inmaterial y, al mismo tiempo, sentimos que fluye con la solidez de algo que parecía no tener cuerpo. La textura es táctil, una superficie de extraña transparencia. Aclaro que la superficie es múltiple e implica a veces una *mise en abîme*, la conciencia de sí misma como superficie, pero dicha conciencia revela muchas veces un límite vertical e indecible. Y no obstante que Arreola hace del lenguaje el placer del lenguaje mismo, en muchos textos no podemos disociar la armonía y el desasosiego.

EL HACEDOR

Hallar el tono y la forma de articular esta compleja red de vectores requiere una sabiduría asistida por la gracia. Arreola no fue un mero artesano verbal, estaba tocado por el don. Podemos decir incluso que la articulación de formas proféticas —aquellas que logran inscribirse en las redes futuras de producción textual— le fue dada porque era parte de su destino: “en el terreno artístico —escribió hacia 1970—, la forma es una condición indispensable para la supervivencia de la obra, es decir, tiene que ser una forma lo más perfecta posible que aloje el pensamiento de aquel hombre [el escritor], con la máxima belleza, con la máxima economía y con la máxima eficacia”.

Arreola no sólo halló la forma; también el tono que, como el de Rulfo, es de los más singulares y poderosos de la literatura mexicana. Su resonancia es de baja intensidad; es decir, las esferas de su influencia pueden traspasar las épocas, las corrientes estéticas, las ideologías, la oscuridad de ciertos periodos

históricos, y la podemos oír incluso cruzar el muro del futuro. No es aventurado afirmar que Arreola imprimió en su escritura “una condición indispensable para la supervivencia de la obra”.

LA IMPOSIBILIDAD DE LA ESCRITURA

HACIA EL MURO

Problematizar el lenguaje y explorar sus límites fue una de las premisas de la literatura moderna. El escritor neoclásico rendía culto a la forma, labraba un texto como si fuese una columna de cristal de roca; casi nunca cuestionó su materia verbal, pues entre la palabra y la cosa existía un principio de semejanza. Su reto consistió en ceñir las palabras a una forma en equilibrio y proyectar una simetría irónica en el plano de los significados. Algunas escrituras, al desarticular las pasiones y mostrar que no son sino máscaras del mal, tocan el filo de una serenidad glacial; es decir, son exactas y despiadadas, incluso si participan del juego frívolo. El Siglo de las Luces, sin embargo, al fundarse en la razón, engendró el mal que la minaría: la crítica. Los paradigmas sociales, religiosos y artísticos fueron cuestionados de manera radical y se descubrió que, tras su fachada absoluta, detrás de su transparencia geométrica, surgían grietas en las que dichos paradigmas habrían de derrumbarse. Las contradicciones internas de esta cosmovisión la llevaron a la ruina, su dialéctica interior la condujo a un *impasse* crítico y más tarde a un estado de perpetuo principio de incertidumbre. De aquí surge el pensamiento moderno, y aún: la modernidad se define como un estado crítico (en crisis y de crítica).

Los escritores, por su parte, al reflexionar desde la palabra y al descubrirse desamparados por ella, es decir, al tomar

conciencia de una suerte de naufragio del verbo, la hicieron estallar y desde entonces, diría Barthes, la literatura implica una esencial problemática del lenguaje. Éste fue el génesis de la literatura moderna (hacia 1850). Y la crítica ha sido su condición de ser: crítica de sí misma (de su forma y de su sentido), de su tradición y del horizonte histórico en que se inscribe. No es difícil adivinar las fronteras de la nueva concepción literaria. Los espíritus más agudos formularon la pregunta decisiva y vislumbraron los abismos de la respuesta. ¿Cómo escribir si las palabras obedecen a una especie de principio de incertidumbre, si hay una fractura insalvable entre la palabra y la cosa? ¿Cómo referir lo real si las palabras mismas son incapaces de *referirse*? ¿Cómo nombrar el mundo si el mundo se ha vuelto ilegible? ¿Qué sentido podría tener una escritura cuyo lugar posible carece de sentido? Y cuando la historia provoca una interferencia devastadora en el *continuum* estético, ¿cómo escribir poesía después de Auschwitz?

Hölderlin fue quizás el primer poeta moderno que se planteó con lucidez la imposibilidad de la escritura: “¿para qué poetas en tiempos de miseria?”, interroga en su elegía “Pan y vino”, escrita a principios del siglo XIX. Podríamos decir que, ante la carencia de sentido que sugiere ya la pregunta, la locura le dio una respuesta: la pérdida de sentido, de cualquier sentido:

Quien profundiza el verso —dice Maurice Blanchot—, escapa del ser como certeza, encuentra la ausencia de los dioses, vive en la intimidad de esa ausencia, se hace responsable asumiendo el riesgo, soportando el favor. Quien profundiza el verso debe renunciar a todo ídolo, debe romper con todo, no tener la verdad por horizonte ni el futuro por morada, porque de ningún modo tiene derecho a la esperanza: al contrario, debe desesperar. Quien profundiza el verso, muere, encuentra su muerte como abismo.

Arrebatado al tiempo del desamparo, el poeta habrá de cuestionar siempre su lugar en el mundo, el ser y el lugar de su poesía. Ya sabe que tal vez no podrá hablar sino desde la región de lo ininteligible o del silencio. Hubo escritores cuya respuesta fue la negación del acto escritural, el desafío de escribir desde los límites del lenguaje, el sacrificio de la poesía al dios de la realidad o, en un acto de clausura absoluta, el suicidio. Quizás el caso más significativo sea el de Rimbaud. Incapaz de trascender el muro, no obstante su intrepidez espiritual —“fue un místico en estado salvaje”, dijo Claudel—, renuncia a la poesía y decide ser “absolutamente moderno”: se sabe “devuelto a la tierra, con un deber que buscar y una realidad rugosa por abrazar”.

Otros escritores, como Mallarmé, escriben desde una doble impotencia: la nada y la palabra. Su obra aparece en la geografía de la literatura como una torre de Babel hendida por la confusión: al aspirar a lo absoluto —al “elevar una página a la potencia del cielo estrellado”, dijo Valéry—, al erigir una obra que rivalizara con la creación, el autor de *Un coup de dés* cifró lo imposible: no pudo sino hablar “desde el fondo de un Naufragio”, pues “la destrucción —dijo— ha sido mi Beatriz”. Después de él, la poesía ha debido encarnar en su propio impedimento. “Yo no estoy vuelto hacia el mundo —dice el señor Teste, *alter ego* de Valéry—. Tengo la cara contra el Muro. No hay nada de la superficie del Muro que me sea desconocido”. Y más radical en esta conciencia de la imposibilidad, Edmond Jabès afirma: “Se escribe siempre al filo de la Nada”.

La palabra, pues, alza un muro en sí misma, se erige muro. ¿Cómo entonces trascender el muro? ¿Cómo escribir desde el muro? “El poeta —afirma Eduardo Milán— es el primero en crearse sus imposibilidades textuales y el primero en resolverlas con honradez”; de esta manera, el poema se concibe como “un tráfico,

un negocio con lo imposible. Imposibilidad del decir y del nombrar, decir contra toda evidencia, imponer una virtualidad al mundo que suponga, por ese gesto arbitrario, una posibilidad”. Por este camino, sin embargo, algunos escritores desembocan fuera de la palabra. Al abrirse la puerta, el laberinto sufre la invasión del silencio negativo; un silencio gélido, vertical y sin puertas. Entonces la escritura del No se transforma en la no-escritura.

DESDE EL MURO

Cuando la imposibilidad encarna en la escritura, lo imposible es. La página blanca se vuelve la única verdad. Después del *Fiat lux*, toda palabra es una redundancia. La historia de la literatura es una hipérbole del gesto creador. Pero ¿en qué momento, para el escritor, la página en blanco adquiere la forma de lo insuperable?, ¿en qué encrucijada, ésta se vuelve espejo de la palabra? ¿Cómo lo imposible *encarna en* la escritura y cómo hay quien escribe *desde* lo imposible? ¿Cómo escribe quien está poseído por los demonios del silencio?

Desembocan en el silencio los escritores que tienen una conciencia límite, por no decir abismal, de la palabra. La palabra es, ella misma, un muro entre la realidad y el sentido de la realidad; la palabra es incluso el muro de la palabra. El escritor que no descubre esto es un falso escritor (pues se instala en una insostenible posición adánica), y aún: si no quiere ser un farsante, debe asumir este desafío. Pero si las imposibilidades no surgen como una necesidad intrínseca de la escritura, sino como una interferencia de la historia, el escritor debe también dar una respuesta desde el muro. Cuando Adorno sentenció que “luego de

lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema”, los poetas asumieron la misión de transgredir ese interdicho, esa falacia de la guerra: “Ocaso de las palabras —¡zahorí en el silencio!”, escribió Paul Celan, un sobreviviente del holocausto. El acto creativo no sólo es una subversión contra el apocalipsis, es también el muro que nos salvaguarda. Si la historia impide el sí del poema, éste debe responder con el *no*, pero en ningún caso debe renunciar a sí mismo. Celan es el ejemplo del poeta que mantiene la dignidad de la poesía.

Hago este seguimiento sobre la imposibilidad escritural —rasgo casi exclusivo de la literatura moderna— a propósito de *Confabulario*, *Palindroma* y *Bestiario*, de Juan José Arreola, narrador iniciado en los misterios de la poesía, que alcanzó las fronteras del silencio, que conquistó parte de ese territorio y que, no obstante pelear con las mejores armas que pudiere blandir un poeta, fue derrotado por la no-escritura. Esta experiencia límite no es nueva en las letras mexicanas. Díaz Dufoo hijo, Julio Torri, José Gorostiza, Gilberto Owen, Juan Rulfo, Alí Chumacero y el propio Arreola salieron vencedores en su lucha con el ángel; sin embargo, su victoria fue conocer un secreto que aniquiló, desde adentro, a su escritura. Y aunque dieron explicaciones peregrinas sobre su renuncia a la literatura —inclusive Arreola y Gorostiza, cuya lucidez los hizo asumir el silencio como una suerte de destino—, dichas explicaciones fueron pistas falsas para salvaguardar su secreto. Arreola dejó de escribir porque su escritura engendró la imposibilidad de sí misma; y no porque, según decía, las mujeres y la farándula y la vida lo hubiesen distraído. Este equívoco lo suscribe incluso un crítico como José Miguel Oviedo, quien afirma que “quizá por las demandas y urgencias de esas actividades [mundanas] ha olvidado su verdadera vocación —la literaria— y ha tenido que confesar melancólicamente: No he tenido tiempo de ejercer la literatura”.

Ya es hora de decirlo. Arreola luchó contra los demonios de la imposibilidad escritural y, aunque fue vencido ante las murallas del silencio, sus textos quedan como el testimonio de quien resistió la invasión de la divinidad (“lo que oí a través de la zarza ardiente”) y el asalto mortal de lo imposible.

ESCRITORES Y ESCRITURA IMPOSIBLES

Por un lado, Arreola divide a los escritores en posibles e imposibles, y por otro, no puede concebir la literatura sino como expresión de su propia imposibilidad. Respecto de los escritores, expuso dicha división en los sesenta, cuando ya el muro se alzaba ominoso en su escritura. En una de las entrevistas con Emmanuel Carballo, Arreola afirma que al escritor imposible nadie puede repetirlo, y da como ejemplos a Kafka y a san Juan de la Cruz; el escritor posible, en cambio, “representa las posibilidades de la inteligencia, lo que puede hacer la inteligencia lúcidamente”, y da como ejemplo a Borges.

Más de veinte años después, cuando ya el muro del silencio era impenetrable, en una entrevista con Juan José Doñán vuelve a referir dicha división y redefine sus conceptos. Al escritor posible no le fue dada la gracia del genio; es alguien que “puede llegar a ser escritor por una serie de actos de la voluntad”, con disciplina, y a veces consigue “uno que otro *don de la noche*”. Es el tipo de escritor profesional, el que se impone la tarea de escribir. Su obra puede dar origen a una escuela, a una academia, pues la combinatoria en que se funda es codificable y repetible. Y a la lista de ejemplos agrega a Goethe, Víctor Hugo, Valéry y Alfonso Reyes.

Al contrario del posible, al escritor imposible se le impone la escritura. Más que destinado, está condenado a crear, pues le fue dado el genio, un don que a veces adquiere la forma de una maldición. Es el que “escribe a pesar de sí mismo; el que no es consciente de que en él habita la capacidad de transmitir lo inefable, eso que hasta antes de su advenimiento parecía indecible”. Porque va “más allá de lo que la inteligencia puede proponerse”, porque está llamado a nombrar lo aún innominado, nadie puede seguirlo, no es repetible excepto si tiene discípulos tocados también por el genio. Son escritores intrépidos que tocan la frontera donde la escritura se resuelve en silencio o, más radicales aún, cruzan el límite en que la palabra coincide con su propia destrucción. Al hablar de la literatura moderna, Wittgenstein dijo que su misión consistía en arremeter contra los límites del lenguaje. En efecto, los escritores imposibles del siglo xx, por ejemplo, subvirtieron todos los cánones de la escritura. Y en su intento por aprehender lo absoluto, no temieron dejar de ser escritores. Para Arreola, éste es el linaje de los escritores verdaderos; escritores que incluso cuando escriben en prosa, son poetas; y a su lista agrega a Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire, Poe, Vallejo, López Velarde y a Juan Rulfo. Hay también escritores que, merced a un accidente espiritual, pasan de posibles a imposibles, como Borges o Rubén Darío.

Arreola se incluye en la estirpe de los *poetas* imposibles y, como tal, no puede concebir el ser de su escritura sino como una forma de lo imposible. “Lo que llamamos belleza”, le dice a Carballo, “es una aproximación nostálgica a la belleza”; pues “para mí, el poema, como la escultura y la pintura, son imposibilidades absolutas. El gran artista acomete aproximaciones: al ofrecernos el producto de su esfuerzo, más bien da a entender cuáles fueron sus propósitos”.

La obra es un vehículo hacia el arte, es una maquinaria epifánica: no revela, inicia en los misterios de la revelación. Así, la obra de arte, por magnífica que sea, será siempre una sombra de lo que quiso ser. Y Arreola no podía sino intentar una obra absoluta. Y en ese intento de absoluto radica la imposibilidad de su escritura. De ahí que considere al poeta —y que se considere a sí mismo— como un místico profano, un san Juan de la Cruz cuya aspiración no es el dios sino la obra de arte:

Sentimos —le confiesa a Mauricio de la Selva— nomás por ausencia lo que el poeta quería darnos; el poeta no logra realmente capturar ni transmitir la experiencia interna mediante la palabra; la palabra es casi el elemento físico que acota el terreno donde se supone que está la presa, la caza a la que uno no le da alcance, aunque vaya tan alto, tan alto como san Juan de la Cruz.

A partir de esta actitud creadora debemos leer “Cérvidos”, texto que adquiere la forma de un *ars poetica*: “Pieza venatoria por excelencia, todos tenemos la intención de cobrarla, aunque sea con la mirada. Y si Juan de Yepes nos dice que fue tan alto, tan alto que le dio a la caza alcance, no se está refiriendo a la paloma terrenal sino al ciervo profundo, inalcanzable y volador”. El poeta sigue las huellas de una presa indefinible, adivina las tramas de su querencia, la presiente incluso dentro de sí y, cuanto más cerca se halla de la presa, cuando cree que ésta caerá rendida a sus pies, no le es dado atraparla, excepto obtener un atisbo de su ser. En la red verbal sólo quedará la nostalgia del ciervo. El lector, por su parte y gracias al poeta, sigue las huellas que conducen hacia la presa y en cierto momento palpa, en la red verbal, la estela de un ciervo fugitivo, puede sentirse incluso atravesado por él, pero tampoco le será dado cazar a la bestia inefable.

Podemos decir que, en este caso, el *Bestiario* de Arreola es también espiritual: cada bestia implica una autognosis.

Arreola quiere expresar, por medio de las palabras, lo inexpresable. Quiere incluso cifrar lo absoluto en la escritura, aprehender la Palabra por medio de las palabras. Ésta fue su lucha con el ángel. Y como los grandes poetas, descubre que las palabras son frágiles y equívocas. A partir de esta concepción o de esta exigencia, se le impuso la tarea de hacer una obra imposible. Y lo logró. Pero lograrlo le costó el silencio.

Más allá de que el inventario de Arreola respecto de los escritores posibles e imposibles sea discutible, antes de pasar al apartado siguiente quiero aclarar algo que me parece un malentendido. Considero que Rafael Olea Franco malinterpreta, o interpreta de modo muy elemental, el concepto arreoliano de escritor imposible, pues afirma:

Arreola habla exclusivamente desde la perspectiva del creador que siente un cierto grado de frustración ante su incapacidad personal para escribir como otros lo han hecho (no percibe empero que quizá un modelo de escritura impracticable para él sea asequible para otro artista, en cuyo caso el carácter de “posible” o “imposible” sería individual y circunstancial).

Por las citas de Arreola en este ensayo y como se verá en el conjunto de mi argumentación, el escritor imposible siente, sí, cierto fracaso respecto de su ideal de escritura, y siente a veces una honda frustración pero no sólo por su incapacidad personal sino porque el acto creativo y la creación misma están siempre más allá de su deseo; o mejor: lo que intenta escribir es un más allá, un más allá que, por definición, no puede encarnar en la escritura. La imposibilidad que refiere Arreola no implica falta

de talento, mucho menos se refiere a un tipo de escritura que sí es “asequible para otro artista”, al contrario: cuanto mayor capacidad creadora tiene un poeta, mayor es la conciencia de la imposibilidad. Al poeta le es dado, o bien explorar las posibilidades de la escritura en el límite (explota “las posibilidades de la inteligencia”), o bien transgredir el límite, aunque esto lo condene al silencio. Lo imposible, pues, no se refiere a una “escritura impracticable” por falta de genio sino a una cualidad intrínseca de la escritura y a una forma de concebir el hecho escritural. José Gorostiza, para poner un ejemplo mexicano, es quizás el paradigma de una escritura y un escritor imposibles. En efecto, cuanto mayor es el poeta, sentimos con mayor agudeza su fracaso cuando intenta aprehender la poesía. Siempre una gran obra poética nos transmite con evidencia su propia imposibilidad. Y esto, al parecer, no es comprensible para muchos críticos ni para algunos creadores.

LOS DEMONIOS DEL SILENCIO

CONTRA EL MURO

La experiencia límite de un escritor es la expiación del silencio. Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Samuel Beckett y José Gorostiza son el paradigma del artista cuya materia expresiva resulta impotente para aprehender lo inefable y, por lo tanto, asumen la condena de renunciar a la palabra. Un escritor desemboca en el silencio porque alcanza la frontera donde la escritura se resuelve en una pura imposibilidad; y aún: puede y debe escribir desde allí, pero, como el aprendiz de brujo, sabe que será arrasado por esa misma escritura. El desenlace de un escritor verdadero será errar en el laberinto del silencio, en busca tal vez de un improbable minotauro que lo absuelva de su condena. Los poetas antiguos sabían ya que el silencio no es un deseo sino un destino. (Hay quien renuncia a la palabra *desde* la palabra, pero esa vertiente escritural será explorada en otro ensayo).

Pese al anacronismo artístico que algunos críticos han visto en Arreola (Octavio Paz, entre ellos), el artífice de *Varia invención* es consciente de escribir dentro de la tradición literaria moderna, y más: se inscribe en una de sus vertientes más radicales. Sabe que el arte, en su dialéctica de hibridar y transgredir sus propios límites, lleva necesariamente no sólo a su propia imposibilidad sino a formular, hasta las fronteras del silencio, lo posible de esa misma imposibilidad. Quizás de modo indirecto respecto de sí mismo, lo refiere al hablar de Pound y Eliot:

Creo que son dos poetas de lengua inglesa los que curiosamente demuestran la imposibilidad de la poesía, los que disuelven la posibilidad de ser poeta [...] a pesar de todas sus gravedades. Bastan los títulos de Eliot: *Tierra baldía* y *Miércoles de ceniza* para concluir que la poesía es imposible. Parecen darle la razón a un autor posterior, pero de su misma índole, a Cyril Connolly, cuando dice que la poesía de este siglo [...] es un manantial seco en torno del cual aúllan los chacales. Considero que los primeros en aullar alrededor de un manantial seco son Pound y Eliot.

Cuando Connolly escribe: “Los poetas discutiendo sobre la poesía moderna: chacales gruñendo en torno de un manantial seco”, suscribe, sin saberlo y siglo y medio después, al Hölderlin que cuestiona: “¿para qué poetas en el tiempo del desamparo?”. Desde su concepción literaria, también Arreola se plantea la pregunta fundamental de la poesía moderna y trata de resolverla en su obra, podemos decir incluso que dicha obra es la *mise en abîme* de su respuesta. Y la conciencia de su *hybris* poética fue muchas veces dolorosa, así lo refirió a lo largo de los años:

Hace mucho y no sin melancolía, confesé mi falta de tiempo para dedicarme a escribir. Claro que no me refería a las “horas hábiles” en el común sentido de la expresión, porque esas las tengo de sobra, como todo el mundo, sino que quise aludir a ese tiempo interno y secreto en que suena la hora de la verdad y se traduce en palabras eternas. [*Inventario*]

Hace 30 años descubrí que no lograría escribir como yo quería —dijo a Héctor de Mauleón—, y que no tenía caso seguir insistiendo. [...Mi cuento “Parturient montes”] es una metáfora clarísima de que el arte es imposible realmente. [...Después de lo que

pude escribir] no me interesa nada, sino lo imposible, y cada vez veo con mayor claridad que la poesía es imposible. Por eso, los únicos poetas que me interesan son los que llamo *escritores imposibles*. [...] Tengo pasajes de escritor imposible, porque yo mismo no los entiendo y no puedo adivinar hasta dónde llegué.

Toda poesía verdadera es imposible [...] Llegué a la abstención total, porque acabé también por decir: toda literatura es baldía como la tierra gastada, pero podemos recuperar algunas porciones si las habitamos realmente con el espíritu, a pesar de la erosión permanente del lenguaje. [“Posfacio”]

Arreola pertenece a la estirpe del escritor que no se oculta ante el muro. No niega esa presencia ominosa: embiste con el ariete verbal y quizás logra derribarlo y ver el otro lado, antes de descubrir que se levanta ante él otro muro, el muro de la palabra vacía. La escritura arreoliana cristaliza, pues, en una de las formas del silencio. Al devenir, su palabra engendró la negación de sí misma, su dialéctica interna hizo que desembocara en el polo de la no-palabra: construyó en su interior el insalvable muro que la separaba de sí. “Parturient montes” es el ejemplo, extremo y paradójico, de la escritura imposible, pues como si fuera el *ars fabulandi* del *Confabulario*, este cuento, dice Arreola,

representa el drama del escritor: en cierto sentido, es la confesión de la imposibilidad casi absoluta de seguir siendo escritor. Yo podría dejar de ser escritor, no por falta de posibilidades [...] sino por una especie de desilusión radical cuya imagen se encuentra aquí. El drama que cuenta “Parturient montes” es espantoso: “Entre amigos y enemigos se difundió la noticia de que yo sabía una nueva versión del parto de los montes”. Es decir, que yo era escritor.

No pone en entredicho el oficio literario, en el que es un maestro, sino el acto creativo: la escritura *no puede ser*. El hombre *no puede crear*. Si lo intenta caerá abatido por la ironía de la divinidad o, bien, será destruido por su propia creación (destruido en tanto escritor). Este impedimento de la obra literaria diferencia a un escritor verdadero del charlatán que engaña al lector desprevenido con meros trucos de ilusionismo verbal. Y si el texto muestra el infierno interior, las revelaciones del alma o las contradicciones de la conciencia, no olvidemos que, como él mismo afirma, “todas las expediciones hombre adentro acaban siempre en superficial y vana palabrería”. Arreola sugiere entonces que el problema esencial de la escritura no radica en el tema, así sea excelso o profundo, sino en la verosimilitud del artificio, en la legitimidad de la invención. Y lo verosímil parte del reconocimiento de que toda obra no es sino la tentativa de una Obra que nunca nos será dado realizar. A partir de este juicio, podemos entrever la autoironía del título.

Arreola toma un verso de la *Epistula ad Pisones. Ars poetica*, de Horacio: *parturient montes, nascetur ridiculus mus*, “parirán los montes, nacerá un ridículo ratón” (verso 139), que se cita habitualmente en son de burla cuando a grandes promesas siguen resultados miserables; el genio arreolesco, sin embargo, lo resignifica como una metáfora del hecho literario. Así, “Parturient montes” encarna, como dije más arriba, una paradoja. Por un lado, cuenta el drama del creador que, tras un angustiante e improbable parto, da a luz un ratón (en este caso un texto, quizás el mismo “Parturient montes” y en este sentido podemos decir que el cuento es una *mise en abîme* de sí mismo ya que, de modo simultáneo y recíproco, es el sujeto y el objeto de su representación); y por otro lado, cifra en el texto la imposibilidad del texto mismo:

Yo conozco las reglas del juego [dice el protagonista de “Parturient montes”], y en el fondo no me gusta defraudar a nadie con una salida de prestidigitador. Bruscamente me olvido de todo. De lo que aprendí en la escuela y de lo que he leído en los libros. Mi mente está en blanco. De buena fe y a mano limpia, me pongo a perseguir al ratón. Por primera vez se produce un silencio respetuoso. [...] Yo estoy realmente en trance y me busco por todas partes el desenlace, como un hombre que ha perdido la razón.

A semejanza del demiurgo, el personaje-narrador crea desde la nada (olvida todo, su mente está en blanco), y aun: abre en él la nada para que al acto creador tenga lugar ahí. Pero desde la apertura del vacío hasta el milagro de la “tierna migaja de vida”, el poeta se siente arrebatado por el desamparo y la angustia. Se sabe extraviado en su propio ser y, a punto de perderse en ese parto desde la nada, lo “salva el rostro de una mujer”, a quien eleva a “categoría de musa” y que al final reclamará “con timidez el entrañable fruto de fantasía”. Luego los espectadores, no obstante comprobar que hay un ratón vivo en la palma del creador y de haber presenciado un descenso órfico, “apenas se alejan unos pasos y ya comienzan las objeciones. Dudan, se alzan de hombros y menean la cabeza. ¿Hubo trampa? ¿Es un ratón de verdad?”.

El escritor duda también; sabe que Eurídice regresará siempre hacia lo oscuro y que él sólo regresará con un deseo, el deseo de hacerla resucitar en la palabra. Con esto sugiero que el poeta, consciente de la tradición en la que escribe y de los límites escriturales que otros han intentado, se sabe un Adán que no podrá nombrar de nuevo el mundo (un mundo verbal) sino por medio de la destrucción. El acto creador sólo es posible si este mismo acto se mira con ironía, si el discurso que le da ser

incluye el mecanismo que hace de ese mismo ser una sospecha. Pero el lenguaje extrae su fuerza, su alta resonancia, del espacio minado que abre al desplegarse desde sí. La forma literaria abre las alas, como un fénix, desde sus propias cenizas. Y aunque resplandeciente, el fénix está desengañado de sí, sabe que desde el fondo de su ser se abre una grieta por la que habrá de abismarse.

Según el génesis bíblico, en su origen la palabra crea, arranca el ser desde la nada; al nombrar, hace existir, da vida. Esta ideología creadora perdió vigencia con el advenimiento de la edad crítica. La caída del paradigma adánico inició cuando el hombre adquirió conciencia de que la conciencia carece de asideros, de que entre la palabra y la cosa hay un abismo irreducible, hecho que provocó un cuestionamiento radical del poeta moderno respecto de su trabajo y que ya no pudiera hablar sino desde la fractura definitiva entre significado y significante. La palabra obedece a un principio de incerteza, incluso se vuelve más incierta cuando reflexiona sobre sí misma.

Ahora bien, si del parto escritural surge siempre una cosa ridícula, una escritura que no dice lo indecible, una palabra huérfana de la Palabra, entonces la literatura carece de sentido y deja de ser necesaria. Y ante lo imposible de la escritura, aparece la imposibilidad del escritor. Arreola alcanzó esta frontera y no quiso retroceder (no cedió a la tentación de escribir como si no hubiera luchado con el ángel); tampoco cruzó del otro lado (no renunció a la palabra, continuó siendo un conversador prodigioso); se mantuvo en ella: escribió algunos silencios y luego dejó de escribir. “Mi obra más importante —confiesa a Emmanuel Carballo— es la que no he escrito, y no la que he llevado a cabo. En mi obra escrita hay una especie de desencanto previo a la realización”. Tiempo más tarde, reitera a Fernández

Ferrer que “Parturient montes” es una suerte de testamento y epitafio:

es la imposibilidad de la obra de arte. Digo obra de arte y no sólo texto escrito. [...] Todo hombre que quiere decir lo que siente, ya ha fracasado de entrada. [...] En “Parturient montes” está el fin y me despedí de la literatura. [...] ¿Para qué escribo si no voy a proponer nada más que una criaturita de este tamaño [un ridículo ratón]?

No se trata de una claudicación sino de una necesidad, pues la necesidad del silencio fue la trama invisible en las tramas diversas de la escritura arreoliana. Podemos aventurar incluso que esta imposibilidad es la poética en que se funda toda su obra. Y aún: muchos de sus textos son cifras del silencio.

EL MURO

La obra de Arreola nos provoca una sensación paradójica. Primero sentimos que nadie como él estaba dotado para escribir una gran obra, pues en cada texto suyo asoma el genio, la imaginación que se despliega en infinitas posibilidades creativas y algo no frecuente en los artistas que experimentan con las formas: su escritura está asistida por la gracia; no podemos decir cómo hay en ella un equilibrio de extrañeza, humor y perfección. Luego sentimos que hay una honda fractura en esta obra; su *hybris* creativa despierta en nosotros el desasosiego de lo inacabado, hay un salto mortal sobre el vacío que no alcanza la otra orilla, y desembocamos en la molesta certeza de que

se malogró debido quizás a sus “frivolidades”. Pero si leemos la obra de Arreola *desde* sus procesos de producción, desde su dialéctica creativa, descubriremos que la escritura había engendrado un mecanismo que la haría desembocar en su propia imposibilidad. El movimiento que la posibilita es el mismo que la lleva al impedimento de sí misma. El fracaso intrínseco de esta escritura es trágico; como en la poesía antigua, sin embargo, esta tragicidad es noble y no carece de grandeza.

Si consideramos la fecha de publicación de sus libros, diremos que el periodo de creación literaria abarca 25 años (aunque en realidad comprende unos 30). Y si excluimos dos libros paraliterarios que Arreola mismo excluye de sus obras, *Inventario* (1976) y *Ramón López Velarde* (1988), diremos que Arreola cumplió 30 años sin escribir literatura (los mismos que Rulfo tenía de no escribir cuando murió). ¿Por qué dejó de escribir? He mostrado cómo desde el principio su escritura fue habitada por el silencio y cómo desembocó en él. Si la escalera hacia el silencio es ascendente en los místicos, en Arreola ha sido descendente: llegó al silencio en medio del mundanal ruido. Pero no podemos negar que construyó dicha escalera merced a una conciencia extrema de lo que significaba escribir. En los últimos escalones incluso adivinamos el horror sagrado de quien sabe que desembocará en el silencio.

En ninguna otra época, el silencio de los escritores ha sido tan significativo y enigmático. Significativo porque su renuncia a la palabra *dice*, es un decir ambiguo y extraño, habitado por un silencio sonoro cuya resonancia ilumina de modo vertical su obra escrita. Enigmático porque, aunque podemos explicarlo en el contexto y la dialéctica del arte moderno y aunque el autor mismo reflexione con lucidez y hondura sobre esta imposibilidad esencial, es siempre un misterio que, un elegido por el Verbo, renuncie al verbo.

A diferencia de sus críticos, Arreola descubrió muy pronto la existencia del muro en su escritura y asumió el desafío de crear desde esa conciencia —quizás por ello su obra es una de las más perfectas de la literatura mexicana—; sin embargo, el muro se le condensó hasta adquirir la consistencia de lo absoluto. Entonces pasó de la escritura imposible a lo imposible de la escritura.

MÁS ALLÁ DEL MURO

Arreola no se engañó con la idea de que podía explotar las vetas más allá de su agotamiento: “Soy el escritor menos profesional que existe”, dijo a Claudia Passafari, y agregó: “Para mí, la literatura es una diversión muy grave. Nunca escribí una línea en balde o por ociosidad [...] sólo estoy contento de unas cuantas páginas”. No fue, en la concepción de Julio Torri, “un mísero barretero al servicio de codiciosos accionistas” sino un escritor “que se complace en mostrarnos que es ante todo un descubridor de filones”. Su distanciamiento de la escritura fue un acto de honradez intelectual —un acto que desconocen los escritores profesionales— e hizo del *pretexto* una estrategia no sólo para eludir la página en blanco sino para exorcizar la angustia que produce dicha página. La distracción, esa forma de la vida mundana, lo libró de la nada escritural. Esa nada que inició cuando, refiriéndose a su filosofía del acto creador, afirmó que en la semilla radicaba la potencia del árbol.

¿Por qué esa necesidad de huir de la escritura? En el temperamento de Arreola, no estaba luchar contra la escritura de la nada y menos luchar contra esa nada a la que su escritura misma

lo había conducido. Quizás se sintió sin armas ante el despertar del golem que devora a su creador y, sin darse por derrotado, decidió mantenerse desnudo y de pie contra la garra de lo desconocido. Quizás fue también cuando optó por disfrazarse de palabras para sustraerse de la amenaza de la escritura. Además, al carnavalizar el lenguaje y volverse un *personaje* social, evitaba ser cuestionado por sus críticos, quienes pedían una respuesta al porqué de su silencio.

Quien no ha tocado esa orilla en que la escritura nos repele o nos amenaza, ignora que una grieta metafísica sustituye a la columna vertebral del acto creativo. Si consideramos que la escritura es *no sólo* un devenir, una continuación de algo que viene desde muy lejos, y que no somos sólo el medio que utiliza esa escritura para reproducirse, diremos que la página blanca nos enfrenta al horror que implica el acto de la creación. Y cuando el poeta, merced a una transgresión sagrada, violenta el espacio en blanco, crea desde lo imposible, y aún: crea lo imposible. La escritura, pues, no sólo está amenazada por lo blanco, lo blanco le da sentido, la atrae hacia sí y le imprime un significado inefable.

La tragedia del poeta consiste en que, además de ser consciente de no poder decir lo que quiere, sabe que no puede escribir la revelación que le fue dada, o mejor: sabe que no puede revelar por medio de las palabras. Instalado en esta última frontera, sabe también que el lenguaje es una materia precaria que sólo puede sugerir la revelación. Y lo más importante: el lenguaje no expresa poesía sino cuando ese decir toca los límites de su propia destrucción. Así, a semejanza de un archipiélago recogido sobre sí mismo debido a la violencia del mar, la escritura de Arreola, fragmentada en su forma y en su esencia, adquiere otro horizonte de comprensión cuando la consideramos acosada por ese mar de la nada que a veces llamamos blanco y a veces silencio.

Al huir entonces de la escritura, el poeta se sustrae de ese llamado del abismo en que se ha convertido la página blanca. Hay, pues, una especie de instinto de conservación. Rimbaud opta por la rugosa realidad y se vuelve traficante en Abisinia. Mallarmé —quien concibió el proyecto poético más ambicioso de la modernidad—, al ser penetrado por la nada, por el horror de la palabra y al afirmar que había creado su obra sólo por eliminación, decide aniquilarse en el silencio y, para sobrevivir, se dedica a dar, como un profesor provinciano y sin carácter, clases de inglés a alumnos que no lo respetan. Con sonrisa desengañada, Julio Torri escribe un apólogo titulado “De la noble esterilidad de los ingenios”; afirma además que después de los 25 años hay que escribir sólo obras maestras y como esta exigencia lo obsede, se dedica a la vida mundana (“se ha refugiado de las tempestades —dijo Alfonso Reyes— en las aventuras putescas, el trato de los niños bien, y el sistema de huir y no presentar nunca frente de combate”). Paul Valéry afirma que nadie termina una obra, la abandona; y eleva la esterilidad literaria a una suerte de aristocracia del espíritu. Luego de publicar *Muerte sin fin* (del que Octavio Paz decía que “es el poema de la palabra al mismo tiempo que de su destrucción”), José Gorostiza proyecta escribir un poema titulado “El semejante a sí mismo”; hace algunas anotaciones de esa tentativa de absoluto, borra unos versos, reconoce que su proyecto está destinado al fracaso —como el de Mallarmé—, y se hunde por completo en los laberintos de la burocracia (llega incluso al absurdo de ser presidente de la Comisión Nacional de Energía Nuclear). Después de escribir esa suerte de poema en prosa titulado *Pedro Páramo*, Juan Rulfo se oculta en el alcohol, la burocracia y en una lejanía habitada por interjecciones y murmullos. Beckett afirmó de tajo: “La escritura me ha llevado al silencio”. Arreola se dejó poseer

por una manía verbal y por un protagonismo mediático que, en cierto modo, opacó la recepción crítica de su escritura. Basten estos ejemplos para comprender por qué algunos escritores *son condenados* al exilio de la escritura.

Al transgredir los límites de la escritura y al ser habitado por la imposibilidad, el poeta sucumbe al relámpago de la nada o, bien, es arrojado al mundo y lo acepta porque sabe que la salvación consiste en tocar tierra; pues la realidad, o lo que de modo convencional llamamos *realidad*, sustrae al escritor del naufragio que entraña el acto creativo. Él se hace “dueño de sí” mediante la muerte: el suicidio literario lo libera de la nada abierta por la palabra, y regresa a sí mismo cuando en él muere lo imposible. Después del acto de la creación, dice Arreola, “se siente uno vacío, vacío como la embarazada que ha dado a luz. Y todo lo que se cumple es inferior a lo que se concibe. Tal vez, cuando acabe un poco de vivir, me resignaré a morirme en una obra de arte”. Hacer de la escritura una tumba, sin embargo, está muy lejos de la cobardía. Al contrario: cuando se alcanza la frontera de lo innombrable, abandonar la escritura es la más alta responsabilidad frente a la palabra. El silencio es un acto de dignidad.

LA MÁQUINA ABOLIDA

Si nos basamos en las leyes de la economía poética, diremos que el poema debe expresar el máximo sentido con el mínimo de recursos. Esto obliga, por un lado, a una ascética verbal, a un esfuerzo de síntesis que implique la máxima expresividad sonora, plástica y semántica de las palabras. Por otra parte, obliga a

construir el poema como si fuera una máquina productora de lecturas, una máquina que se reproduce a sí misma en múltiples interpretaciones. El poema es un ser proteico, en metamorfosis continua cada vez que un lector lo aprehende. Por eso ningún lector puede tener el control absoluto de dichas interpretaciones. El crítico, al escribir sobre dicho poema, no puede más que considerar algunos ángulos, algunas líneas que permitan iluminar territorios, si no ocultos, sí decisivos en el poema. Basado en esto, considero que una de estas líneas tangenciales al hecho lírico radica en que la máquina escritural de Arreola incluía, desde su origen, los mecanismos que habrían de abolirla.

A diferencia de los autores que padecen logorrea y publicatititis, los escritores que —sin quererlo siempre— son penetrados por la escritura del vacío padecen una suerte de escriptofobia. Para ellos, crear no difiere del sufrimiento; y aunque el abandono de la escritura es también doloroso, hay en ello una extraña paz de naufrago sobre la playa. En este límite, crear no conlleva una catarsis. La escritura no libera, abisma. Y a estas alturas, habría que hacer una aclaración. El poeta no renuncia a la escritura, la escritura lo renuncia. Ésta es una variante de la esterilidad literaria —sobre la que han reflexionado muchos autores—, pero no sucede como impotencia creadora ni como un vacío interior que no puede expresarse; al contrario, Arreola podía caer en la tentación escritural si se lo proponía, pero no quiso repetir sus hallazgos ni sus fórmulas, para él eso no era crear sino plagiarse a sí mismo; él quería rivalizar en poder contra la nada, quería arrancarle a la noche un puñado de luz. No quería ensuciar la página sino elevarla a la n potencia.

Crear se sustrae de las posibilidades que ofrece lo ya hecho, lo ya conocido. En su escritura, Arreola quiere conocer lo aún desconocido, inventar lo que no existe. Este esfuerzo

implica una *hybris*. Escribir es entonces rivalizar con el Creador, es robar el fuego sagrado, es bajar a la noche y arrancarle su secreto, es una desmesura en la que siempre se está a orillas de la muerte. Si parafraseamos el mito bíblico de la caída, diremos que como Adán al probar el fruto prohibido, el escritor no sólo se apropia del secreto del dios, se vuelve un dios. “Y seréis como dioses”, dijo la serpiente a Eva y Adán cuando los instó a comer el fruto del conocimiento. O un pequeño dios, como quería Huidobro. Un dios que, para serlo, acepta la destrucción. Si fuera un santo o un místico, se destruiría gozoso en el dios; pero es un poeta, un hombre que no puede vivir la muerte sino como tragedia. Sabe que, en el gran libro cósmico, la muerte no es muerte sino un signo que dice siempre otra cosa; la muerte dice vida en esa catedral que llamamos universo; pero debido a su conciencia precaria, su espíritu padece el horror del acabamiento. Cuando el poeta siente que no resiste ser habitado por la Presencia, cuando sabe que su palabra estallará como un vaso cuya frágil materia no soportará contener un vino sagrado, entonces el acto de la creación abre simas; por eso el poeta desea con angustia sustraerse del acto escritural; por eso huye hacia la ebriedad, o se pierde en el carnaval de máscaras, o se refugia en las preocupaciones estúpidas de cada día. Crear lo enfrenta al dolor, a la locura, a la destrucción. Para el poeta, sentirse dios significa que su destino es insalvable; y sabe que no podrá sustraerse del precipicio que su propia escritura ha abierto. En este límite, guardar silencio ante el espacio blanco de la página es un acto de suma valentía. Podemos decir que, excepto en alguna ocasión, quizás para engañar a las furias del verbo, Arreola fue un guardián que resistió en la última frontera de la palabra.

CODA

La obra de arte es un ratón parido por las montañas. Lo imposible es. Pero cuanto mayor sea la exigencia de una obra, mayor resulta la encarnación de la imposibilidad. Arreola tocó el margen de la Palabra, un territorio que las palabras no pueden alcanzar, y —como antes Gorostiza y Rulfo— simplemente dejó de escribir; fue un acto de humildad, quizás no exento de cierta insidiosa angustia, pues dijo que el acto de la creación, aunque ésta fuera precaria, era preferible a “la amargura del silencio”. Sin embargo, abandonó la palabra porque fue abandonado por la Palabra. Condenó a las mujeres porque no saciaron su anhelo imperioso de amor absoluto. Elaboró radiografías, al mismo tiempo trágicas e irónicas, del alma apocalíptica de los hombres. Questionó a su dios porque se sentía solo, asfixiado en los laberintos del universo y siempre a orillas de la nada. Su obra, además de ostentar la faz inequívoca de la poesía, quedará como un testimonio de los tormentos de su espíritu, como un conjuro para exorcizar “la idea espantosa de la soledad individual”, y quizás como el signo sombrío de que “toda poesía verdadera es imposible”.

Atisbos

LA ANANKÉ DEL POETA

I

i. La escritura del poema no es la transcripción de una experiencia poética previa; es decir, el poema no es la anécdota de una revelación: es la revelación.

ii. La poesía no está antes del poema: sucede en la escritura del poema.

iii. La poesía es un relámpago agazapado en la textura del poema, y cuando el lector desteje esa red verbal, cuando lee dicho poema, libera el relámpago y queda traspasado por la poesía.

iv. La poesía es una experiencia verbal; no está antes del poema: está desde el poema.

v. El poeta cifra la poesía en el momento en que crea el poema.

vi. La mayoría de quienes acometen versos parecen ignorar estos axiomas. Si al menos los vislumbraran, dejarían de mentir: se resignarían a la evidencia de que no les fue concedido el don de escribir poesía. Pero como ni siquiera sospechan que les fue negado ese don, emborronan libros y más libros, y saturan el mercado literario al grado de confundir no sólo al lector medio sino al crítico, quien —muchas veces carente de la

mínima sensibilidad para la poesía— legitima esa farsa verbal desde su prestigio crítico o desde la academia.

vii. Más que la producción de falsa poesía, sorprende la cantidad de estudios “rigurosos” sobre falsos poetas. A esta fauna escritora se debe el enrarecimiento del espacio gravitacional de la poesía. Y han llegado al extremo de afirmar que “todos somos poetas”, sólo hay que disponer las palabras de modo que sugieran algo misterioso.

viii. Cada nueva antología de poesía nos provoca una sensación de *déjà vu*. Como la carencia de imaginación se vuelve norma, el paisaje lírico muestra una monotonía desoladora. Con esto quiero decir que la poesía es ajena a toda noción de democracia.

ix. La poetización de la vida cotidiana, más que demagogia, es una estrategia comercial, pues la tan pregonada estetización de la vida sólo ha sucedido en el orden material. La cantidad de equívocos que ha generado esta situación, ha sido en detrimento de la poesía y en beneficio de la impostura y el consumismo.

II

i. Escribir poesía es una actividad como cualquier otra; sin embargo, aunque a los barreteros de la academia les parezca una posición idealista o una argucia ideológica, hay una suerte de destino en todo hacedor de arte.

ii. Digo destino en el sentido que le daban los griegos: *ananké*. Por eso la pregunta “¿para qué hacer arte?”, aunque nunca haya tenido una sola respuesta e incluso cada época haya dado respuestas encontradas, carece de sentido: el arte es sin porqué: sucede, está, deviene, deleita, cura, revela, transfigura.

iii. El arte *debe* ser hecho; y ninguna disciplina ha podido explicar ese *debe*, mucho menos ha podido explicar *por qué* ese poema.

iv. El problema se complica cuando el objeto artístico (poema, cuadro, pieza musical, etcétera) además de obedecer a un patrón de belleza epocal, sugiere algo que está más allá del objeto mismo, algo que pulsa las cuerdas íntimas de nuestro ser, algo que nos pulsa y nos sustrae —aunque sea de manera fugaz— de nuestra inmanencia.

v. El poema, por ejemplo, no es sólo un tejido de palabras articuladas según su sentido, su sonoridad y sus propiedades plásticas; es algo que está más allá de ese tejido; un más allá que, sin embargo, no podría suceder sin la forma única de ese tejido.

vi. Un poema nunca es él mismo: es la suma de poemas no escritos que le dan ser. El poema será siempre otro poema, otros poemas.

vii. Pocos poetas logran cifrar en el poema ese más allá, pero todos tratan —con angustia, con desdicha, con desesperación— de forjar un relámpago.

viii. Dirá el hombre práctico: ¿para qué elaborar con ahínco un más allá —sin saber con precisión en qué consiste ese más allá— a partir de cosas tan precarias como las palabras, los sonidos, los

silencios; si además dicha elaboración es demasiado incierta y orilla al hacedor a la desesperación y, a veces, a la locura? Excepto ante los laberintos sin salida de la muerte, todo destino tiene la puerta inmediata de la libertad. El hombre destinado a la escritura de poemas tiene ante sí, en cualquier momento, la posibilidad de cerrar la puerta de su destino y salir a las planicies, pero en general prefiere asumir ese destino, aunque sepa de manera muy vaga en qué consiste, incluso aunque sea consciente de que su fuerza creativa es limitada y que la cuchilla del tiempo no tendrá ninguna piedad para sus palabras.

III

i. Lo no lineal, lo aleatorio y la discontinuidad del espacio-tiempo fueron propuestos, de manera simultánea, por los artistas y los científicos.

ii. Hay “coincidencias” extraordinarias entre el arte de vanguardia y la visión del mundo operada por los descubrimientos científicos de las primeras décadas del siglo xx.

iii. Sin embargo, en las últimas décadas del siglo xx y la primera del XXI, es difícil hallar esa coincidencia, pues los artistas, quizás a partir del advenimiento de la posmodernidad, saltaron varios siglos hacia atrás, y no pocos se han sentido a gusto en la Edad Media (a veces sólo en el mercado de la Edad Media).

iv. Ningún poeta importante escribe en coincidencia con la actual visión del mundo propuesta por físicos, biólogos, matemáticos,

astrónomos y teóricos de la inteligencia artificial. Los poetas escriben como si no tuvieran más que la visión ptolemaica del mundo.

v. Cuando los poetas escriben términos provenientes de la ciencia, les otorgan significados que nadie más que ellos entiende. Lo que importa no es edulcorar con términos científicos el poema; el acto creativo radica en facturar un poema que comprenda y esté comprendido en la concepción del mundo propuesta por las ciencias.

vi. La idea de las correspondencias universales proveniente de la tradición hermética sigue vigente en la mayoría de los poetas. Los poemas actuales muestran que sus autores no han rebasado las fronteras del siglo XIX. ¿Por qué no comprender las correspondencias universales como una de las formas de la teoría que trata de unificar la física cuántica y la relativista?

vii. Hablar de “la sabiduría antigua” es una irresponsabilidad intelectual. Habría que ser un insensato para tomar en serio esa patraña.

viii. Escribir desde la cosmovisión propuesta por las ciencias no debe omitir un principio fundamental: la poesía será iniciática o no será.

IV

i. Los hilos que nos unían a la tradición están rotos. Para usar otra imagen, podríamos reconstruir la vasija a partir de los pocos tepalcates que están dispersos, pero el vino derramado

en la tierra es irrecuperable, se ha vuelto tierra en la tierra. Y si nos obstinamos en articular los trozos de vasija, recuperaremos la idea de vasija, pero eso importa sólo a los anticuarios, no a los creadores. Quizás la única manera de recuperar la tradición sea articulando los vacíos que unen cada tepalcate. En los vacíos de la tradición se halla tal vez la fuerza creativa del presente.

ii. En cierto momento el poeta descubre que debe inventar todo de nuevo. La tradición que lo sustenta semeja una ciudad arrasada y él se mira vagar entre las ruinas. A partir de esa revelación debe reconstruir la ciudad, que siempre será otra ciudad, una ciudad que tendrá por fundamento una tradición perdida. El poeta crea desde la pérdida.

iii. El poeta debe reinventar su tradición aunque, como dice el poema náhuatl, su herencia sea “una red de agujeros”: heredar lo olvidado, lo irrecuperable, lo que ha muerto, no es poca fortuna.

iv. El significado original está perdido. Leemos signos rotos y leemos mal. Sin embargo, con signos rotos el poema debe decir algo que nadie había dicho.

v

i. No hay acto crítico que no sea, al mismo tiempo, una confesión. Y sabemos que la confesión significa exponer la intimidad, dar el ser. Para el lector común, el peligro radica en que el crítico puede dar una confesión falsa. Un lector avezado, sin embargo, sabe que incluso en la falsa confesión el crítico confiesa su ser.

ii. Escribir es una especie de tauromaquia. Uno torea siempre en sesgo, con la apariencia de hacerlo cuerpo a cuerpo. El tono del discurso depende de la forma en que se cuadre a la bestia. Y la faena concluye de modo elegante si uno se deja embestir y, en el momento de la estocada, se alcanza la máxima oblicuidad. Para algunos escritores, sin embargo, la elegancia reside en dejarse coger por el toro.

iii. Hay poetas mediocres que, no obstante, son buenos críticos de poesía. ¿Por qué no aplican su capacidad crítica a los versos que escriben? Si el crítico venciera al poeta, éste dejaría de escribir; pero dejar de escribir poemas implica excluirse de participar en el ser. El poeta sabe que el crítico es un parásito de los poetas y él quiere, sin duda, sustraerse de ese destino, un destino sombrío pues roza con la actividad propia de un animal carroñero. El deseo de participar en la creación, aunque sea de manera modesta, es tan poderoso que incluso lo ciega ante el hecho de que sus malos poemas desacreditan su crítica literaria. Entre la creación poética y la reflexión sobre esa creación, hay una falla en la que el buen crítico de poesía pero mal poeta se abisma sin remedio.

VI. RECAPITULACIONES

i. La poesía será iniciática o no será.

ii. No contar la revelación en el poema. El poema debe producir la revelación. Si el poema se reduce a la anécdota de la revelación, el poeta miente.

iii. Todo poeta debe plantearse la muerte de la poesía. Sus poemas incluso deben ser una forma de la muerte de la poesía.

iv. El poema debe encarnar en el silencio. La poesía es posible sólo desde su propia imposibilidad. Si el poeta no resuelve esta paradoja, corre el peligro de apoltronarse en el naufragio babilónico o, bien, de topar con el muro de la esterilidad. De cualquier manera, el poeta verdadero sabe que será aniquilado por su propia palabra.

v. No hay revelación del abismo sin habilidad retórica, ni mística sin arte.

vi. Hablar de poesía nos condena a caer en la paradoja y en la tautología. Sólo puedo definir la poesía por medio de la poesía. Con esto sugiero que la poesía es una forma de misterio que sólo puede ser revelado mediante la poesía misma.

vii. No hay poeta que no hable desde su propia muerte, pero quizá muy pocos sobreviven a la revelación de la muerte de la poesía.

viii. El deseo de un poeta verdadero es destruir, en su poema, a la poesía. Si lo logra, la victoria no será suya sino del poema.

ix. El epitafio de un poeta es su poesía.

UN ARCHIPIÉLAGO DE SIGNOS: SALAMANDRA, DE OCTAVIO PAZ

UNIDAD Y DIÁSPORA DE LA PALABRA

Se ha dicho que la patria del poeta es el lenguaje. Para el poeta moderno, sin embargo, el lenguaje no es una realidad dada sino por hacer. Es una invención que, a su vez, reinventa el mundo. El poeta cifra en cada palabra los atributos de la luz genésica. De manera paradójica, esa invención pone en entredicho su propio sentido. La poesía es moderna porque está vertebrada desde una negación esencial, pues se cumple sólo si critica la tradición en la que se inscribe, su lenguaje y sus mecanismos de enunciación.

Si partimos de la mitología bíblica, del siglo XIX a la fecha no hay poeta que no sea adánico por principio y caínico por condición de ser. *Libertad bajo palabra* (1960), libro que reúne el primer estadio poético de Octavio Paz, cumple esta premisa de un modo casi paradigmático. En el poema-prólogo que además da título al libro, la palabra rectora es *invención*: “Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día”; y hacia el final del libro, a pesar de que el poeta se sabe escindido sin remedio y de que su visión del mundo está fracturada, hay una celebración genésica: “La luz crea templos en el mar”.

El poeta adánico se instala, como el pequeño dios de Vicente Huidobro, en el origen. Tiene fe en su palabra: la sabe depositaria de sus antiguos poderes creativos. Al ser concebida desde la

poesía, dicha palabra crea de nuevo el mundo y, a la vez, en ella el mundo se nombra a sí mismo. Y más: crea otro mundo, no aquél fuera de la realidad sino ese otro que es éste. La poesía nos hace ser, de modo simultáneo, en nosotros mismos y en el universo. Nos lanza al encuentro de aquel otro que somos y nos planta en el centro de nuestra existencia. Nos hace participar de lo sagrado, y lo sagrado es la expresión erótica de las almas universales. Los signos del *Liber mundi* se corresponden unos con otros, forman galaxias de sentido, se dispersan y vuelven a imantarse pero nunca se interrumpe el diálogo, la cópula de los signos en la cima del instante. La palabra adánica es un puente por donde nuestro ser, ceñido de sí mismo, se conduce a lo infinito. Y más que puente, es el espejo donde el universo se contempla, cobra conciencia de sí mismo en nuestra conciencia, y nos revela el esplendor de su misterio. La poesía adánica implica un estar en perpetua *comuni6n*.

La poesía adánica, en estado de pureza, no existe. La he descrito idealmente sólo para comprender uno de los dramas del poeta moderno. Todo poeta es por esencia adánico; pero debido a la creciente profanaci6n del mundo y a la tiranía de la raz6n instrumental, se vuelve un hombre *al margen*, una voz que clama en el desierto, un ser carente de sí mismo debido a su propia lucidez. Protagonista de una época regida por la vulgaridad del precio y por la idolatría de lo pragmático, el poeta no puede sino ser una conciencia exiliada que busca su lenguaje (su patria) entre los escombros de la lengua. Digamos, junto con Barthes, que:

la unidad ideol6gica de la burguesía produjo una escritura única, y que en los tiempos burgueses (es decir, clásicos y románticos), la forma no podía ser desgarrada ya que la conciencia no lo era; y que por lo contrario, a partir del momento en que el escritor dejó

de ser testigo universal para transformarse en una conciencia infeliz (hacia 1850), su primer gesto fue elegir el compromiso de su forma, sea asumiendo, sea rechazando la escritura de su pasado. Entonces, la escritura clásica estalló y la Literatura, en su totalidad, [...] se ha transformado en una problemática del lenguaje.

La palabra adánica reconcilia al ser con el Ser, es ser en el Ser, y esta experiencia exime al hombre de cierta orfandad cósmica. Pero decir que cierto lenguaje exorciza nuestra orfandad, supone ya que la conciencia toma conciencia de sí misma y se descubre sin fundamento, se sabe sin raíces y en vilo sobre la nada. Su naufragio no es un accidente sino su propia definición y su memoria es la imprecisa memoria de una caída original. La conciencia de esta grieta metafísica fue muy evidente en los poetas malditos, quienes hicieron de la poesía un testimonio de su desgarradura. Octavio Paz hereda esta concepción lírica del mundo y da su testimonio:

Tras la coraza de cristal de roca busqué al hombre, palpé a tientas la brecha imperceptible:

nacemos y es un rasguño apenas la desgarradura y nunca cicatriza y arde y es una estrella de luz propia,

nunca se apaga la diminuta llaga, nunca se borra la señal de sangre, por esa puerta nos vamos a lo oscuro.

El poeta moderno sabe que en alguna parte hay una rajadura insalvable, que hay heridas cuyo dolor no difiere de la risa y que dicha risa anega todo y todo lo dispersa. La visión analógica del universo, propia del poeta adánico, queda desgarrada por la ironía del poeta caínico.* La visión del cosmos como una

* Octavio Paz no emplea el binomio adánico-caínico sino el de analogía-ironía pero creo que, sin demasiada distancia y a semejanza del binomio Pitágoras-Orfeo de

escritura armoniosa y cerrada sobre sí misma se resquebraja, se vacía, o en su lugar aparece un vasto garabato. El poeta no sabe ya leer el mundo ni leerse a través de él. Ha olvidado el alfabeto original e ignora el camino de regreso a la fuente primigenia. Sabe que ha perdido su palabra:

Todo era de todos
 Todos eran todo
Sólo había una palabra inmensa y sin revés
Palabra como un sol
Un día se rompió en fragmentos diminutos
Son las palabras del lenguaje que hablamos
Fragmentos que nunca se unirán
Espejos rotos donde el mundo se mira destrozado

El todo pierde su unidad. El ser se vuelve una forma del estupor. El verbo es penetrado por una consciente incertidumbre. Cuanto sucede adquiere el rostro de lo ininteligible. La realidad se enturbia y, hosca y mordaz, está siempre más allá. Ausente y, sin embargo, despiadada. La palabra no es más el ser. Tampoco, según argumenta Heidegger, “la poesía es la instauración del ser con la palabra”. El lenguaje se torna opaco, ajeno e ingobernable. Incluso las palabras más íntimas del poeta se enrarecen y volatilizan:

A solas otra vez toqué mi corazón,
allí donde los viejos nos dijeron que nacían el valor y la esperanza,
mas él, desierto y ávido, sólo latía,
sílaba indescifrable,
despojo de no sé qué palabra sepultada.

Rubén Darío, podemos establecer una ecuación entre su binomio y el mío. Los mitos griegos, los mitos bíblicos y los mitos de la razón moderna tienen cierto grado de coincidencia.

Más que su poder genésico, aquí el lenguaje ha perdido su identidad: los signos no encarnan en su significado, ya no pueden decir lo que dicen. El corazón del poeta es una esquirra cuyo extravío no guarda memoria de la palabra original; es un trozo de espejo que, al reflejar la oquedad de las palabras, lo despoja de sus asideros y lo despeña:

¿qué soy, sino la sima en que me abismo,
y qué, sino el no ser, lo que me puebla?

El espejo que soy me deshabita:
un caer en mí mismo inacabable
al horror de no ser me precipita.

El poeta se vuelve un extraño para sí mismo. Su nombre ya no lo nombra. Desde el centro de cada significante brota una especie de agujero negro. A su vez, cada significado segrega en torno suyo un vacío babélico. La cosmovisión del poeta adánico se resquebraja y se dispersa. No podrá escribir ya sino como un náufrago. Su poesía, como la voz del profeta, es un clamor desde el abismo. Y su misión, si acaso un artista puede tener misión alguna, es ir más allá del lenguaje, destruirlo y crear, en esa misma destrucción, otro que corresponda con su realidad. Ésta es una de las propuestas de *Salamandra* (1962), el segundo estadio poético de Octavio Paz.

UN MIRAR QUE BUSCA LA VIVACIDAD

A pesar de que la conciencia del poeta naufraga al tomar conciencia de sí misma, el lenguaje de *Libertad bajo palabra* tiende

a ser celebratorio; se despliega suntuoso, feraz y adánico en sus líneas rectoras. La poesía exorciza el desprendimiento y la contorsión del ser:

No duele la antigua herida, no arde la vieja quemadura, es una cicatriz casi borrada
el sitio de la separación, el lugar del desarraigo, la boca por donde hablan en sueños la muerte y la vida
es una cicatriz invisible.

El poeta confía en la reencarnación de la palabra, en sus poderes significativos y reconciliatorios. Además el libro concluye con un poema simbólico: “Piedra de sol”, que posee una estructura cerrada; es un río verbal cuya circularidad lo vuelve imagen de las conjunciones y disyunciones de una escritura total. Su métrica regular (endecasílabos blancos) sugiere el ritmo y la falta de disonancia en las correspondencias universales. Más que de rupturas, el tiempo humano está hecho de retornos. Y en su visión abarcadora, la muerte es un signo erótico que da más vida a la vida de los humanos. El lenguaje de *Salamandra*, en cambio, es agudo, lacerante, ambiguo, prosaico, fragmentario y, sobre todo, metapoético. Es una escritura crítica, no sólo vuelta sobre sí, sino contra sí misma: su mirada se quiebra hacia adentro. Dicha caída, sin embargo, deviene redención.

“La obra —dice Guillermo Sucre— sólo tiene una validez imaginaria y como tal no es la realidad ni el mundo; sólo un modo de ver la realidad y el mundo, y de *estar* en ellos. Más radicalmente diríamos: la obra es un modo de *verse* a sí misma”. El poema es una cierta forma de mirar. Pero dicha mirada, desde *Un coup de dés*, es discontinua, incierta, irónica, escéptica, reflexiva. Ya no muestra una visión unitaria y articulada de las

diversas realidades que componen el universo de los hombres, sino la imagen de una ruptura; e incluso, como dice Paz, nos otorga la visión de la no-visión: “la poesía se enfrenta ahora —escribe hacia 1967— a la pérdida de la imagen del mundo. Por eso aparece como una configuración de signos en dispersión: imagen de un mundo sin imagen”.

Para los artistas, de manera clara desde Mallarmé, el fragmento corresponde a nuestro mundo, testimonia el quebranto y el azar de una cosmovisión; es una especie de llave analógica de la conciencia moderna, la fisura-puente que nos permite acceder hacia lo otro. Los surrealistas adoptaron la escritura fragmentaria por los mismos motivos: era una subversión contra el logos, ese monolito que opaca al hombre y lo divide. El “automatismo psíquico puro”, más que una premisa estética y representacional, era una búsqueda de la intensidad vital, era construir un puente sobre la grieta sin fondo que nos separa de nosotros mismos. El automatismo atenta contra la visión logocéntrica de Occidente, contra el carácter discursivo del poema, y hace del poeta un médium por el que el mundo habla desde el primer día de la creación. Heredero, pues, tanto de Mallarmé como de los surrealistas y con una actitud crítica que le impedía sustentar *a priori* los sistemas totalizantes (cuyo desenlace fue, por un lado, el culto de la razón instrumental y, por otro, su perversión en utopías totalitarias), Octavio Paz recupera la escritura discontinua no sólo como una actitud crítica y estética, sino merced a una búsqueda de la *vivacidad*. Vivacidad recíproca entre la existencia y la palabra, y que se cumple a expensas de la destrucción del lenguaje mismo. Esta actitud, además de algunas apuestas radicales en *Salamandra*, lo llevará a una explícita escritura fragmentaria, discontinua, aleatoria e interactiva en su poema *Blanco*, escrito en 1966.

DECIR NO DECIR

A diferencia de *Libertad bajo palabra*, en *Salamandra* el poema pierde su elocuencia, no aspira a cierta totalidad ni apuesta por el texto más o menos cerrado. Al contrario: los versos tienden a la ruptura y a la apertura, al encabalgamiento abrupto y a la yuxtaposición; pierden la puntuación y este hecho propicia un sentido polivalente porque las unidades de sentido pueden articularse de varias maneras. El lenguaje se torna arisco, sañudo, opaco, tenso como una cuerda incisiva que de pronto se rompe y queda aún más afilada. Las palabras se anudan en forma de nodo rocoso y de pronto se abren como flores sintácticas. A veces los poemas son meros trazos verbales sobre la página, trazos que se desdobl原因 sobre sí mismos en el espacio y que dan pie a una pluralidad de textos; el lector, entonces, al relacionar los diversos planos del texto, crea sus propios poemas:

Si decir No
al mundo al presente
hoy (solsticio de invierno)
no es decir
 Sí
decir es solsticio de invierno
hoy en el mundo
 no
es decir
 Sí
decir mundo presente
no es decir
 ¿qué es

Mundo Solsticio Invierno?
¿Qué es decir?

El enigma inicia cuando el poema pregunta por el enigma que le da ser. El lenguaje poético reflexiona sobre sus mecanismos de enunciación y sugiere que indagar por la esencia del poema es ya una forma de poesía. La reiteración minimalista gana en hondura debido a la semantización de los blancos y a las estratégicas rupturas versuales. Los signos negros sobre la página se vuelven sobre sí y en ellos cristaliza una suerte de principio de indeterminación. El poema se mira en las aguas que le dan ser y no se reconoce y pregunta por aquel que lo mira desde la superficie prismática de sí mismo. La ambigüedad es aquí un recurso que propicia la tensión significativa.

Al proponer esta combinatoria, Paz hace de cada lector un poeta, o un lector cómplice, según la taxonomía que Julio Cortázar expondrá años más tarde. Cabe señalar que tanto en *Rayuela* (1963) como en *Salamandra* y *Blanco*, el argentino y el mexicano exploran las propiedades aleatorias de la materia poética y narrativa, y logran así potenciar el lenguaje al límite de sus posibilidades expresivas: apuestan por la *obra abierta*, idea estética visible en *Un coup de dés*, de Mallarmé, y luego llevada a ciertos límites por las vanguardias históricas. Una obra inacabada propone la multiplicación de la obra por sí misma y al lector como a un autor de múltiples obras. Así, al encarnar una suerte de principio de incertidumbre verbal, el poema se despliega como un juego sintáctico y en función de su ubicuidad semántica. Establece además cierto distanciamiento (ironía) con su propio medio de expresión, y en ocasiones relativiza al máximo su sentido:

Lo que dice no dice
lo que dice: ¿cómo se dice
lo que no dice?

Di
tal vez es bestial la vestal

La palabra duda de sí. Queda en vilo. Se suspende a sí misma. Decir le es imposible, y lo dice: sólo así *dice*. La virtualidad del poema, sin embargo, excluye todo carácter babélico o solipsista. Su ambigüedad es el producto de un proceso de alta tensión, de una alquimia que decantase no sólo cada palabra sino el silencio mismo. Octavio Paz hace del lenguaje una expiación iniciática: “decir es penitencia de palabras”. Escribir es un sacrificio, una muerte ritual que propicia la resurrección: poesía-fénix:

Con la lengua cortada
y los ojos abiertos
el ruiseñor en la muralla
[...]
Agua que corre enamorada
agua con alas
el ruiseñor en la muralla
[...]
Con la lengua cortada canta
sangre sobre la piedra
el ruiseñor en la muralla

A semejanza del universo de los filósofos antiguos, el poema está compuesto de unos cuantos elementos cuya mezcla hace que éstos puedan desdoblarse de manera diversa. La pobreza del lenguaje se torna riqueza debido a la sabia disposición de

los signos. El estribillo sintetiza dos imágenes y, a medida que avanza el poema, el verso “el ruiseñor en la muralla” se vuelve caleidoscópico: una imagen generadora de imágenes. El decir-del-poema se potencializa gracias a la reticencia: no dice lo que dice sino lo que no dice.

EL LENGUAJE NEGADO

El autor de *El signo y el garabato* intuye que sólo un lenguaje desarticulado puede articular una realidad igualmente desarticulada. La materia prima del poeta es un lenguaje negado. Y en *Salamandra* inicia negando este mismo lenguaje. Así lo muestra “Entrada en materia”, el primer poema de este libro; y “Salamandra”, el penúltimo, cierra con una negación de la negación: el quebrantamiento del lenguaje propicia el triunfo de la poesía. La muerte dialéctica de la palabra es una iniciación en la vivacidad. Hagamos un acercamiento de este proceso.

A lo largo de *Salamandra* se percibe un aire goyesco, evidente sobre todo en “Discor” y “Entrada en materia”. Hay una atmósfera mórbida, lúgubre, sarcástica. La concepción del tiempo sagrado y de la historia no difieren de la de un desierto de chatarra. El libro inicia con la imagen de la ciudad nocturna y su “discurso demente”, la ciudad vista como un “montón de piedras en el saco del invierno”. El paisaje urbano adquiere un tono más grotesco y brutal cuando el poeta recurre a la prosopopeya:

Noche de innumerables tetas
y una sola boca carnicera
[...]

Ciudad
 entre tus muslos
un reloj da la hora
[...]
 en tu cama
fornican los siglos en pena
[...]
Como un enfermo desangrado se levanta
la luna
[...]
La luna
como un borracho cae de bruces

La ciudad, orgullo geométrico de la era moderna e imagen de la armonía divina para los teólogos, se abisma en la promiscuidad y la descomposición, y nos recuerda a una prostituta vieja que engendra “el mal sin nombre / el mal que tiene todos los nombres”. La ciudad-mujer, desde Baudelaire, ha sido uno de los espacios tanto de la negación como de la transfiguración de la poesía. En este poema, la ciudad se desmetaforiza y esta aridez da lugar a la visión de la gran ramera del *Apocalipsis*. El poeta se debate con y contra el lenguaje babélico y, ante el “español artrítico” de la academia y el corrompido de los *mass media*, opta por regresar a los nombres, va en busca de la palabra adánica:

Los nombres no son nombres
no dicen lo que dicen
Yo he de decir lo que no dicen
Yo he de decir lo que dicen

El poeta arranca la máscara a las palabras. Sabe que en la desnudez radica su poder adánico. El poema viene a ser entonces una forma de alfabeto que deletrea los signos del vacío, los nombres de ese galimatías que ha usurpado el lugar del universo. Incluso deletrea la diáspora de su propio ser, las huellas de una palabra original tan incierta como vedada. Contra las “palabras que se desmoronan”, contra los nombres que “no dicen lo que dicen”, contra el imperio babélico de los medios masivos de información, contra “el día estéril la noche estéril el dolor estéril”, contra “el pensamiento que se oxida y la escritura gangrenada”, el poeta propone tensar el lenguaje y lanzarlo más allá de sí, al encuentro de sí mismo:

Ya escrita la primera
palabra (nunca la pensada
sino la otra —ésta
que no la dice, que la contradice,
que sin decirla está diciéndola)

Poesía metapoética: el cuerpo del poema es el discurso crítico de sí mismo. La autorreferencialidad como recurso poético no es, en Octavio Paz, una operación sintáctica artificiosa sino un rito de purificación, una búsqueda de los nombres originarios y de su *sentido*. A partir de aquí, el lenguaje de *Salamandra* va hacia la reconquista de sí mismo. Es una búsqueda de identidad por la vía purgativa.

EROTISMO VERBAL Y CORPORAL

El regreso a la palabra original es un acto erótico. La búsqueda del cuerpo es idéntica a la búsqueda de la palabra. Pero antes, a semejanza de la visión caótica de la ciudad, la amada del poeta se vuelve extraña:

En tu alma reseca llueve sangre.
Rostro desnudo, rostro deshecho y rostro de eclipse:
sólo dos ojos cada vez más hondos.
Abolición del cuerpo:
otra tú misma, que tú no conoces,
nace del espejo abolido.

¿El yo lírico habla de una mujer, de la ciudad, de la palabra, de la poesía, de la belleza? Quizás todo junto. Rimbaud sentó a la belleza en sus rodillas y la sintió amarga. Paz la ve salir del espejo abolido. Ambos tratan de reinventar la belleza, es decir, la poesía. Sin embargo, la búsqueda de Paz implica un erotismo poderoso y hermético. La reinvención del cuerpo prefigura la búsqueda de un cuerpo original, donde no se diferencian el tú y el yo. La búsqueda del origen es revelación de la semejanza:

Festín de dos cuerpos a solas
[...]
Hoy [...]
esculpimos un dios instantáneo
tallamos el vértigo

Fuera de mi cuerpo
en tu cuerpo fuera de tu cuerpo

en otro cuerpo
cuerpo a cuerpo creado
por tu cuerpo y mi cuerpo
Nos buscamos perdidos
dentro de ese cuerpo instantáneo
nos perdemos buscando
todo un dios todo cuerpo y sentido
Otro cuerpo perdido

En este poema, dice el propio Paz, “los temas platónicos y cristianos de Quevedo —se refiere al soneto ‘Amor constante más allá de la muerte’— se transforman en temas eróticos profanos: el dios es un dios instantáneo creado por la unión de los cuerpos y deshecho por su desunión”. Además del referente erótico, ¿no es lícito hablar de un poema autorreferencial? Ya Bachelard mostraba que el poema era una encarnación del instante: “la poesía es una metafísica instantánea”. Y antes Rimbaud, en “La alquimia del verbo”, apunta: “Escribí silencios, noches; anoté lo inexpresable. Fijé vértigos”. Una de las operaciones de la alquimia verbal consiste en fijar un vértigo fulgurante, es decir, el poema es el intento de fijar ese vértigo llamado poesía. Ahora bien, al escribir “esculpimos un dios instantáneo / tallamos el vértigo”, es evidente que el autor de *El arco y la lira* parafrasea a Rimbaud en un plano erótico; por lo tanto es obvio que, para él y en consonancia con el discurso moderno del arte, metapoesía y erotismo son dos nombres de una misma operación lírica (o alquímica). Ya en *Libertad bajo palabra* lo expresaba mediante una interrogación que, más que pedir una respuesta, afirma:

¿y el delirio de hacer saltar la muerte con el apenas golpe de alas
de una imagen

y la larga noche pasada en *esculpir el instantáneo cuerpo del relámpago*

y la noche de amor puente colgante entre esta vida y la otra?

El circuito romántico: muerte, noche, poesía, amor y vida se articulan en tres versículos de notable factura; pero lo significativo no es la visión romántica —que heredaron casi todos los poetas del siglo xx— sino que el poeta exorciza la muerte mediante la creación de un poema, y esta creación consiste en “esculpir el instantáneo cuerpo del relámpago” durante una larga noche que, por asociación, se identifica con la “noche de amor” del versículo siguiente.

Fiel a la misma imagen y a la misma visión del mundo, en *Árbol adentro* (1986), último libro de poesía publicado en vida, Paz realiza una variante que es, al mismo tiempo, un acto de fe en los poderes del erotismo y una síntesis de su concepción poética:

Los cuerpos anudados
son *el libro del alma*:
con los ojos cerrados,
con mi tacto y mi lengua,
deletreo en tu cuerpo
la escritura del mundo.

[...]

Al trabarse los cuerpos
un relámpago esculpen.

El acto erótico de una pareja no difiere del erotismo verbal, pues podemos concebir el poema como el acto de esculpir el dios instantáneo de la poesía. Ahora bien, anotar lo inexpressable, fijar vértigos, esculpir el instantáneo cuerpo del relámpago,

tallar el vértigo, deletrear en el cuerpo la escritura del mundo y la escultura del relámpago creada por la conjunción de los cuerpos, son diversas maneras de aludir al hecho poético en sí mismo; es decir, el poema enuncia la poética a partir de la cual se funda y se articula ese mismo poema.

La visión analógica del universo es una relación erótica entre las almas universales, pues todo está animado; y si el poema la cifra, éste se concibe entonces como un erotismo verbal, sólo que ahora de signo diferente. Los signos de la pasión, dice Guillermo Sucre, han pasado del alma al cuerpo. En efecto, el erotismo poético de Paz es una búsqueda, angustiosa y relampagueante, no del alma sino del cuerpo original (un cuerpo semejante al andrógino referido por Platón, el ser que, a diferencia de la mujer y del hombre, no se experimenta como carencia de sí ni es búsqueda de ser); una búsqueda de la semejanza en las aguas de la otredad. El placer es también una forma de crítica, y la comunión de dos cuerpos conduce, de algún modo, hacia el Lenguaje anterior a los lenguajes.

Al erotismo corporal *corresponde*, en este sentido, el erotismo verbal. El poema “Noche en claro”, colocado justo a la mitad de *Salamandra*, es una suerte de transmutación alquímica entre palabra y cuerpo, entre amor y poesía. El poeta, en posesión ya de su palabra, encuentra de nuevo la llave de acceso a la visión de las correspondencias. Su escritura, sin dejar de ser crítica (o por eso mismo), ve, contempla: “Todo es puerta / basta la leve presión de un pensamiento”. Versos que recuerdan el famoso versículo de William Blake: “Si las puertas de la percepción se purificaran, todo aparecería a los hombres como realmente es: infinito”. Paz y Blake coinciden en que lo infinito no expresa una distancia incommensurable sino la intensidad del ser: la vivacidad. En la experiencia poética, el espacio, las cosas, las palabras, el tiempo,

las personas, las pasiones, etcétera, se abren hacia lo otro: hacia sí: hacia lo infinito. Todo es puerta y todas están abiertas hacia nosotros y, de modo simultáneo, somos puerta y estamos abiertos hacia el Todo: “se abrió el minuto en dos / leí signos en la frente de ese instante”. ¿Qué signos? Ya dije: los de la vivacidad.

LA NEGACIÓN DEL LENGUAJE NEGADO

En el epílogo de *El arco y la lira*, citando el conocido verso de Mallarmé, Paz anota que si ayer la misión del poeta “fue *dar un sentido más puro a las palabras de la tribu*; hoy es una pregunta sobre ese sentido. Esa pregunta no es una duda sino una búsqueda. Y más: es un acto de fe”. Más adelante agrega: “El hombre quiere ser uno con sus creaciones, reunirse consigo mismo y con sus semejantes: ser el mundo sin cesar de ser él mismo. Nuestra poesía es conciencia de la separación y tentativa por reunir lo que fue separado. En el poema, el ser y el deseo de ser pactan por un instante”.

La búsqueda del sentido supone la previa purificación del lenguaje. Y las palabras han alcanzado ya cierto poder adánico en el poema “Noche en claro”: sin dejar de ser conciencia de una caída, *reconcilian*, pues pueden nombrar de nuevo el mundo. La ciudad, aunque fuese la misma de “Entrada en materia”, no es la misma: el poeta ha exorcizado su carácter babélico y le ha mostrado la fuerza fecunda de su desnudez. De la ciudad-galimatías, de entre sus ruinas estentóreas, surge otra ciudad: la escritura que, al contemplar de nuevo la escritura del universo, en ella se deletrea:

Todo es puerta
 todo es puente
ahora marchamos en la otra orilla
mira abajo correr el río de los siglos
el río de los signos
Mira correr el río de los astros
se abrazan y separan vuelven a juntarse
hablan entre ellos un lenguaje de incendios
sus luchas sus amores
son la creación y la destrucción de los mundos
La noche se abre
 mano inmensa
constelación de signos
escritura silencio que canta
siglos generaciones eras
sílabas que alguien dice
palabras que alguien oye
pórticos de pilares transparentes

Este pasaje de “Noche en claro” dialoga con el poema “Correspondencias”, donde Baudelaire concibe el universo como un templo de vivos pilares. Asimismo, Paz retoma la idea del universo como un libro, como un gran texto que, en sus conjunciones y disyunciones, escriben los cuerpos y las almas que integran ese mismo universo. Y acorde con su visión analógica, concibe el poema como un “doble mágico del universo”. En este sentido, toda la poesía paciana es la cifra de una concepción erótica del mundo. Ahora bien, si la realidad, al principio de *Salamandra*, era una sañuda petrificación, un discurso preso en un círculo vicioso, un garabato sucio y grotesco, ahora esa misma realidad se anima, fluye, fulgura, dice, se dice. El poema

es de nuevo la bisagra hacia lo otro. El río de los signos tiene un sentido: la encarnación de la vivacidad. La poesía, pues, se vuelve una revelación de la “palabra inmensa y sin revés”. Todo comulga, todo existe. Deletreamos al universo y el universo nos deletrea. La escritura del mundo dialoga consigo misma, el todo se dice. Y ese decir es un acto erótico. Al caminar solo por las calles nocturnas, el poeta se reconcilia con la ciudad, o mejor: la transfigura: “la ciudad se despliega / su rostro es el rostro de mi amor / sus piernas son piernas de mujer”.

La ciudad cósmica y la mujer aparecen como espejos gemelos que se miran y se reconocen idénticos. Tienen el rostro de la semejanza: la otredad que es sí misma: la plenitud, la presencia:

tienes todos los nombres del agua
Pero tu sexo es innombrable
la otra cara del ser
la otra cara del tiempo
el revés de la vida
Aquí cesa todo discurso
aquí la belleza no es legible
aquí la presencia se vuelve terrible
replegada en sí misma la Presencia es vacío
lo visible es invisible
Aquí se hace visible lo invisible
aquí la estrella es negra
la luz es sombra luz la sombra
Aquí el tiempo se para
los cuatro puntos cardinales se tocan
es el lugar solitario el lugar de la cita
Ciudad Mujer Presencia

aquí se acaba el tiempo
aquí comienza

Por vía de la negación de la negación, la palabra alcanza aquí la plenitud. Vuelve a ser libre. Vuelve a ser. Vuelve. La palabra, pues, semeja un aleph borgeano donde se accede a lo infinito: a la Presencia, cuya visión puede ser terrible. Como un diamante del tamaño del tiempo, su nombre engendra todos los nombres.

UN ARCHIPIÉLAGO DE SIGNOS

El discurso de “Salamandra”, penúltimo poema del libro, gira en torno a las acepciones que la palabra salamandra ha tenido en diversas épocas y culturas. Dicha palabra encarna los nombres y las infinitas metamorfosis del ser. Es la llave que nos permite leer la escritura cósmica, el lugar donde los puntos cardinales se tocan, el tiempo donde los diversos tiempos son puro presente. Es el sitio donde los contrarios, sin dejar de serlo, se reconcilian. Es Ouroboros, el dragón de los alquimistas que, al morderse la cola, simboliza el eterno retorno, la identidad del todo y el uno. Es el “agua madre”, el fuego genésico, la piedra de fundación, la “roja palabra del principio”.

La salamandra es la semilla y el fruto, la fuente de la vida y la “estrella caída”, la “amapola súbita” en “la ciudad abstracta” y la “muchacha de medias moradas / corriendo despeinada por el bosque”. Es el pez axólotl y Xólotl —el doble de Quetzalcóatl— quien, al cabo de múltiples metamorfosis, fue sacrificado y su muerte dio origen al tiempo: “comenzó el movimiento anduvo

el mundo / la procesión de fechas y de nombres”; Xólotl es también el “hacedor de hombres”, “la otra cara del Señor de la Aurora”.

Es un saurio de tierra y de agua, de aire y de fuego. Es una estufa y la “reina escarlata” de la tradición alquímica. Es “recta plegaria” y “nombre de mujer”, “puente colgante entre las eras” y “eje del movimiento”. Es la “llama negra”, imagen de *el negro sol de La Melancolía*, y el agua quemada, el glifo de la fundación y de la guerra sagrada entre los tenochcas. Es la “piedra de encarnación” y la “sal de la destrucción”. Es el alfa y la omega, en sí misma principia y en sí misma termina: “si en la llama se esculpe / su monumento la incendia”. Es el eterno femenino y la madre universal: “Salamadre”. La salamandra es y no es la salamandra: “Es inasible Es indecible”.

La salamandra es una imagen que revela la semejanza: un caleidoscopio del ser donde el ser se mira infinitamente idéntico. Y para cerrar el círculo, diremos que la salamandra es también el poema “Salamandra” y el libro *Salamandra*. La espiral de los nombres se anuda y sugiere una escritura cerrada e infinita en su transmutación perpetua de nombres. Y volvemos a la cuestión del poema autorreferencial. La salamandra es el texto que, de modo crítico, se dice a sí mismo. Recordemos que la crítica del poema dentro del poema mismo implica un sacrificio que se resuelve en resurrección: la palabra se purifica y cifra un haz potencial de sentidos. Y para usar otro símbolo de la tradición hermética, digamos que el poema moderno es un fénix que se incendia a sí mismo y resucita luego de sus cenizas. El libro se instala, así, con naturalidad en la tradición poética de Occidente, iniciada por Hölderlin y Baudelaire, y continuada por Mallarmé y las vanguardias artísticas de principios del siglo xx.

UN ARTE POÉTICA

La poesía moderna se ha fundado en la novedad, la experimentación y la crítica; esto es, la escritura como conciencia de sí misma en el espacio y el tiempo. Ella se labra espejo dialéctico de sí, pues, al mirarse en él, *se recrea*.

Al nombrar su ser, el poema cobra ser. Su cuerpo verbal cobra cuerpo en la crítica de su propio lenguaje y, al criticarlo, le devuelve sus antiguos poderes de creación y destrucción, su inocencia adánica (inocencia poseída por el desengaño, angustiada e irónica porque se sabe inocente). Su actuación sobre la página es, de modo paradójico, la puesta en escena de su propia derrota. Al fincarse discurso de sí, su historia se vuelve el relato de su “destrucción creadora”. Su cuerpo es, simultáneamente, la teoría en que él mismo se funda y la palabra que destruye a dicha teoría.

El poema ya no sólo dice: se dice. Al decirse, se critica. Al criticarse, trasciende su ser. Y al trascenderlo, se afirma, testimonia, nos dice, nos revela. El discurso poético, pues, reflexiona sobre su esencia, indaga sus misterios, se autoprofana, se inclina entre lúdico y trágico sobre sus aguas oscuras para descubrirnos una profunda transparencia, su verdadero rostro.

La poesía moderna es metapoética. Siempre ha hecho, no obstante y por eso mismo, la crítica de la modernidad. Es una mirada que borra lo que mira y que, al borrarlo, lo inventa. O como dice Paz en *Los hijos del limo*: “la modernidad es una suerte de autodestrucción creadora. Desde hace dos siglos la imaginación poética eleva sus arquitecturas sobre un terreno minado por la crítica. Y lo hace a sabiendas de que está minado. [...] El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo”. En esta perspectiva, *Salamandra*

resulta un caso paradigmático. El libro inicia con una crítica del discurso babélico de la modernidad, niega un lenguaje negado, lo desarticula, nos muestra su revés, lo expía, lo purifica. El poema entonces puede decir, decirse, decirnos. Es, digamos, un exorcismo contra la diáspora de la palabra. Exorcismo paradójico, pues el poema paciano se concibe como un “archipiélago de signos”. Y sin embargo, el sentido de esta forma es “reunir lo que fue separado”. La poética de Paz en *Salamandra* puede definirse como una búsqueda expiatoria de la vivacidad para acceder a la Presencia.

EDUARDO MILÁN: LA POESÍA COMO UN ACTO DE RESISTENCIA

LA CONVERGENCIA

Si la supuesta muerte de la historia, pregonada por los ideólogos del neoliberalismo, ha sido uno de los presupuestos de la posmodernidad, y si ésta se funda como un tiempo donde convergen los diversos pasados culturales e imperiales, en el plano del arte implica volver a cierta preceptiva mimética —que campea casi hasta el siglo XIX— según la cual todo lo canónico adquiere un aura clásica y, por lo tanto, es digno de ser *imitado*, *reciclado*, *intervenido* e incluso *apropiado*. Ya Octavio Paz advierte en *Los hijos del limo* (1974) que vivimos el fin de la estética fundada en el cambio y la ruptura; anuncia el ocaso de las vanguardias y el advenimiento del arte de la convergencia. Arte cuyo riesgo principal reside en volverse ahistórico: su “diversidad se resuelve en uniformidad” y su principio de cambio “se confunde con el de permanencia”.

La modernidad, sin embargo, hizo de la evolución de las formas su condición de ser: cada forma nueva era un acto inventivo y transgresor, un diálogo problemático no sólo con la historia y con el mundo sino consigo mismo. El arte era consciente de su tiempo, de su tradición formal y de su propio lenguaje, de ahí que ejerciera la crítica de su propio discurso. Agotado el relato que dio ser al arte moderno, sobreviene un tiempo *collage*

donde la coexistencia acrítica de todas las formas da como resultante un punto muerto, un *impasse* artístico en el cual se recurre a la mimesis, al yoísmo lírico, a la intertextualidad acrítica y al “saqueo —diría Eduardo Milán— de formas canonizadas por la tradición”, lo que propicia una entropía estética que redunde en la buena conciencia tanto del creador como del receptor de una “obra de arte”, quienes, en realidad y quizás sin saberlo, proponen la muerte del arte.

Si agregamos esa suerte de afección o infección mediática —que privilegia el espectáculo en detrimento de la invención—, el arte posmoderno se basa en una estética digerible, trata de comunicar un mensaje más sentimental que artístico, es placentero y “democrático”. De ahí que sea más comercial que propositivo, y *kitsch* por añadidura. Corrijo: no por añadidura sino por condición de ser. Pues lo *kitsch* asume ahistóricamente las formas, eleva lo bonito y decorativo —el mal gusto— al nivel del arte, y así se preserva contra la conciencia problemática que dio origen y cuerpo al arte moderno. Su culto a la diferencia, además, tiene los caracteres de una sospechosa semejanza: la alteridad es la máscara de lo mismo. El culto a lo nuevo es hoy una de las formas de producción en serie. La muerte del arte, a diferencia de la que proclamaron las vanguardias, no surge de una desgarradura histórica ni de una subversión creadora, responde al vaciamiento del discurso moderno del arte, a la caída del discurso utópico, al sentimiento del “todo se vale aquí y ahora”, a la pedagogía hedonista de los *media*, a la estetización ramplona de la vida cotidiana y al “ocaso del futuro” anunciado por los profetas posmodernos.

En este carnaval de formas que da la *sensación* de una riqueza artística en los diversos órdenes de la vida, ¿dónde hallar el arte auténtico y cómo se expresa? ¿Cuál es la actitud de los artistas que se sustraen de la gran comilona posmoderna? Quiero citar un

pasaje de *El fin de la modernidad* donde Gianni Vattimo lo plantea de modo lúcido y sintético:

A la muerte del arte por obra de los medios de comunicación de masas, los artistas a menudo respondieron con un comportamiento que también él se sitúa en la categoría de la muerte por cuanto se manifiesta como una especie de suicidio de protesta: contra el *kitsch* y la cultura de masas manipulada, contra la estetización de la existencia en un bajo nivel, el arte auténtico a menudo se refugió en posiciones programáticas de verdadera aporía al renegar de todo elemento de deleite inmediato en la obra —el aspecto “gastronómico” de la obra—, al rechazar la comunicación y al decidirse por el puro y simple silencio. [...] En el mundo del consenso manipulado, el arte auténtico sólo habla callando y la experiencia estética no se da sino como negación de todos aquellos caracteres que habían sido canonizados por la tradición, ante todo el placer de lo bello. Aun en el caso de la estética negativa adorniana, así como en el caso de la utopía de la estetización general de la experiencia, el criterio con el que se valora el éxito de la obra de arte es su mayor o menor capacidad de negarse: si el sentido del arte es el de producir una reintegración de la existencia, la obra será tanto más válida cuanto más tienda a esa integración y a resolverse en ella; si, en cambio, el sentido de la obra es resistir a la potencia omnidevorante del *kitsch*, también aquí su éxito coincidirá con la negación de sí misma. En un sentido que falta indagar, la obra de arte en las condiciones actuales manifiesta caracteres análogos a los del ser heideggeriano: se da sólo como aquello que al mismo tiempo se sustrae.

Los artistas que tienen conciencia de lo que significa crear dentro de un *continuum* formal, y en oposición a las seducciones

estéticas de quienes hacen de la tradición artística un baile de máscaras, consideran que, en efecto, la obra de arte “se da como aquello que al mismo tiempo se sustrae”. No niegan el discurso artístico de la modernidad, proponen una crítica creadora de las propuestas modernas (una crítica que a veces raya en la negación). Y a semejanza de los creadores más propositivos, tratan de amalgamar en su obra una poderosa carga profética, se instalan al margen, hablan desde ahí, y se niegan a ser parte del decorado de la historia.

Al hacer este planteamiento no pretendo analizar el arte actual sino abordar la obra de un poeta que desde muy temprano criticó los postulados de la estética posmoderna y que ha propuesto una rearticulación del *continuum* formal heredado de las vanguardias históricas. Me refiero a Eduardo Milán, quien, al escapar “hacia el costado como el escarabajo de Kafka”, ha logrado tener una visión horizontal de la crisis artística contemporánea y, por ello, ejercer una crítica radical de los postulados de la estética posmoderna. En efecto, desde *Una cierta mirada* (1989), su primer libro de crítica literaria, y de modo más preciso en *Resistir. Insistencias sobre el presente poético* (1994), Milán cuestiona la situación esbozada en los párrafos anteriores y plantea una problemática compleja en torno a la poesía latinoamericana de fin de siglo. El propósito de este ensayo será, pues, destejer cierto entramado de vasos comunicantes que se establece entre su poesía y su poética.

LOS NEOBARROCOS

En contra de ciertos recursos agotados de la vanguardia literaria, aunque a favor de una relectura crítica de la misma; en contra de la poesía conversacional que —intimista o comprometida con alguna causa política, racial, sexual o étnica— había llegado a un estilo llano, panfletario y sentimental, y en contra de la pretendida poética de la simultaneidad formal de los poetas posmodernos, surge la poesía neobarroca en el sur de América, principalmente con poetas como Néstor Perlongher, Marosa di Giorgio, Roberto Echavarrén, Eduardo Espina, Arturo Carrera, Raúl Zurita y Eduardo Milán, quienes, en un afán lúdico por deslindarse del neobarroco del Caribe, deciden bautizar su propuesta como movimiento *neobarroso*.

Al retomar la propuesta neobarroca de los escritores cubanos (Lezama Lima, Sarduy, Carpentier, Cabrera Infante, Reynaldo Arenas) y al asimilar el experimentalismo y la actitud crítica de algunos poetas de vanguardia, los neobarrocos sudamericanos hacen de la poesía de Mallarmé (*Un coup de dés*, en particular) su punto de partida. Pero el Mallarmé de los neobarrocos no es el que concebía el poema como la música y el doble del universo; la palabra que, al leer el mundo, lo crea; la obra donde el todo se repliega en la nada y la nada se despliega en el todo; sino el “diseñador del lenguaje”, el *syntaxier*, el que (sin referencias a lo absoluto) concebía el poema como “subdivisiones prismáticas de la idea”. Los poetas neobarrocos, a decir de Eduardo Milán:

Practican una sustitución muy clara en cuanto a la figura retórica anterior: sustituyen la metáfora por la metonimia, el ser por el estar, la fijeza por el devenir constante. Es una generación de

nómadas, una generación que pasa por el espacio poético pero que no quiere conquistar. [...] Considera más al poema como una *actitud* que como un objeto acabado. En este sentido es una gente poética que salta hacia atrás, es decir, por encima de los maestros herederos de la vanguardia y recupera lo que fue una fuente olvidada por la epigonía de la vanguardia: el arte como actitud, el arte que, según Hegel, privilegia el discurso sobre el arte más que el arte en sí mismo. Un arte no artístico. Un arte al borde del no arte, lo que a mi modo de ver es el arte verdadero.

Más allá de las diversas estrategias retóricas de esta poética —que coinciden *grosso modo* con las expuestas por Severo Sarduy en su famoso ensayo “El barroco y el neobarroco”—, años más tarde Milán expone la singularidad y la condición de ser de un poema neobarroco:

Podría describirse un poema neobarroco como un texto proliferante donde el poeta hace énfasis en la no-identidad del que habla y lo ubica en una lógica deleuziana de devenires; pero ahora ya no, como ocurre en los textos canónicos de la vanguardia latinoamericana, para resaltar una orfandad autoral o para proclamar que “el sujeto es el lenguaje”. El texto neobarroco es un texto minado que nunca estalla porque el estallido sería la condición de su final. Propuesto como interminable, sin final, su sentido es continuamente diferido por el juego de palabras.

Los hacedores de esta poética se reclaman, además, herederos de la vanguardia concretista brasileña (integrada por Haroldo de Campos, Décio Pignatari y Augusto de Campos), del modernismo poético norteamericano (Eliot, Pound, Williams, Stevens), de la antipoesía latinoamericana (Parra, Gerardo

Deniz), del peruano Rodolfo Hinostroza de *Contra natura* (1970), que viene a su vez del Vallejo de *Trilce*, y, aunque parezca contradictorio, retoman algunas estrategias del arte minimalista.

POESÍA Y CRÍTICA

Eduardo Milán es de los pocos poetas que son a la vez teóricos de poesía, y a diferencia de muchos que hoy escriben según su proyecto personal o su inspiración, él escribe según cierto “proyecto lírico latinoamericano”. Proyecto no porque esté diseñado previamente sino porque debe hacerse en función de la tradición poética moderna. Escribir según esta premisa no es fácil, pues obliga a recapitular las lecciones más radicales de nuestra poesía en una época en que éstas han sido castradas de su original carga novedosa y transgresiva, y aún menos fácil cuando se está en la discusión sobre la agonía de los discursos que dieron forma a la era moderna y sobre aquello que no podría llamarse de otra manera que “danza entrópica de la posmodernidad”.

En *Una cierta mirada*, Milán reúne sus reseñas publicadas en la revista *Vuelta* de enero de 1987 a junio de 1989. Armado de un cuerpo teórico que no oculta su afinidad con los planteamientos del dueto Deleuze-Guattari, ni su cercanía con la crítica de Maurice Blanchot y con el estructuralismo de Barthes, inicia un cuestionamiento de la poesía moderna y contemporánea de América Latina a partir del análisis tanto de corrientes líricas como de voces poéticas. Desde su visión neobarroca, revalora, desenmascara, deslinda y toma partido por ciertos autores y ciertas obras. Pero será hasta *Resistir* cuando plantee de modo explícito (aunque no sistemático) su forma de concebir la

poesía hoy. Podemos considerar además que *Resistir* es la poética de Milán, pues allí expone los postulados críticos en que se fundamenta su poesía.

Entre la poesía y la crítica de poesía, Milán establece una serie de vasos comunicantes que debemos tomar en su conjunto si queremos hablar de su visión poética. Esto no significa, por supuesto, que los ensayos expliquen su poesía o que el sentido último de los poemas —en el caso de que lo tuvieran— haya que buscarlo en otro libro.

IMPASSE Y TRADICIÓN

El vaciamiento de los discursos que dieron origen a la modernidad produjo un estado general de incertidumbre en las últimas décadas del siglo xx. Muchos creadores, en vez de hacer un reconocimiento de esa tierra de nadie que parecía abrirse en el futuro, optaron por refugiarse en un pasado prestigioso y seguro, en una tradición a salvo del caos, y se dedicaron a reciclar formas poéticas. Esta actitud acrítica propició una avalancha de poesía inverosímil, más cerca de un gesto mimético que de un acto poético. El poeta dejó de concebir su habla de manera problemática, dejó al margen la conciencia de que entre la palabra y la cosa existe una ruptura insalvable, y no supo cómo cuestionar su tradición ni cómo dar continuidad a la *hybris* poética que dio ser al proyecto lírico latinoamericano.

Resistir alerta sobre esta situación de la poesía de fines del siglo xx; es la puesta en escena de un devenir crítico que, a pesar de que incluye la posibilidad del error, da en el blanco de un modo certero e implacable. Y de modo más preciso: es

una errancia crítica al mismo tiempo tangencial y centrípeta. Tangencial porque habla desde los márgenes, desde el no-poder, y cuestiona los discursos hegemónicos a partir de una estrategia deconstructiva. Y centrípeta porque es una escritura que vuelve siempre sobre sí misma, revisa siempre sus mecanismos de enunciación, es rizomática y envolvente como una boa que cierra sus anillos en torno a su presa hasta tronarle la columna vertebral. Y esta presa es el *impasse* de la poesía latinoamericana que asiste “hoy a un momento de revival formal”, “de regreso a formas canonizadas en distintos momentos históricos”, que medra sin riesgo ni aventura, que hace del lenguaje un simulacro y que “se declara abiertamente contra el repertorio artístico de la vanguardia”. Identificado el blanco, Milán dirige hacia él su mirada crítica, esto es, sus *insistencias sobre el presente poético*, su apuesta por una poética del margen y su rescate de una tradición formal que funcione en el *ahora poético*. Considera que el poeta debe redimensionar la condición crítica de la poesía, pues de otro modo sería apostar por la muerte del arte.

Los mecanismos de desasimio, de limpieza, que Milán pone en juego parten de la “necesidad [responsable, ética] de un entronque de la tradición con la nueva poesía latinoamericana”. Desde el presente propone recuperar tres momentos decisivos: 1) Rubén Darío, pero no el modernismo; 2) la vanguardia: Huidobro, Vallejo, Gironde, el Neruda de *Residencia en la tierra* y la propuesta del movimiento brasileño de Poesía Concreta; y 3) los “maestros herederos de la vanguardia”: Lezama Lima, Octavio Paz, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas. De aquí, la errancia crítica del poeta uruguayo extiende un arco formal que va de la propuesta poética de Góngora hasta los poetas neobarrocos de América del sur, pasando, obvio, por el periodo romántico, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y las diversas vanguardias tanto europeas

como norteamericanas. Revalorar el pasado, sin embargo, no es un retorno sino una *invención* y ésta es la única posibilidad de rehistorizarlo, “posición muy contraria a la simulación posmoderna que pretende, merced a la intemporalidad, ver el pasado con los ojos del pasado”, lo que implicaría “el fin de la tradición”. Pues lo que se busca es heredar la “conciencia crítica del mundo”, las lecciones formales —ese continuo estético interferido por las guerras—, la invención transgresiva y la “conciencia crítica del lenguaje”. Y es precisamente en el lenguaje donde incide el cuestionamiento decisivo. Citando a Wittgenstein, Milán sustenta que el deber ético de los actuales poetas consiste en “arremeter contra los límites del lenguaje”, y precisa:

Arremeter, profanar, transformar. En términos poéticos, ello implica ir más allá de las formas fijas y contra toda pureza intentar la creación de un *mestizaje* formal que sólo puede llevarnos a un concepto de la forma como transitoria. En esta transitoriedad estaría situado el entronque con la tradición libertaria de nuestra poesía, la tradición crítica, sin temor al pretendido agotamiento del repertorio formal de la vanguardia. Sin temor a ese otro fantasma que recorre a la poesía actual: el silencio.

La crítica de *Resistir* es mucho más compleja. Baste decir que, entre otras cosas, es una crítica implacable contra la cultura del simulacro. Y que si “escribir es siempre un acto de transgresión de las propias imposibilidades”, “¿cómo no escribir después de este nuevo Auschwitz de los valores que estamos viviendo?”. En esta interrogante, Milán responde a un famoso juicio de Adorno —expuesto en el ensayo “La crítica de la cultura y la sociedad”, publicado en 1951—, que afirma:

Cuanto más total es la sociedad, tanto más cosificado está el espíritu, y tanto más paradójico es su intento de liberarse por sí mismo de la cosificación. Hasta la más afilada conciencia del peligro puede degenerar en cháchara. La crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía.

Adorno matizará este juicio en *Dialéctica negativa* (apartado “Después de Auschwitz”) y lo refutará de manera implícita en algunos capítulos de su *Teoría estética*. Dicha refutación fue hecha también, entre otros pensadores, por Marcuse en su *Ensayo sobre la liberación* y por Blanchot en *La escritura del desastre*. La resonancia que tuvo esta afirmación extrema, le permite a Milán replantear la (im)posibilidad de la poesía en un fin de siglo amenazado por la barbarie (económica, política, racial, bélica, religiosa, mediática). La poesía no se deslinda de la historia ni la niega: cuestiona su lugar en ella, impone un impulso creador al discurso de la destrucción y se concibe como una forma de conciencia de la historia. El poeta, pues, debe asumir la responsabilidad moral de escribir desde las imposibilidades.

FRAGMENTO Y EROTISMO FONÉTICO

En *Resistir*, Milán reflexiona sobre la fracturación del tiempo actual y la “conciencia quebrada del hombre contemporáneo” a partir de un discurso fragmentario. En este sentido es una escritura analógica que, al criticar, se considera a sí misma objeto de

su propia crítica. Él mismo sugiere que se trata de una “escritura autoconsciente de sus medios, que no se niega como Historia”. Y más adelante escribe:

¿Es solamente el fragmento la forma idónea para dar el mundo moderno, la forma *isomórfica* que remite al mundo astillado y a la conciencia quebrada del hombre contemporáneo? ¿No puede verse acaso como una crisis de la escritura misma? [...] El mundo es una forma de hablar. Es una forma de escribir. Y el fragmento se apartó, ya en el siglo xx, de ser la forma mimética de un mundo que saltó en pedazos para convertirse en los islotes o en los oasis de sentido dentro del mar o del desierto de la escritura.

En efecto, desde Mallarmé —aunque “contaba todavía con la protección de la malla del cielo”— el fragmento corresponde a nuestro mundo, a nuestra conciencia, esto es, a nuestra cosmovisión, si es que a una cosmovisión resquebrajada e imposible de reconstruir puede seguir llamándosele así. Es también una alternativa frente al diluvio de la poesía canónica —“ese lugar poético no contaminado por la *hybris* del habla latinoamericana”— o de corte coloquialista: “La forma del fragmento se vuelve idónea en nuestro siglo por ser la representación de la idea de un derumbamiento (en realidad: de un arruinamiento) del mundo”.

El fragmento es, digamos, la sintaxis del tiempo *collage* o del tiempo de las convergencias. Una sintaxis a la que responde de manera crítica la poesía de Eduardo Milán. Desde *Nervadura* (1985) pero de modo explícito, es decir, como un discurso formal que incide en la relación historia-poesía-mundo, es la propuesta escritural a partir de *Errar* (1991). La obra poética de Milán es una suerte de archipiélago: un campo magnético de

islas cuya cohesión responde más —aparentemente— a un juego fónico que a un sistema vectorial de significados:

El lugar que querías está muerto para ti. No hay lugar. Extranjero como un jeroglífico en un muro de mil años, egipcio. La gesta está cerrada, Mío Cid salió de la ciudad. Por el tiempo el poema avanza como un pájaro: siglo xvi, san Juan. La frase aún fresca en el aire, el aire de la noche oscura en la cara, el escarabajo sobre la piedra pulida, tiempo atrás y en vaivén. Más despacio. Abril abrió con ventarrón, los tejados gotean, el pájaro solitario se queja. Dos de sus virtudes: *que pone el pico al aire; que no tiene determinado color*. La historia se reitera en cualquier lugar, como un brillo de luciérnagas en un campo nocturno. La historia ínfima, la de la fe. Y acecha y escucha y el búho dichoso dice “búho, búho”. No hay tiempo: hay heridas, un tajo bajo el sol, al ritmo del trote del tejón.

La fragmentación del poema no es gastronómica ni decorativa, como proponen los escritores posmodernos, sino problemática, pues exige que el lector articule las unidades de sentido a partir de las elisiones, las reticencias y los vacíos. Entre cada unidad de sentido hay una abertura donde el sentido queda en suspenso, y sólo al final las diversas líneas de tensión, los diversos fragmentos, se imantan y entonces el poema adquiere una extraña unidad. Sin embargo, no podemos soslayar que al interior de cada poema existe una sustracción de sentido dentro de la

proliferación, y dicha sustracción se revela al final como una potencialización del sentido.

Cada poema de Milán está articulado a partir de la ruptura de un discurso lineal o comunicacional; y aún: es una isla que a su vez está fragmentada por dentro, su sentido rueda en esquirlas y toca los límites del sinsentido. El poema, así, es una galaxia regida por una prosodia anagramática que, en un primer plano, acusa una ausencia de referente. Esta combinatoria fónica —que incluye paronomasias, aliteraciones, calambures, tautologías, permutaciones, metátesis— no sólo obedece a un juego crítico en el plano del significante —influencia de la Poesía Concreta, de la escritura neobarroca y de cierta actitud minimalista—, sino a una *responsabilidad* ética de la poesía, a un movimiento de reafiliación del discurso poético actual con su propia tradición. En efecto, aunque sigue de cerca algunas de las propuestas del grupo Noigandres (muy evidente en *Nervadura*), Milán escribe no según el letrismo visual del texto concreto —el cual, diría Roberto Echavarren, declina “permutaciones significantes en orden geométrico sobre la página”— ni juega a “producir efectos semánticos a partir de los deslizamientos (o las modificaciones) del significante”, su combinatoria no opera en el nivel de los fonemas sino de los significantes y los sintagmas, articulados en un discurso que atenta contra la lógica:

Nadie tiene la culpa de nada. Las cosas,
simplemente, suceden. Y sucedió, eso fue todo.
El ejemplo del pájaro: el pájaro en su nido, sucede.
Como todos sucedemos y no terminamos de suceder, nunca.
¿Para qué terminar de suceder? ¿Cesar de suceder? Dale
al César lo que es del César para que ellos, los ánsares,
los cuásares, los sinceros y los de oro no dejen,

nunca dejen de sucederse en el trono, en el trueno, en el trino. Y ahora vuelve el ejemplo del pájaro.

En esta articulación desarticulada, en esta imposibilidad del sentido, existe el impulso por establecer un nuevo sentido, la posibilidad de una resignificación que nos ponga al margen de ese discurso estandarizado y tautológico que, al hacer de la historia un presente perpetuo, se vuelve amnésico; que, al retomar acríticamente las formas canónicas, traiciona una tradición poética; que, al sustituir el yo lírico por el yo del poeta, soslaya esa conciencia estética que propicia la materialidad de la escritura; y que, al hacer del poema un ejercicio mimético, una “música de acompañamiento” del mundo, rehúye la responsabilidad de una escritura crítica frente a su realidad. La poesía de Milán, pues, no se agota en el juego verbal, incide en lo real y en esa incisión reside su posibilidad de dar un mundo:

El compromiso del poeta es escribir un vaso
real, algo sublime que sirva para más
que vivir. Vivir no alcanzó nunca.
Pedir esencia, pedir médula, pedir hueso:
pedir endurecimiento de la arena, si la arena
ya es frágil, leve de pie, velo de pie,
es pedir roca caliza, sedimento. Para la sed
de ti desnuda como bajar al Precámbrico.
Algo terrible nos pasó y nos dimos cuenta:
el hueso que pedimos al poema era el mismo
hueso que el hueso de África
aunque quisiéramos roca.
Las arenas de África están llenas de poemas.

La poesía de Milán es una de las más difíciles de aprehender debido al hermetismo neobarroco y a sus recursos retóricos: la paronomasia, el juego verbal, el encabalgamiento polivalente, el paralelismo, la ambigüedad, la alusión, la cita oculta, la obliteración del referente, la proliferación, el empleo de la metonimia en detrimento de la metáfora, la intertextualidad reticente e incluso el injerto continuo de situaciones autobiográficas. Por ello no pocos pasajes de sus poemas resultan incomprensibles (hecho que en algunos lectores provoca desazón, y en otros, rechazo). No se puede negar, sin embargo, que la poesía de Milán es original, propositiva y, a diferencia de mucha poesía que se escribe hoy, es consciente de su tiempo: se deja penetrar por la historia, critica la historia, indaga su lugar en la historia y se sabe en la historia.

ERRAR, ERRANCIA, HERRAR

La propuesta poética de Milán parte de la conciencia del *no-lugar* de la poesía en el mundo. Escribir es entonces un acto de desterritorialización que conlleva un impulso hibridatorio de alta densidad. El río de Heráclito penetra en la escritura: poesía no del ser sino del estar, del advenimiento, de la deriva. Poesía del *ir hacia*, lenguaje *a través*, escritura *entre*. El poema no como un acto fundacional sino como una forma “a medio camino de otra cosa”. Poesía sin lugar definido. El nomadismo como un acto escritural:

Ahí va por el camino como un ciego
caracol sin cara la escritura, otrora una

diáfana mirada al día, otrora un aura que
el caminante amara. Amara, ¿qué es amara?

La poesía real hoy no tiene rostro, no lo encuentra, ni siquiera en sí misma. En este sentido, asistimos a “una clausura metafísica del acto de poetizar”. Pues en un mundo donde todo está puesto en entredicho, donde los caminos ya no van a ningún lado o se borran o se anudan en un círculo vicioso, y donde pareciera que la literatura no tiene ya razón de ser en el mundo, la poesía yerra, es una caravana en el desierto del sentido: está situada en un no-lugar. Y como contrapunto de esta situación, cita el principio de un poema de Arnaut Daniel (el mayor hacedor de canciones provenzales, “fu miglior fabbro del parlar materno”, según Dante): “L’aur’amara / fals bruels brancutz / clarzir”. La referencia constante al primer verso de este poema, e incluso alusiones reiteradas de la poesía provenzal, en la obra de Milán parece indicar el *lugar* de la poesía en oposición al no-lugar actual, sugiere el origen en oposición a la errancia del fin de la modernidad. Desde este punto de vista, el rostro, la luz y el amor están en el origen, en contraste con la ceguera y la falta de cara de la poesía de fin de siglo. Tal vez la reiterada alusión al poema de Arnaut Daniel se deba también al deseo de resignificar la poesía amorosa, pues Milán escribe poemas de amor en sus últimos libros, y esos poemas son una propuesta de cómo es posible aún escribir poemas de amor en una época en que dicho sentimiento ha sido frivolidado por la sociedad del espectáculo.

El primer libro importante de Milán se titula *Errar* y el primer texto de *Resistir* se titula también “Error”. Como señalaba en líneas anteriores, hay un entramado de correspondencias entre poesía y crítica. La coincidencia entre ambos títulos señala cuán importante

es el concepto *errar* en la obra milaniana. En efecto, errar es poner la escritura en movimiento, aprehender espacio, cruzar fronteras o transgredirlas, es engarzar con la tradición y proyectarla en ese no-lugar del tiempo llamado futuro. La errancia señala que el espacio de la poesía es un no-lugar, y aún: el no-lugar es el espacio de la poesía. Espacio sustraído del poder que en realidad afirma el poder-no. Quizás por eso dice en una entrevista que hoy la única utopía posible es el arte, pues el arte abre un no-lugar en el lugar tensado por redes de poder totalitario. Y es paradójico que una época minada por la incertidumbre esté regida por poderes totalitarios. En este sentido, la poesía es un acto de libertad y de posibilidad de proponer un arte verdadero, un arte crítico, no ancilar de las leyes del mercado, de la publicidad, de la política o de la errancia mental.

Ahora bien, a partir de la concepción del poema como errante, “comienza la nueva consideración del poeta, su consideración actual: el poeta como errante”. El poema lo sabe y se sabe:

El lugar que querías está muerto para ti. No
hay lugar. Extranjero como un jeroglífico
en un muro de mil años, egipcio. La gesta
está cerrada, Mío Cid salió de la ciudad. Por
el tiempo el poema avanza como un pájaro.

La gesta, la utopía, está cerrada. Como parece imposible una revolución social parece igualmente imposible una revolución estética: el poema ha perdido especificidad histórica, aura y su carga territorial; es sólo un tránsito, un habla en exilio, un *hablar afuera*, y el poeta deviene extranjero, *voz en exilio*. Así pues, “al famoso y alabado ‘fin de la utopía’ corresponde en

términos poéticos, el fin de la consideración del poema como objeto”. Es decir:

el poema como errancia significa el fin de la dependencia de la poesía respecto de la realidad. Sin lugar, sólo le queda al poeta derivar, [...] ser otra cosa, ir de identidad en identidad, estar en movimiento continuo. El poeta pierde identidad en ese vagabundeo interminable y el poema pierde al titular de su habla. Ya no hay identidad: hay identidades. Ya no hay una realidad que obedecer: hay realidades [...]. En otras palabras, el poema se vuelve inubicable en cualquier realidad e inubicable en cualquier tradición, ya no puede ser situado y por lo tanto canonizado, más allá de su especificidad que es ese mínimo territorio que lleva consigo. [...] ¿no implica este movimiento un gesto de renuncia radical al mundo y a la idea de la poesía como una posibilidad de alterar la realidad? La respuesta, en la que personalmente creo, parece ser la contraria: en ese perpetuo movimiento lo que se trata de hacer es abarcar la mayor cantidad de realidades, la mayor cantidad de mundos. Y lo más importante: en ese recorrido espacio-temporal hay un deseo implícito de recuperar una tradición.

Aquí sigue de cerca los planteamientos de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, pero también coincide con el sistema abierto propuesto por Maurice Blanchot en *El espacio literario*:

El riesgo que aguarda al poeta y, después de él, a todo hombre que escribe bajo la dependencia de una obra esencial, es el error. Error significa el hecho de errar, de no poder permanecer, porque allí donde uno está faltan las condiciones de un aquí decisivo. [...] El errante no tiene su patria en la verdad sino en el

exilio, se mantiene afuera, *más acá*, apartado, allí donde reina la profundidad de la disimulación, esta oscuridad elemental, que no lo deja relacionarse con nada y que, por eso, es lo espantoso.

Abarcar la mayor cantidad de realidades significa recuperar la mayor cantidad de lenguajes, articular un mestizaje formal y reinventar la tradición desde el ahora poético. Pero al devenir, el poema no sólo yerra. Errar supone un lenguaje que habla desde el error. Si va “como un ciego caracol sin cara la escritura”, errar implica también no dar en el blanco, no dar con la respuesta correcta, estar en falta; y si el poema acierta en el error, se afirma por el error: recupera especificidad y, en ese mismo movimiento, se vuelve crítico del error del mundo y del horror del mundo. Sin embargo, la afirmación del poema no es una acusación del horror, es una posición crítica ante la historia presente. Milán apuesta por el poema como error, como errancia y como herrar un lenguaje que, a partir de *Circa 1994* (1996), acusará un deslizamiento hacia un nivel medio verdadero, hacia un nivel humano.

EL YO ALTERADO

Quiero destacar también la pérdida del yo en el poema. Si la crítica tradicional consideraba que al género poesía correspondía la primera persona del singular, hoy en el poema ya nadie sabe quién habla, “ni el poeta mismo”. Cuando el yo, en su error, ingresa al no-lugar, pierde identidad y se vuelve otro, otros, que no son tú ni yo:

Decir tú y yo es entrar en el circo

[...]

Pero insistir en tú y yo a esta altura

del río, en el Nilo donde teje la que teje, es desatar

la madeja en las tijeras, dejar de oír el griterío del

sonido, esa maleza.

El *tú* y el *yo* son ficciones, una interferencia en la recepción del poema. Tú y yo son mediáticos, y están mediatizados. La relación entre ambos sólo podría ser fatídica. E insistir en ellos puede provocar la muerte del poema mismo. La presencia del *yo* impide “la maleza”: la selva, la silva salvaje de Dante y Góngora. El ser del poema se cumple sobre las ruinas del *yo*, otrora demiurgo y omnipresente. Dicha postura es también una disidencia con el yoísmo lírico que la mayoría de los poetas actuales ostenta como una tara prestigiosa: “El *poema como objeto*, tesis que patentaron las vanguardias históricas, ha sido sustituido por el *poema como yo*. La invención ha sido sustituida por la expresión, la creación del lenguaje por el simple nombrar”.

La crítica de Milán en contra del yoísmo literario es otro acierto de su poesía. Si la posmodernidad postula el imperio de un *yo* que, paradójicamente, se anula en el mar de lo otro porque todo está *alterado*, Milán apuesta por un no-*yo*, un *yo* nómada cuya falta de identidad le prodiga una riqueza de identidades, hecho que le permite asimilar, sintetizar y proyectar su tradición poética más allá de sí.

DESASIMIENTO

El poeta debe someter su lenguaje a un proceso de limpieza. No es posible escribir poesía mediante un lenguaje degradado, utilitario o estandarizado. Para Mallarmé, la misión del poeta era dar un sentido más puro a las palabras de la tribu, misión que aún Eliot suscribía en *Four Quartets*; para Octavio Paz, era preguntar por ese sentido: “decir es penitencia de palabras”; para Milán, como ya referí en párrafos anteriores, la misión del poeta consiste en arremeter contra los límites del lenguaje, y hacer del lenguaje una carencia, un vacío: crear un *vacío de palabras* para poder hablar de nuevo, para que en esa oquedad pueda resonar de nuevo la realidad:

Cuando ya no hay qué
decir, decirlo. Dar
una carencia, un hueco en la conversación,
un vacío de verdad: la flor,
no la idea, es la diosa de ahí.

“El hombre está errante”, dice Milán, y líneas abajo: “es un hombre alimentado por un deseo principal, el deseo del desierto, cuya posibilidad de satisfacción es sólo un sueño de escritura”. Crear un desierto, “dar una carencia”, “un vacío de verdad”, es la primera condición para que surja el poema. Esto obliga a poner en juego ciertos mecanismos de desasimiento, de limpieza: “al limpiar el territorio de los objetos y caer en sí mismo, el poeta limpia igualmente el terreno de las palabras”. Tales mecanismos parten de la necesidad de “generar dentro de sí un vacío”, y más: un “vaciamiento del propio nombre”, un “vaciamiento de la *función*”. La búsqueda de la palabra original

—después de haber atravesado “un Sahara de significaciones” y haber superado “la tentación del silencio”—, es, para Milán, un impulso de limpieza poética que se logra “desde la experiencia de mayor interioridad posible (la experiencia del vacío)”. Desasirse, pues, en este sentido “es dejarse penetrar por el mundo en un acto preverbal”, es “dejar de ser para ser hablado” por una “verdad textual”. Acaso sólo creando un desierto —escribir a orillas de la nada, como dice Jabés— sea la única posibilidad de decir hoy una verdad poética:

Limpia tus palabras, limpia tus palabras,
mira que por algo te lo digo. Ya veo que por algo
me lo dices: ¿es por el mirlo? Mirlo: me veo
en el mirlo, se refiere a mí. ¿Puedo? Una palabra sucia
es una mujer vestida, sólo la nada está desnuda. Ahora,
¿desnudar una mujer es orillarla al vacío? ¿Y si la desnudas
al borde de un río? Te dejo estas preguntas en el aire,
flotando sobre el agua. Un pájaro no es un espejo
pero veo por el mirlo por qué lo dices.

Este poema nos recuerda el poema autorreferencial sobre la poesía pura de Juan Ramón Jiménez, pero Milán está en el extremo opuesto; sólo coinciden en el proceso de desnudar el lenguaje. La poesía de Milán, contra lo que pudiera sospecharse, incluye en su decir una fascinación por el vacío, contraria al *horror vacui* del barroco. Parte de un desnudamiento y una autoimpuesta pobreza de recursos que se resuelve en una alta “temperatura poética”: al sacrificar la imagen, el poeta accede a una verdad poética: “Desierto es la palabra / para los que pasan por este momento”.

REFERENCIALIDAD Y TENSIÓN

En consecuencia con su visión de las cosas, Eduardo Milán problematiza al máximo el referente en su poesía: “El poeta moderno tiene conciencia, por no decir hiperconciencia, de que la palabra está muy separada de lo que nombra”. La identidad entre la palabra y la cosa sucedió sólo en el origen mítico, y todo poeta tiene nostalgia de ese origen, pero ahora, a estas alturas del río, no se trata sólo del abismo irreductible abierto entre significado y significante: “Las cosas del mundo están en duda porque la sintaxis del mundo está puesta en jaque. Y bien: ¿cómo se ordenan entonces las cosas del mundo con una sintaxis cuestionada, cuando ya no sabemos qué lugar ocupan el signo o la cosa en el devenir de la cadena?”. El referente, en la poesía de Milán, adquiere una suerte de principio de incerteza. Esta volatilización se advierte desde los textos que presentan una marcada influencia concretista, en donde no faltan guiños minimalistas. He aquí un ejemplo paradigmático de su poesía temprana:

decir ahí es una flor difícil
decir ahí es pintar todo de pájaro
decir ahí es estar atraído
por la palabra áspera
cardo
y por el cardenal cardenal
decir ahí es decir todo de nuevo
y empezar por el caballo:
[...]
el caballo está solo es decir está negro
saltó por encima de la blanca
purísima realidad

[...]

el caballo salta por encima de su sombra
salta por encima de su silencio
salta por encima de la realidad
salta por encima
de un universo todavía negro

Este poema es uno de los más intensos y dramáticos de Milán. El referente no sólo no es unívoco, su iteración cromática y radial hacia la materialidad acaba en su propia anulación: al maximizar su sentido (incluso el metapoético), el poema, paradójicamente, desemboca en el vacío, en la ausencia de referente. La crítica al lenguaje logocéntrico es radical: los significantes anulan los significados, el lenguaje se rarifica, parece que el poema es una pura tensión en el vacío, y sin embargo el poema irradia poesía en cada giro, en cada versura. La victoria del poema se logra con base en la destrucción del lenguaje institucionalizado. El poeta problematiza el lenguaje, crea sus imposibilidades y las resuelve como si diera un salto mortal sobre el abismo: el poema habla desde lo imposible y, en ese naufragio sin asideros, adquiere una realidad irrefutable frente a lo real: “Ahí / va el inútil en busca de lo imposible. Ahí va el poema”. Queda al final la tensión concreta del lenguaje: “Ni arco ni flecha: sólo / tensión”, dirá siete años más tarde en *Errar*. Y en este libro, siguiendo una suerte de subdivisión prismática de la idea:

No te fíes de los infieles
filos de la realidad, reata
para un pura sangre que no existe: álzate
azabache, que te corta el hacha del sentido.

El poeta oblitera el referente y afirma la tensión, pero ya no mediante el recurso de la anáfora sino sustituyendo el significante “caballo” por otros dos significantes que, a su vez, son metonimias. La reata del lenguaje, que nos sirve para aprehender la realidad, es también un hacha; la aprehensión entonces es una forma de la muerte, por eso el yo lírico trata de salvar al caballo: “álzate”. Para el poeta, el sentido es una forma de amputación, algo inconcebible en un poema *hacia*, sin lugar. El poema encarna en la crisis del sentido; ya no depende, aunque sea negativamente, del sentido del mundo. Sería más justo hablar de “un momento de sentido más que de una totalidad”. Por otra parte, si el sentido se produce cuando el significante se halla íntimamente unido al significado, y si la poesía moderna ha sido consciente del divorcio entre ambos, es comprensible que el poeta privilegie la tensión verbal (reata) en detrimento de la realidad (infidel): “Hay que estar / muy herido para referirse, muy herido de lenguaje”.

El drama entre signo y referente oculta otro: la verosimilitud en poesía. Los poetas ingenuos confunden la verosimilitud con la sinceridad, y creen que sus poemas son verdaderos porque nacen del corazón. Si un poeta no radicaliza la crisis entre significado y significante y se instala en una posición adánica, si no problematiza su habla ni cuestiona sus recursos de enunciación en el poema mismo, entonces practica una “estética de la inverosimilitud”: ese poeta miente, y mentir en poesía significa traicionar a la poesía. Quiero retomar unos versos ya citados, donde el poema, de pronto, duda de sus palabras, duda de sí, y cuestiona su propio discurso:

Ahí va por el camino como un ciego
caracol sin cara la escritura, otrora una
diáfana mirada al día, otrora un aura que
el caminante amara. Amara, ¿qué es amara?

“¿De qué hablas?”, pregunta el yo lírico en otro poema; y en otro: “¿Cantar? ¿Qué es cantar?”. Con estas citas quiero decir: ¿cómo es posible un poema dentro de lo imposible? Parodiando a Homero, Eduardo Milán sabe que “la aurora rosada de ubres abiertas / no es la solución”, pues “pájaros para no pensar: ahí / están”. Sin duda se refiere a esos pájaros que, según Octavio Paz, “todo su entendimiento es su garganta”. En la imposibilidad del nombrar, pues, radica la verosimilitud del poema:

[...] Ya no es posible dar nombres,
regalar nombres como hacían los poetas, nombrando a diestra
y siniestra antes de que el buey diera la vuelta y cuando daba
sucedió este milagro que se llama versura. Dicha,
la versura no puede durar mucho: como una bailarina después
de los cuarenta años pasa del cuerpo al recuerdo.

El poema debe ser consciente de la posibilidad de no ser poema, sólo así podría serlo. Aunque sea autorreferencial, o por eso mismo, el poema encarna un principio de incertidumbre: no sabemos la posición específica ni el sentido exacto de su significado. Y este principio corresponde con la cosmovisión astillada e irreconstruible que sobrevino al agotarse el discurso de la modernidad. Por eso escribir poesía “es el arte del titubeo, de la duda; es la proliferación del equilibrista”. En coincidencia con los poemas de las vanguardias históricas, el poema debe “dar cuenta de una realidad astillada con el auxilio de un lenguaje no menos perturbado en su capacidad reflexiva y de reflejo”. El poema, por tanto, se concibe como “un tráfico, un negocio con lo imposible. Imposibilidad de decir y del nombrar, decir contra toda evidencia, imponer una virtualidad al mundo que suponga, por ese gesto arbitrario, una posibilidad”.

CODA

El riesgo escritural de Milán no tiene paralelo entre los poetas latinoamericanos de su generación. Tanto en su poesía como en su actividad crítica ha visto más lejos (hacia el pasado y hacia el futuro) que sus contemporáneos; por ello ha sabido formular las preguntas decisivas sobre el hacer poético de nuestro tiempo. En *Resistir*, escribió que la obra de Enrique Lihn ejemplifica “una valentía escritural insobornable: el poeta es el primero en crearse sus imposibilidades textuales y resolverlas con honradez”. De Milán podemos decir lo mismo. La dignidad de la poesía se mantiene por quienes resisten en la frontera. Y el mérito de Milán es doble: no sólo ha dado continuidad a un linaje y ha combatido a los bárbaros ilustrados, ha tenido el valor y el temple de ir más allá de la frontera.

FABIO MORÁBITO: UNA LENGUA DESÉRTICA DE NÓMADA

I

Hay versos semejantes a monedas de plata, en nuestros oídos resuena su tintineo de “lengua fidedigna”; hay versos como gemas engastadas en anillos de plomo, sus fulgores nos deslumbran y vuelven más gris aún la superficie en que están engarzadas; hay versos de fanfarria que vuelven ruidoso el poema, aunque dicho poema sea en general armonioso; y peores son los versos de “claros clarines” en poemas cuyas líneas, más que prosaístas, son de paso de burro en empedrado. Quizás no hay poeta que no haya buscado el verso redondo y sonoro; sospecho incluso que casi todos han deseado escribir poemas como quien pule un diamante, donde cada verso sería una arista que cristalizara la luz. Hay una suerte de parnasianismo en el inconsciente de los poetas.

Digo parnasianismo sin ceñirme a la tendencia francesa de mediados del siglo XIX, pues se trata de una idea inscrita en la tradición lírica de Occidente; es una práctica que ya vemos en las epopeyas más antiguas (quizás recuerdo de las fórmulas invocatorias, si hemos de suponer que la poesía se origina en los cantos religiosos primitivos), después la tradición grecolatina fue pródiga en el cultivo de poemas-escultura y, si nos trasladamos a la tradición hispánica, veremos que los poetas barrocos llevaron esta práctica a la concepción de poemas-joya, poemas-sagrario. Sin duda no es fácil sustraerse de esta corriente prestigiosa, pero ha

habido, también desde el inicio de la poesía occidental, otra corriente, menos hierática y cultista pero más dinámica y cercana al habla popular. Según las épocas y las formas en que se ha expresado, se le ha llamado poesía popular, vulgar (del vulgo), juglaresca, goliarda, coloquialista, confesional, conversacional, etcétera; a veces se opone radicalmente a la tendencia parnasiana y a veces se hibrida con ella, pero siempre se mantiene cercana a los usos verbales de la época y a las formas del habla. Los poetas cultos de otras épocas se acercaron a las formas de la lírica popular, e incluso escribieron ese género de poesía (los renacentistas, barrocos y románticos lo hicieron); sin embargo, sólo con el advenimiento de la modernidad esta corriente marginal se hibridará con las formas cultas y, gracias a la prevalencia del verso libre, conseguirá carta de legitimidad en la alta cultura.

La poesía de Fabio Morábito (Alejandría, 1955) nace de esta fusión de lírica culta y popular; con acierto ha hecho una poesía notable por su tono de naturalidad, por su dicción cercana al habla, por su lenguaje opaco y afilado, por su referencia al mundo cotidiano y a las cosas prosaicas, por su agudeza para revelar un misterio oculto en las situaciones y los objetos más ásperos de la realidad, y por su tono de alegría melancólica —que a veces, pocas veces por fortuna, roza el sentimentalismo—. Morábito ha publicado cuatro libros de poesía en verso: *Lotes baldíos* (1984), *De lunes todo el año* (1992), *Alguien de lava* (2002) y *Delante de un prado una vaca* (2011).^{*} Del primero al último, los poemas de Morábito rozan tanto el tono conversacional como el confesional. Ambos tonos están contenidos en una dicción justa, serena, sospecho que educada, por una parte, en la tradición clásica latina y

^{*} En este ensayo no comentaré su notable libro de poemas en prosa *Caja de herramientas* (1989), pues se sale de mis consideraciones en torno al verso.

en algunos poetas italianos (el Leopardi de los *Cantos*, Montale, Pavese); y por otra, en la lírica popular de las lenguas romances. Borges comentaba que el *Quijote* es como una plática de sobremesa, y que ésta es una de las virtudes literarias de Cervantes. Lo mismo podríamos decir de la poesía de Morábito: tiene el tono reposado, íntimo y familiar de una plática de sobremesa.

II

Lectores habituados a ser complacidos por el brillo de un verso que, como un pez metálico, salta de súbito entre el oleaje del poema, nos sorprendemos al leer los poemas de Fabio Morábito, pues ejerce un trabajo fino de opacidad, de alguien que sólo quiere pulsar en tono menor las cuerdas del idioma. En *Alguien de lava confiesa*:

Verso tras verso
busco la prosa de este idioma
que no es mío.
No busco su poesía

El poeta pule el lenguaje para afilarlo, no para brillantarlo; y en vez de un lenguaje cristalizado y escultórico, opta por un lenguaje cristalino y elástico. Evade las posibles aristas iridiscentes del poema y lo articula como si fuese un organismo vivo —parte de esta vitalidad radica en su cercanía a los giros del habla—. Prosifica el verso y hace que resuene en sordina, pero no descuida la andadura rítmica del poema, que en realidad tiene una musicalidad singular y discreta. Debido tal vez a que, como dice

en *Lotes baldíos*, “no escribo en mi lengua”, Morábito ha pulsado las cuerdas íntimas del español y ha descubierto una música que no habíamos escuchado.

Esta forma de opacar el lenguaje nos permite ver con nitidez el otro lado de la realidad que es la realidad misma (incluso nos permite ver el famoso perro invisible que Morábito lleva al parque todos los días); y esa manera de ensordecerlo nos permite oír los ecos y el rumor de realidades invisibles (invisibles de tan cotidianas) que de súbito se revelan como parte de un concierto del que, sin saberlo hasta entonces, también nosotros participamos (con la música de nuestro cuerpo, de nuestros pensamientos, de nuestros recuerdos, de nuestra escritura). Los pliegues de la realidad que refiere cada poema aparecen ante nosotros, gracias a ese trabajo de opacidad, de manera luminosa, inédita y memorable. Quiero citar sólo dos pasajes donde el lenguaje de Morábito alcanza una gran intensidad. El primero proviene de *De lunes todo el año* y refiere el espacio escultórico que se halla en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), un círculo gigantesco de concreto hecho por el escultor Federico Silva en una escarpadura de lava:

todo camino es por los bordes,
irrepetible,
y no conduce a nada.
Éste no es un laberinto
sino un paisaje submarino
al que le falta el agua,
y es lo que nos atrae a todos,
es como ver el esqueleto de un océano.

El segundo proviene de *Alguien de lava*. No diré el contexto para que la ambigüedad de los versos sea más intensa: “y cada cual mide su ser de pájaro sin árbol, / de pájaro entre los pájaros, / un árbol de puros pájaros, sin ramas”.

III

Quintilla de versos heptasílabos titulada “In limine”, el primer poema de *Lotes baldíos* es una declaración poética de principios. El yo lírico enuncia —sin drama, sin queja, sin resignación— varias de las constantes que aparecerán en sus cuatro libros de poesía:

a) El origen y la autobiografía: “Yo nací en una playa / de África”. El tópico biográfico será tan recurrente que propiciará la ilusión de borrar la distancia entre el yo lírico y el yo del poeta.

b) El desarraigo, el nomadismo y el estatuto de extranjero como acta de nacimiento:

[...] mis padres
me llevaron al norte,
a una ciudad febril,
hoy vivo en las montañas.

En “Último de la tribu”, otro poema de este libro, es más contundente, pues experimenta su condición de exiliado no sólo como una condición de ser sino como una condena:

Yo nací lejos
de mi patria [...]
y la ironía no basta

—ni el buen humor, ni el arte—
para dejar de ser
alguien que en todas partes
se siente un extranjero.

Años más tarde, en *Alguien de lava* expresará con ironía ese extrañamiento radical de la existencia y, pese a la ironía o quizá por eso mismo, su testimonio resulta estremecedor: “Cuando me muera, / si he de morir, / me moriré más lejos que ninguno”.

c) La desazón de escribir poesía en una lengua ajena: “y no escribo en mi lengua”. En *Alguien de lava* lo expresa con un dejo de angustia:

Puesto que escribo en una lengua
que aprendí [...]
Escribo como quien recoge agua
de los muros

En *De lunes todo el año* confiesa que, de manera paradójica, cuando ya tiene pleno dominio de la lengua aprendida, cuando de algún modo él ya es esta lengua, descubre que:

después de casi veinte años [...]
el italiano [...]
se evade de mis manos [...]
deserta de mis sueños
y de mis gestos,
se enfría,
se suelta a gajos.

d) El mar como medianía, llanura y amortiguador universal en contrapunto con las cordilleras auráticas y los barroquismos de curioso linaje: “Por el perdón del mar / nacen todas las playas”, y versos adelante: “Mi mar es este mar, / inerme, muy temprano, / cede a la tierra armas”.

Líneas abajo, el poema finaliza con una estrofa que podemos considerar el *ars poetica* de Morábito. El yo lírico afirma que gracias al mar:

jadeo mi abecedario
variado y solitario
y encuentro al fin mi lengua
desértica de nómada,
mi suelo verdadero.

e) La condición de insomne, de vigía en los pliegues de la penumbra, y conciencia en estado de alerta: “Por él [el mar] que da la espalda / a todo, estoy de frente / a todo con mis ojos”.

Esta vigilia es puntual en cada libro; en *Alguien de lava*, por ejemplo, reitera:

Despierto antes que todos [...]
Escribo antes que amanezca [...]
Verso tras verso busco,
mientras los otros duermen,
adelantarme a la lección del día.

Y en *Delante de un prado una vaca*, el hablante insomne abre el poema con los siguientes versos: “Los perros ladran a lo lejos. / Junto con ellos soy / el único sin sueño en el planeta”.

Luego de referir el mundo dormido y la cólera de los perros, concluye con ecos rulfianos:

Mejor oír ladrar los perros
que amanecer neolíticos.
Más vale no pegar el ojo
que claudicar del universo.

Quien padece insomnio se halla en un estado de vigilia continuo, es una suerte de vigía de la especie. Morábito ha desplazado este estado de vigilia a la escritura, y ha logrado una escritura reposada pero sin reposo, una escritura que expía y espía, un lenguaje en vela.

f) El descubrimiento y la asunción de la lengua poética, una “lengua desértica de nómada”. Este enunciado de “In limine” continúa —gracias a esa suerte de monólogo interior que recorre los poemas de Morábito— en *De lunes todo el año*, donde el yo lírico justifica su escritura como una lengua al margen, una lengua de desasimiento:

Escribo para no quedar
en medio de mi carne,
para que no me tiente el centro,
para rodear y resistir,
escribo para hacerme a un lado,
pero sin alcanzar a desprenderme.

No hay poeta moderno que no escriba desde la conciencia del exilio; sin embargo, el exilio de Morábito es doble, pues, como Celan y Simic, no escribe en su lengua materna sino en *otra lengua*, una lengua desértica, sobria, flexible, en movimiento;

una lengua de llanura marina, lejos de los centros imantados, del yoísmo patológico y de las florituras verbales de luz cristalizada.

Quizás Morábito consideró “In limine” un manifiesto que no sólo articulaba algunos tópicos importantes de su poesía sino la dicción misma, el fraseo en tono menor que oímos en todos sus poemas, principalmente en sus dos primeros libros. En efecto, el influjo de la lírica popular es evidente en *Lotes baldíos* y *De lunes todo el año*, escritos en versos blancos de arte menor (excepto algunos poemas en versos de arte mayor, unos de métrica regular y otros de métrica variable). Escuchemos los primeros versos de “Canto del lote baldío”, poema que muestra una atenta lectura de los romances viejos, de la lírica cancioneril e incluso deja oír los ecos del corrido mexicano:

Déjenme solo ahora
con estas lagartijas
que no me piden nada,
la hermandad de los cactus
y el matorral sin nombre

Más allá de la influencia o coincidencia con el romancero, haberse ceñido a la métrica de arte menor le permitió al poeta mantener dos aciertos en sus libros posteriores: el verso estricto y la fluidez y espontaneidad propias del habla.

IV

La analogía es el recurso central en que se basa la construcción de los poemas de Morábito. Este sistema analógico de producción

lirica es, al mismo tiempo, dialéctico y hermético (recordemos que los poetas modernos asimilaron la tradición hermética a su visión del mundo). El discurso dialéctico es un movimiento de tres tiempos: esto, visto a través de esto otro, se sintetiza en un tercer estadio de visión, que es una visión integradora del mundo, y esta visión integrada coincide con la concepción hermética del mundo, que establece un diálogo de correspondencias entre los diversos planos de la realidad. Este recurso se halla en casi todos los poemas de Morábito, a veces en uno o varios pasajes de un poema, como estructuras anidadas, y a veces todo el poema obedece a esta estructura.

Un ejemplo de este procedimiento es el poema “Mi padre siempre trabajó en lo mismo”, de *Alguien de lava*, donde Morábito refiere que su padre trabajó toda la vida con materiales plásticos. Veamos sólo un pasaje, en el que establece la analogía con la escritura:

¿Toda la vida yo también
trabajaré en lo mismo,
en la escritura,
en la palabra plástica y no rígida,
que es la palabra que se saca de lo más profundo?
¿De qué petróleo íntimo
nos salen las palabras que escribimos
y a qué profundidad
brota el estilo sin esfuerzo?

Lo diré de otra manera. En los poemas de Morábito hay un movimiento continuo de repliegue y despliegue. Hay tres momentos básicos: la visión de una realidad (un suceso, una persona, un animal, una cosa, un paisaje urbano, una historia de

familia, la lengua, el poema mismo, etcétera), luego la interiorización de esa realidad como imagen de una experiencia psíquica y, después, la proyección de esa imagen interiorizada hacia la visión originaria; este hecho crea una imagen integrada, donde exterior e interior coinciden en un tercer plano: la revelación de la semejanza.

En otro poema de *Alguien de lava* —cuyo primer verso, “Junto a los condominios de los vivos”, funciona también como título—, el yo lírico refiere esa suerte de cementerios que tienen la forma de un condominio, y al hablar de los nombres de los muertos inscritos en las altas paredes, dice:

El nombre es un temblor
que alumbra el primer día de luz y el último,
con tal intensidad que nos deslumbra,
y a lo mejor vivir
es ir de lumbre en lumbre
rehaciendo ese primer y único relámpago.

El nombre de la persona muerta provoca que el yo lírico reflexione sobre su propio nombre y este hecho, a su vez, propicia una visión diferente al bautismo: el nombre es un relámpago y vivir consiste en rehacer, día con día, ese origen fulgurante. La realidad cotidiana, la que entra de manera inmediata por nuestros sentidos, adquiere la forma de un espejo verbal que nos dice, nos refleja, nos ilumina, nos muestra algo que no sabíamos de nosotros mismos. Y esta imagen que nos nombra —a veces de manera oblicua—, en un segundo giro nos descubre que somos habitantes de la semejanza; la realidad nos dice porque la decimos.

Al recorrer la ciudad, por ejemplo, el yo lírico se topa con un lote baldío y descubre que es un espacio metafísico ceñido por la rugosa materialidad de una urbe sin asideros. De manera imperceptible, el yo lírico muestra que ese pequeño mundo es una de las formas de nuestro mundo interior, que ese lote baldío es un estado de conciencia, una imagen de nuestra vida o de lo que hemos vivido. Esos fragmentos de mundo nos dicen, son una visión de nuestra experiencia interior; pero el yo lírico no se queda en esa contemplación de las correspondencias universales: da un giro y devuelve esa visión hacia el espacio o el hecho que le dio origen. Entonces la visión se vuelve muy compleja, pues ya no es el áspero lote baldío, ni ese lugar como espacio metafísico, ni esa imagen que ilumina y nombra un estado de conciencia: es todo junto; hay un conjunto de realidades que fluye en una sola mirada; es la visión de un mundo integrado pese a la continua sensación de que el hablante lírico está afuera, que habla desde los márgenes de un centro prestigioso pero despreciable. La parte final de “Pelambre”, poema del libro *De lunes todo el año*, ejemplifica esta aspiración y respiración de realidades hacia una realidad tercera que, en este caso, nos coloca al filo del desasosiego:

Qué hermosa debe ser la muerte
de los osos,
puntual e inevitable
en las cadenas de montañas
que cruzan a lo largo de su vida.
Hay siempre una montaña
que es la última,
una pendiente que no espera solución,
algo pendiente que se va con uno.

El pliegue continuo de realidades que van de lo exterior a lo interior y viceversa, nos da una visión no de dos realidades, sino de una cuyas fronteras son inciertas, pues ambas realidades se identifican, a veces de modo fulgurante, en el espacio donde los seres se miran y se reconocen y se nombran entre sí y se *identifican*.

Daré un último ejemplo, del poemario más reciente de Morábito, *Delante de un prado una vaca*, justo del poema que da título al libro. Aquí, el hablante poético refiere los procesos de asimilación alimentaria de las vacas y las ballenas, y establece una analogía con el proceso de asimilación del poema y del poeta:

El verso con su ácido remueve las partículas
dejadas por el plancton de los días
y a mí también, como el cetáceo,
me sale un chorro a veces,
una palabra vertical que rompe el tedio de los mares.

Fulgurante. Este movimiento de repliegue y despliegue de la visión que desemboca en una imagen integrada, explica en parte la identificación del yo del poeta con el yo lírico. Una conciencia en continuo estado de alerta, que escucha los ruidos del mundo y espía los pliegues de la realidad para hacer de ellos una experiencia interior, no puede sino *estar* en el poema y *ser* el yo lírico. Morábito es el personaje que habla en los poemas de Morábito. O más preciso: el yo lírico de los poemas de Fabio Morábito no es Fabio Morábito pero es idéntico a él. En casi todos los poemas vemos a Morábito que ve y nos hace ver lo que ve y, al hacerlo, se vuelve invisible. Esta visión llega a ser tan íntima y profunda que me hace pensar muchas veces en los *Cantos*, de Leopardi. Por otro lado, la recurrencia a la biografía,

sea en sus vertientes familiares, personales o emocionales, hace coincidir la propuesta de Morábito con la poesía confesional norteamericana, con la poesía de la experiencia de los españoles, con la poesía coloquial de cierta corriente hispanoamericana, y no sé por qué ciertos pasajes me recuerdan la poesía del ser-vonorteamericano Charles Simic, quizás porque comparten algunas coincidencias biográficas y practican la misma limpidez del verso, la misma tersura, la misma complejidad de visión.

V

La fascinación de Morábito por las cosas cotidianas que suceden en la ciudad y por las minucias que alimentan la vida común de los seres humanos, su morosa contemplación de aquello que carece de prestigio literario y su asombro ante las pequeñas cosas que, gracias a esa forma de respiración que es el poema, son reveladoras de nuestra conciencia de *ser en*, e incluso reveladoras de nuestra conciencia en una *conciencia otra*, hacen de él un poeta cercano a cierta sabiduría estoica, que aprehende el mundo desde una mezcla de amor, modestia y piedad —piedad según la concebían los griegos antiguos—. No en balde él desea percibir el mundo como lo percibían Francisco de Asís, Emily Dickinson y Antonio Porchia. Además, cómo escribir en la lengua de una “urbe / que nunca cicatriza”, como llama a la ciudad de México en *Lotes baldíos*, un lugar donde:

la lengua aquí se esconde
bajo tantas heridas
que hablar es lastimarse,

y quien habla mejor
es quien lastima más,
el que mejor se esconde.

Quizás por esa amorosa comprensión de diversas realidades, padece el enmascaramiento y la desgarradura de esas mismas realidades. En su escritura no sólo hay una vigilancia continua de la pérdida sino una expiación de esa misma escritura. En esta aprehensión originaria del español como lastimadura y ocultamiento, radica tal vez la melancolía que percibimos en sus poemas.

Del primer libro al último, una tristeza muy fina recorre la poesía de Morábito. Hay referencias a lo ido, al mundo que ya no es, al desarraigo, a la vida que fue, al tiempo que cada día nos despoja de nosotros mismos, al nomadismo que lo ha despojado de sus familiares, de su tierra y de su lengua. Dichas pérdidas están presentes en la conciencia del yo lírico, de ahí que su voz incluya también un tono nostálgico. Pero se trata de una nostalgia tensada por la ironía.

Acorde con su temperamento, no es ironía excluyente sino compasiva (véase la etimología de esta palabra), que nace quizás de la amplitud de mira, de la conciencia de un hombre que está a caballo entre dos visiones del mundo, entre dos lenguas (el italiano, “idioma de mi lengua”, lo llama en *De lunes todo el año*; y el español, la “lengua que aprendí”, dice en *Alguien de lava*); ironía de quien ha hecho del desarraigo una condición de ser (“alguien que en todas partes / se siente un extranjero”), pues el poeta fue arrancado de su tierra junto al mar y fue llevado a vivir entre las montañas, a otra tierra, una tierra que ha vuelto *otra* cualquier tierra. La ironía, finalmente, nace también del efecto de distanciamiento que realiza entre el sentimiento continuo de la pérdida y la visión lírica que elabora a partir de esa pérdida.

LA POESÍA VISUAL EN MÉXICO

Desde que el hombre fue consciente de las posibilidades del lenguaje, tal vez quiso expresar algo más que una pura información directa sobre una cosa o una situación. En las cuevas de Altamira, por ejemplo, el hombre del Paleolítico Superior plasmó la imagen de bisontes, caballos y ciervos con el fin, dicen los antropólogos, de propiciar la buena caza, pero también es cierto que dichos animales son pinturas que rebasan la mera representación invocatoria, pues son dibujos que podríamos calificar como artísticos.

Habría quien diga que nosotros, hombres del siglo **xxi**, imponemos una lectura estética a las pinturas rupestres y que la intención de sus hacedores no era el arte sino quizás una de las formas rituales de los pueblos cazadores. Este juicio me parece muy pobre, pues no comprende el impulso creativo del hombre, ese impulso que consiste en agregar al mundo algo que no existe en él. Y los hombres del Paleolítico demostraron que poseían una capacidad demiúrgica notable. Por otro lado, no hay arte si no existe una cosmovisión y si no hay dominio de una técnica, y los pintores de Altamira mostraron que poseían ambas cosas. Por eso el dibujo es de una seguridad pasmosa. Esas obras fueron hechas de golpe, sin correcciones ni borraduras; sus creadores son quizás los verdaderos inventores del *action painting* (que luego los pintores expresionistas norteamericanos

redescubrirían). Además, el trazo del grupo de cazadores —figuras humanas hechas de líneas— es de un dinamismo que habrían envidiado los pintores medievales de íconos. Es decir, en ese impulso del hombre por comunicarse con los otros, hay un esfuerzo por representar algo que sugiere más cosas que una simple denotación. Y al observar los signos e imágenes del hombre de Altamira, vemos que ya incluyen ese más allá que define al arte, y que nos permite, quince milenios después, experimentar una emoción estética.

El esfuerzo del hombre por fusionar la imagen y el habla en una sola expresión es visible en casi todas las culturas. Poco antes del advenimiento de la escritura, hubo una forma de expresión que se ha llamado ideográfica, en la que la imagen y ciertos fonemas están representados en una unidad de significado. Y hay ideogramas tan complejos que su descodificación ya implica un discurso. Una variante de esta forma expresiva es muy común hoy en las artes plásticas, donde ciertas obras e instalaciones aglutinan códigos provenientes de diversas disciplinas y cuya “legitimación” requiere el soporte de un discurso *desde* esa obra. Esta observación no es gratuita, pues con la invención de la escritura persistieron, pese al prestigio creciente de las formas puramente verbales, las manifestaciones que fusionaban signos icónicos y lingüísticos.

Lo que llamamos poesía visual tuvo quizás su origen en el arte rupestre, aunque su concepción como forma poética rigurosa surgió en el siglo IV a. C. de mano de los bucólicos griegos; sin embargo, desde la época griega —y quizás desde los orígenes de la poesía occidental— corrió siempre al margen de la literatura, fue considerada una forma ancilar y vulgar de la lírica. Luego, con el advenimiento de un viraje radical en la concepción del arte, quedó al centro de la poesía moderna cuando Mallarmé,

quizás el poeta que propuso el proyecto más ambicioso de la modernidad, publicó *Un coup de dés* a fines del siglo xix. Un poco más tarde, con el surgimiento de las vanguardias artísticas, el poema se puso en movimiento e incursionó en el terreno de las artes plásticas; se volvió sonoro, policromo, conceptual, figurativo, hipertextual e incluso virtual; y al explorar sus posibilidades y sus límites, abrió espacios, minó la sintaxis y la gramática, se volvió combinatorio, multidimensional e interactivo.

Esta forma de escritura ha tomado varios nombres según las características que el autor o el crítico quiera destacar; así, lo que llamamos poesía visual comprende la poesía figurativa (*carmina figurata*), experimental, caligramática, espacial, concreta, hipertextual, ideográfica y virtual; además, incluye el grafismo (que en las apuestas extremas del sinsentido llega a ser un entramado babélico de signos) y la puesta en escena de la página blanca (poema silencio, poesía no verbal).

A lo largo del siglo xx y lo que va del xxi, la poesía visual ha corrido paralela a la poesía puramente verbal, y aún: quizás no hay poeta moderno que no haya jugado a escribir poemas espaciales, a experimentar —aunque sea tímidamente— eso que también se llamó “palabras en libertad”, aunque desde un punto de vista opuesto, podemos decir que dichos poemas son constataciones de silencios.

Hay poetas cuyo trabajo se ha centrado en la creación de poesía visual, y no pocos se han propuesto textos de gran complejidad (digo textos en un sentido amplio: texto verbal, sonoro, plástico, etcétera), principalmente quienes emplean la computadora, pues ello les permite fusionar en un mismo texto las posibilidades de la escritura, la imagen, el color, el sonido, el movimiento, e incluso la participación del lector en las posibilidades formales y significativas de poemas que podríamos llamar hipertextuales

e interactivos. Sin embargo, la ciberpoesía o poesía hipertextual es una propuesta no explorada con amplitud debido al avance tecnológico continuo, a la constante reconfiguración del espacio artístico generado por medio de la tecnología y a la resistencia de muchos poetas y críticos a considerar que los ciberpoemas enriquecen la tradición literaria.

Me referí a la pintura rupestre porque las vanguardias artísticas del siglo xx asimilaron procedimientos y formas provenientes del arte primitivo y rupestre. La pobreza de elementos, y la tensión entre signo, color, forma y espacio están ya presentes en ese tipo de arte; esto fue asumido por muchos artistas experimentales, incluso por quienes practicaban la poesía visual, baste recordar la eficaz pobreza de recursos en los caligramas de Guillaume Apollinaire. Ahora bien, *grosso modo* la poesía visual es una hibridación entre imagen y escritura. Hay propuestas en que los poemas *dibujan*, al decirse, su propio objeto de referencia; en este sentido son autorreferenciales. Hay también casos extremos en que la escritura o las palabras están ausentes del poema, y aunque en esa imagen subyace una forma de escritura —pues induce al lector a elaborar un discurso verbal—, podemos decir que nos hallamos en el límite de lo que podríamos denominar poesía no verbal. Al considerar estos dos extremos se plantea la discusión acerca de lo que es poesía visual y su legitimidad dentro de la literatura. Aquí nos topamos, por una parte, con el viejo problema que trata de definir lo que es poesía (y recordemos que, en poesía, forma es contenido; así, la pregunta por la esencia de la poesía es la pregunta por su forma) y, por otro lado, habrá que mediar con las numerosas definiciones de lo que consideran poesía tanto los poetas y teóricos de literatura como los filósofos.

Una respuesta a las cuestiones teóricas, históricas y literarias se presenta en el libro *La poesía visual en México* (Universidad Autónoma del Estado de México, 2011), compilado por Samuel Gordon. En 1987, Gordon publicó el primer estudio de crítica genética en México, titulado *Esquemas para una oda tropical (A cuatro voces)*, donde realiza un seguimiento desde la génesis hasta la recepción de ese importante poema de Carlos Pellicer. A mediados de los noventa, fue el coordinador del proyecto Hipermedia de la Colección Archivos de la Unesco, que diseñó los prototipos de ediciones críticas para CD-ROM. Así, tuvimos el privilegio de navegar en las ediciones hipertextuales de “Diles que no me maten”, de Juan Rulfo; de “Discurso por las flores” y “Esquemas para una oda tropical”, de Carlos Pellicer, y del capítulo XI de *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes. Ahora nos propone otro proyecto pionero en México, que aborda un tipo de literatura desdeñada, en buena medida, por los historiadores, los críticos y los académicos. Resulta extraño que a casi un siglo de que la poesía visual ingresara en la tradición de la poesía moderna mexicana —de la mano de José Juan Tablada y de los estridentistas— no hubiera un estudio sistemático sobre esta vertiente literaria, sobre todo si tomamos en cuenta que poetas como el mismo Tablada, Octavio Paz, Marco Antonio Montes de Oca, Ulises Carrión y Raúl Renán publicaron obras destacadas. Es cierto que las propuestas actuales de poetas mexicanos, si las comparamos con las de poetas franceses, brasileños, alemanes o estadounidenses, son tímidas y escasas, quizás porque la poesía mexicana —lo dicen ya varios críticos— es hoy poco transgresora y propositiva. Esto, sin embargo, no explica la ausencia de estudios historiográficos y críticos ni, peor aún, la falta de una buena antología de poesía visual. Por fortuna, *La poesía visual en México* subsana en parte esta falta.

El grupo de estudios críticos reunidos bajo el título *La poesía visual en México* se divide en tres apartados. En el primero, Yolanda Guerra Macías, María Andrea Giovine y Murat Rodríguez Nacif abordan los aspectos teóricos que conciernen al fenómeno de la poesía visual; reflexionan sobre la condición del arte moderno, sobre las vanguardias artísticas y su legado; establecen las características de lo que llaman “plástica de la poesía visual”; analizan la sintaxis de esa suerte de iconotexto; exploran el grado de hibridación que el poema, sin dejar de ser poema, logra con otras formas artísticas; hacen la distinción entre poesía visual e imagen poética, y establecen los límites entre lo literario y lo *kitsch*, entre lo artístico y la estetización de la vida cotidiana proveniente de la mercadotecnia y el consumismo.

En el segundo apartado, Alejandro Palma Castro realiza un seguimiento historiográfico de la poesía visual en México desde el virreinato hasta la actualidad. Del periodo virreinal, rescata acrósticos, emblemas, laberintos verbales, símbolos cristianos contruidos mediante palabras y textos que adquieren la forma de símbolos religiosos; de allí, salta al siglo xx y hace un recorrido desde las propuestas de Tablada y los estridentistas hasta los trabajos de poetas jóvenes de principios del siglo xxi. Aunque el autor no se haya asomado a los trabajos de ciberpoesía, su monografía establece una clara línea formal en la tradición de la poesía mexicana. (Me refiero de manera explícita a la ciberpoesía porque considero que la computadora es hoy una herramienta básica para realizar propuestas novedosas de este tipo de literatura).

El último apartado está integrado por estudios que abordan la poesía visual de cinco escritores del siglo xx mexicano: Octavio Paz (1914-1998), Jesús Arellano (1919-1979), Raúl Renán (1928), Enrique González Rojo (1928) y Víctor Toledo (1957).

María Andrea Giovine analiza la espacialidad y la visualidad en el poema *Blanco*, de Octavio Paz; para ello realiza un seguimiento de las fuentes en que se inspiró Paz para escribir este poema: la poesía de vanguardia, la poesía oriental y la poesía concreta brasileña. Refiere también otros poemas de poesía visual de Paz, como los *Discos visuales* y *Topoemas*. Y al abordar *Blanco*, desentraña las tensiones entre la palabra y el silencio, es decir, entre el poema y el espacio en blanco en el cual se va desplegando ese poema, y aún: sugiere que el poema abre el espacio, crea el silencio en cuya superficie palpitan las palabras como un imantado “archipiélago de signos”, como un juego erótico de constelaciones.

Angélica J. Huízar analiza también *Blanco*, de Octavio Paz, pero pone en juego la combinatoria que el poema propone entre la palabra, la forma, el espacio, el cromatismo y las líneas de lectura; es un estudio minucioso que expone la performatividad cinematográfica del poema, pasando por el erotismo, la tradición tántrica, la poesía concreta, el acuse del surrealismo y la semiotización de los espacios en blanco.

Ilana Marek Broid realiza un acercamiento a la poesía visual de Jesús Arellano, quien realizó algunos de los experimentos más arriesgados de la tradición lírica mexicana y quien, además, usó por vez primera una máquina tipográfica para realizar poemas, y sin exagerar podríamos decir que fue un ciberpoeta *avant la lettre*. Ilana Marek, consciente de esto, analiza la relación entre la tecnología y la literatura y luego entre la palabra y la imagen en los poemas de Arellano. Éste es sin duda un trabajo de rescate de un poeta injustamente olvidado por la historiografía literaria.

Paula Andrea Dejanón Bonilla aborda la poesía de Raúl Renán, un escritor que, desde su primer libro, ha realizado una

continua experimentación formal, que va desde metamorfosear formas canónicas como el haikú y el soneto hasta la propuesta de libros objeto, pasando por el poema espacial, la hibridación de formas, y el juego de imágenes y escritura. Dejanón Bonilla hace un recorrido por esta escritura en continua metamorfosis, incidiendo en lo que considera poesía visual. Es un acierto indudable haber incluido un estudio sobre el autor de la *Gramática fantástica*, pues más allá de los cuestionamientos sobre la estricta calidad literaria de su obra, Renán es el escritor más experimental, más arriesgado y quizás el más joven de la literatura mexicana.

América Luna Martínez realiza una aproximación a los caligramas de Enrique González Rojo, quien, a mediados del siglo xx, formó el movimiento poeticista con Eduardo Lizalde y Marco Antonio Montes de Oca, entre otros. González Rojo aplica a sus poemas visuales el principio básico del poeticismo: hacer de cada verso un poema, que cada poema sea una suma de poemas. Como en Tablada, el cultivo de la imagen es central en su poesía, y también como en Tablada, la facturación de poemas visuales parece natural. Este ensayo de América Luna se suma a la escasa bibliografía sobre este movimiento; y aquí no quiero dejar de citar *La vanguardia extraviada*, de Evodio Escalante (UNAM, 2003), un estudio pionero sobre el poeticismo (aunque no aborda los poemas visuales de ninguno de sus integrantes).

El último estudio está escrito al alimón por Dejanón Bonilla e Ilana Marek, quienes abordan los rosagramas que Víctor Toledo ha publicado bajo el pseudónimo de Manuel Contreras. Aunque el rosagrama se refiere al poema que busca la forma de una rosa y habla de la rosa, la propuesta poética de Toledo va más allá e incluye otros objetos verbales; hay un poema, por ejemplo, escrito en una partitura y las notaciones musicales son

parte de las “palabras” del poema. Sin embargo, la propuesta más compleja se centra en los rosagramas, pues cada rosagrama es, al mismo tiempo, el dibujo de una rosa, un soneto y un poema que desarrolla el entramado simbólico de la rosa en la cultura occidental. Recordemos que la rosa ha sido símbolo de la belleza, el amor, la virginidad, la perfección, la divinidad, la juventud, del Edén, del laberinto, etcétera. Toledo suscribe, como los poetas de la vieja guardia, que la rosa de la poesía es el soneto; desde este punto de vista, el rosagrama es la rosa que, al hablar de sí misma, se erige en la página como una rosa. A su vez, la rosa adquiere otras formas que siempre desembocan en ella misma: rosa-cáliz-custodia-vagina-rosa, etcétera. El poema *dibuja* su referente; pero a diferencia del puro letrismo, el mérito de Toledo radica en que la lectura de cada rosagrama funciona como unidad iconicoverbal y como poema exclusivamente verbal. Si a esto añadimos que los rosagramas incluyen una hibridación de tradiciones, un cruce de culturas y un juego intertextual que abre el abanico de posibilidades metapoéticas de los sonetos, diremos que la propuesta poética de Toledo es una de las más complejas y arriesgadas de la actual poesía mexicana.

Además de los acercamientos críticos, este libro es también una antología de poesía visual, pues cada estudio incluye los poemas referidos y analizados, aunque lo ideal hubiera sido que estuviesen impresos a color.

El seguimiento de *La poesía visual en México* habría sido completo si hubiera incluido estudios sobre el estridentismo y sobre tres importantes facturadores de poemas visuales: Tablada, Montes de Oca y Ulises Carrión; no obstante, la importancia de este libro radica en plantear las preguntas sobre la poesía visual y sus características, y en dar seguimiento a un tipo de literatura que ha estado un poco marginada por los estudios

críticos. Además, abre la discusión sobre una realidad literaria vigente, pues los artistas proponen hibridaciones cada vez más novedosas entre la literatura y las artes visuales.

Antes de concluir este ensayo, quiero plantear las preguntas básicas que surgen de la lectura de este libro. Si la poesía es una experiencia eminentemente verbal, ¿qué articulaciones y qué tensiones debe haber entre palabra e imagen para que se produzca poesía? ¿La poesía visual se lee, se mira o debe ser una experiencia lectovisual? ¿Una imagen hecha de letras y palabras atomizadas es un poema visual, o mero grafismo plástico que emplea las palabras como si empleara el color? ¿Cuál es el punto de coincidencia entre palabra e imagen para considerar que ese texto es un poema visual y no un cuadro, un dibujo o una broma? Si la anulación del sentido es una de las propuestas más radicales del arte moderno, ¿cuál es el sentido de un poema visual que apuesta por la anulación del sentido? ¿Cómo dilucidar si un texto integrado por signos icónicos y lingüísticos es un verdadero poema visual y no un texto *kitsch*? ¿Cómo leer un poema visual que oblitera el referente y que incluso se propone como no-verbal?

JOSÉ REVUELTAS: CONCIENCIA Y APOCALIPSIS

Ser radical es atacar el problema por la raíz. Y la raíz, para el hombre, es el hombre mismo.

KARL MARX

INTRODUCCIÓN

“Yo soy lo que escribo”, ha dicho de modo explícito casi todo escritor desde los albores del Romanticismo. Esto no significa, por supuesto, que confunda el yo literario con el yo autoral ni que la obra carezca de independencia y vida propia. Sólo quiero decir que, valga el lugar común, cada libro es como el fruto de un árbol. Fruto cuya opacidad o transparencia nos revela el rostro y los avatares de un espíritu frente a su tiempo. Digo esto a propósito de José Revueltas (México, 1914-1976), un escritor que estableció como pocos la identidad entre su vida y su obra, y con mayor precisión: Revueltas proyectó su yo agónico en la creación literaria.

Acaso porque privilegiaba la pureza a través del infortunio —en detrimento a veces del canon estético— cada libro suyo muestra una desgarradura metafísica que, no obstante su fijeza en la desesperanza, está sedienta de comunión. La escritura muestra un carácter agónico, los personajes están poseídos por una pena insondable, y el autor se mira a sí mismo como un dios

vencido por su propia creación. Raras veces fue el protagonista o un personaje de sus textos. De algún modo, sin embargo, él fue sus personajes. Fue legión, pero no sólo para exorcizar sus demonios, como sucede con muchos novelistas, sino para ahondar en su propia conciencia y para incidir en las contradicciones de algún hecho cotidiano o histórico.

Uno es todos sus personajes —dice Revueltas en una entrevista—, hasta los femeninos. [...] Yo soy un escritor que se da el lujo de ser personaje de sus novelas. Porque las he vivido. [Pues] tú no viniste a este mundo nada más para ver, sino para transfigurarte. Y te transfiguras con la historia, con el contacto, con la gente. Yo *transfiguro* todo en un sentido realista, de aquí que resulte una literatura un poco agria: escéptica, pero llena de un terrible amor, aun en los peores casos de mi emoción literaria.

Su literatura, de modo oblicuo, puede concebirse como su biografía más profunda, pues no sólo da testimonio de una era convulsa, muestra las vicisitudes de un hombre en búsqueda perpetua. ¿Búsqueda de qué? De la incierta redención humana, del ser como vaso comunicante, de la palabra que le devuelva al hombre su perdida unidad e infinitud. Búsqueda del gozne donde libertad y destino, amor y muerte, orfandad y comunión, arte y vida, expiación y dolor, revolución e historia, se plieguen y desplieguen. *Búsqueda de ser*, en suma, pues Revueltas concibe al hombre como carencia de sí, como un salto mortal hacia sí mismo. Pero dicha búsqueda exige una entrega casi religiosa, un método y una brújula histórica.

Revueltas ingresa desde muy joven al Partido Comunista Mexicano (PCM); así, integra a su militancia política y después a su creación literaria la disciplina del materialismo dialéctico, pues afirma que tal método de conocimiento nos permite descubrir el impulso interno y la “dirección fundamental” de la realidad. Realidad que “obedece a un devenir sujeto a leyes, en que los elementos contrarios se interpenetran y la acumulación cuantitativa se transforma cualitativamente”. Y aún: “El *método* es el movimiento de las cosas, su oculta, su secreta determinación, su no-azar. Movimiento que lo abarca, lo comprende todo—incluso, por supuesto, el hombre y su alma, sus relaciones y también su casualidad, su azarosidad dentro de las determinaciones a que está sujeto, o si se quiere, ‘condenado’”.

Por medio del método adquirimos, según él, una “verdadera historicidad”, esto es “saber comprender y descubrir la verdad absoluta de una época dada”. Nos conduce incluso hacia cierta condición última del hombre y nos revela las diversas aristas de su conciencia. Remontarse a dichos límites hará, dado el caso, que podamos “soportar la verdad, pero también la carencia de cualquier verdad”. De ahí que en su literatura opte por el realismo crítico dialéctico —y no por el realismo socialista, que en la práctica fue sólo una forma degradada del naturalismo—, el cual le impide sucumbir en ese caos aparente que nos muestra la realidad de manera inmediata, o ceder a esa ingenua visión del mundo donde los buenos proletarios —enfermos de optimismo hasta la ignominia— conspiran contra la malvada sociedad burguesa y sueñan con establecer un mundo que recuerda al mito de la Edad de Oro recuperado por los utopistas del siglo xvi y de principios del xix, o bien, caer en mistificaciones ideológicas

que hicieron del socialismo real una irrealdad histórica y del arte un apéndice risible de la política. Para Revueltas, el realismo crítico demanda que el artista “sea, a la vez, un gran perturbador de conciencias, un destructor de estructuras cristalizadas e inertes y un destructor de los espíritus engendrados por el consenso general de la sociedad presente y de aquella otra que, sin duda, está por venir”.

El arte es una subversión creadora, lejos de una posible estética “mediatizada por el utilitarismo y la razón de Estado”. Si Marx, al meditar sobre el arte griego, advierte que los valores estéticos van más allá de las condiciones socioeconómicas en que surgieron, admite que tales valores son transhistóricos y que no pueden ser reducidos a mero producto ideológico de una época determinada, como lo quisieron ver los preceptores del realismo socialista al degradar el arte a simple reflejo de la realidad. Así, aunque Marx reconoce la autonomía de la obra de arte respecto de sus condicionamientos históricos, no deja de considerarla como una creación histórico-social, un ente que dialoga —muchas veces de modo excluyente— con su tiempo. Parece advertir ya, al escribir sobre Balzac, que el arte moderno existe como una crítica contra esa misma modernidad. Revueltas, heredero de la tradición crítica más radical, asume esta premisa y la lleva a ciertas últimas consecuencias. Así lo expresa, de algún modo, en una nota a propósito de la puesta en escena de *El cuadrante de la soledad*. En esta obra de teatro, dice, “el autor se propone denunciar”:

Lo insoportable del mundo en que vivimos, el asco absoluto. Afirmar, entonces, la conciencia sangrante de que es imposible vivir así; la conciencia de que todos nuestros actos están impregnados de esa corrupción —en fin de cuentas, de esa soledad

indigna y maldita—. Convencer a todos de ello, hacerles saber que tal cosa es la locura y el hundimiento, y hacérselos saber hasta la desesperación y hasta las lágrimas. Si hay alguna tarea para el arte, ninguna mejor que ésta, quizá la única, hoy, en este lado del mundo. Si el arte la cumple, entonces el ciudadano acudiré a los jueces, a los sacerdotes, a los maestros, a los gobernantes, para preguntarles qué han hecho del hijo del Hombre.

En su literatura, Revueltas suscribe una de las tesis de Marx sobre Ludwig Feuerbach según la cual una interpretación del mundo debe implicar ya su transformación. Y dicha praxis se cumple incluso a expensas del empozamiento abyecto de la realidad novelada. Pues debido a su carácter esencialmente subversivo, el arte encarna una conciencia crítica, una libertad puesta en juego, lo cual implica, en cierto modo, transformar esa misma realidad: “el arte —escribe— es revolucionario ante cualesquiera que sean las sociedades en que ha de comparecer”.

Aunque Revueltas se inicia en la preceptiva estalinista, en la década de los cincuenta evoluciona, dice Adolfo Sánchez Vázquez, hacia “un marxismo heterodoxo —valga la expresión— crítico y abierto”. Dicha evolución aparece de modo explícito muy pronto en su literatura, de ahí el escándalo que provocara en los círculos de izquierda la publicación de *Los días terrenales* en 1949, novela que muestra a una serie de “comunistas deformados, con una mente deformada por su concepción dogmática del ser de un comunista”, lo que evidenciaba a un partido *irreal* desde el punto de vista histórico. Escándalo que acentúa la publicación de *Los errores* (1964), donde reflexiona sobre “el problema del poder y la verdad histórica”, y nos pone en la disyuntiva de si el siglo xx será “designado como el siglo de los procesos de Moscú o como el siglo de la revolución de

octubre”*. Su concepción estético-dialéctica, pues, casi a partir de su segunda novela (*El luto humano*, 1943) se despoja de todo carácter positivista, progresivo, piadoso, y comprende todas las contradicciones de una realidad concreta, asume la síntesis que de ellas se deriva, no importando si tal síntesis resulta una negación *alotrópica* (que cambia de forma pero no de contenido) o un exacerbamiento en lo insoportable:

Los marxistas vulgares consideran que la dialéctica es progresiva, que va de lo menos a lo más, de lo atrasado a lo avanzado. Eso es falso, porque la síntesis puede ser absolutamente negativa, como en el caso de *El apando*. La síntesis dialéctica que sigue a la interpenetración de contrarios no da un más o un avance, nos da una cosa sombría y totalmente negadora del ser humano, y afirmativa dentro de la negación.

Si aunamos a esta cita su convicción de que “el arte es por excelencia la crítica de la realidad” y de que “ante todo tenemos que colocar a la estética en el sitio que le corresponde como libertad”, se comprende por qué se negó a aceptar:

esa monstruosa falsificación de la estética del materialismo dialéctico, que llegó a convertirse en odiosa bajo el nombre de “realismo socialista”: alegría, optimismo, puritanismo, fe, buenos sentimientos, esperanza, héroe positivo, medallas, condecoraciones, rosiclères y todo el resto de la quincallería subjetiva y pragmática del estalinismo en materia de arte.

* La Revolución de Octubre se refiere a la Revolución rusa; y los procesos de Moscú, a los juicios y sentencias de muerte contra altos dirigentes soviéticos durante 1937. Entonces, designar al siglo xx como el de los procesos de Moscú significaría el fracaso y la condena histórica del sistema socialista; en contraparte, señalarlo como el de la Revolución de Octubre simbolizaría el triunfo del marxismo en la práctica.

Esto explica por qué su literatura, comparada con la de otros escritores comunistas, da una visión más amplia y profunda de su tiempo, por qué sus novelas “se adelantan” políticamente a la historia, y por qué fue incomprendido y condenado por sus propios compañeros de ideología.

La complejidad de su método creativo explica también por qué los límites de su realismo crítico se diluyen casi siempre en los límites de la crueldad; pues el movimiento de los hechos que intenta describir es, por lo común, terrible y sin salida; atroz como la existencia misma, según la doctrina cristiana. Y este paralelismo no es gratuito: responde a la religiosidad atormentada de Revueltas. Octavio Paz advirtió que el nexo entre la visión cristiana y la marxista es la historia; una y otra “son doctrinas que se identifican con el proceso histórico”, y agrega: “La revelación divina no sólo se despliega en la historia sino que ella es el lugar de prueba de los cristianos: las almas se ganan y se pierden aquí, en este mundo. El marxista Revueltas asume con todas sus consecuencias la herencia cristiana: el peso de la historia de los hombres”.

Aunque de signo opuesto, cristianismo y marxismo parten del mismo hecho: la esencia enajenada o caída del hombre, y buscan el mismo fin: la salvación o la libertad de los hombres. La diferencia radica en la forma de acceder a sus objetivos. Para el primero, la historia es una virtualidad predeterminada e incierta, una encarnación culpable y expiatoria, un espacio cuyas posibilidades “verdaderas” están en función de un más allá. Para el marxista, la historia es una maquinaria ciega y enemiga que, si la desenajenamos, si la volvemos consciente de sí, puede transformarse en el motor que haga recuperarnos a nosotros mismos como agentes creadores de los procesos históricos: al crear la historia, ella recíprocamente nos crea. Si la historia tiene leyes

—según afirmaban—, ser conscientes de ellas implicaría diseñar nuestro tiempo y nuestra existencia; entonces habremos dado “el salto —diría Engels— del reino de la necesidad al reino de la libertad”.

Si en la obra revueltiana la concepción religiosa y la comunista se interpenetran y se conjugan, se debe no sólo a que así es la naturaleza de la realidad novelada, sino al temperamento de José Revueltas. Al hablar de su religiosidad, Octavio Paz mostró su carácter paradójico: “Una visión del cristianismo *dentro* de su ateísmo marxista”. Y agrega: “Revueltas vivió el marxismo como cristiano y por eso lo vivió, en el sentido unamuneco, como agonía, duda y negación”. En efecto, el autor de *Dialéctica de la conciencia* nunca fue, usando el calificativo de uno de sus personajes, una “máquina de creer”, una “horrible máquina sin dudas”. Era un ateo irreconciliable y un marxista que ponía en tela de juicio su propia doctrina: propugnaba no sólo por una crítica radical de todo lo existente, como decía Marx, sino por un marxismo crítico también de sí mismo. Y pocos, en su tiempo, hicieron una crítica marxista a la práctica marxista. En vez de asumir las falacias instituidas por el estalinismo, en vez de legitimar un Estado no menos maquiavélico que el Estado capitalista, Revueltas denunció las mentiras de los “curas rojos” y los crímenes y la represión de un sistema que exigía para sí “las más altas virtudes humanas”. De ahí que haya sido expulsado del PCM y de otras organizaciones con las que era afín ideológicamente.

Revueltas nunca transigió con su mundo. Hizo de la conciencia una maquinaria dialéctica, un discurso que no sólo debía transformar las diversas realidades sino ser la causa, el sentido y la finalidad de estas mismas realidades. Pues la problemática fundamental de nuestro tiempo, dice Revueltas, es la problemática de la conciencia, o de la anticonciencia (esa inercia

apocalíptica). Éste es el tema de toda su obra, la columna vertebral de su visión del mundo.

LA ORFANDAD MILITANTE

Al hablar de Revueltas, Max Aub afirma que “es de los pocos escritores mexicanos en quienes la literatura bíblica ha dejado su sello”. Su temperamento religioso es innegable. Sin abusar demasiado, vemos en él aquello que Cioran dice acerca de sí mismo: “la pasión de lo absoluto en una alma escéptica”. Se comprende, así, que su conciencia crítica marxista haya tomado muchas veces la forma de un examen de conciencia cristiano y que planteara incluso el problema del mal como un problema ontológico. Sólo que, a diferencia de la filosofía cristiana o de los dramaturgos de los Siglos de Oro, y a semejanza de los existencialistas, José Revueltas lo hizo sin esquemas teóricos reductores, sin juicios *a priori* y sin falsas esperanzas. Él sospecha que, aunque los hombres busquen redimirse y aun cuando esto sea posible, ellos optarán al cabo por no salvarse. La causa de ello quizás no sea sólo la enajenación —que se cuele incluso en los intersticios de la conciencia más lúcida— sino la naturaleza caída del hombre. Aunque considera que somos el “acontecimiento revolucionario supremo”, o por eso mismo, Revueltas sabe que al hombre le fascina el precipicio. Sabe que la caída nos da ser, que la incertidumbre (o la culpa) nos da la retorcida certeza de estar vivos. Más que el bien, al hombre lo define el mal: *lo revela*. El bien es anodino y frívolo. El mal, en cambio, significa iniciarse en la conciencia de uno mismo: *saberse*. *Sabernos*: aquí radica nuestra condena y el principio fundamental de nuestra libertad. Desde este punto

de vista y al contrario de la concepción cristiana, el mal nos da ser. Sólo que dicho ser, cuando desemboca en un cambio cualitativo (individual, social, histórico) contrario a una supuesta espiral progresiva, enajena, produce monstruos, se vuelve apocalíptico. Y ésta es, particularmente, la materia prima del discurso literario de Revueltas.

En contradicción aparente con los principios marxistas, él parece decirnos que en el fondo de todo hay un gran desamparo, un dolor oculto detrás de máscaras piadosas. Pero llegar a los límites de tal sospecha, en un país “de demonios”, entraña para el autor de *Dios en la tierra* un drama que oscila entre lo religioso y lo revolucionario, y más: entre el asco y la ironía. Para José Revueltas, dice Ruiz Abreu, “México es un país desgarrado social y espiritualmente; una nación donde el agravio histórico se impuso y la voz del mexicano es un grito inaudible, perdido en la tormenta de la historia. El hombre ha nacido de las piedras, de los animales, y su paso por el mundo está marcado por el infortunio cósmico”.

Consciente del sentido fatalista del mexicano, de su soledad, de sus máscaras, de su miseria festiva, de la llaga incurable en el centro mismo de su ser, Revueltas asume la reivindicación de su pueblo y lo hace con la entrega de un mártir cristiano. En su lucha por una sociedad más justa, padece encarcelamientos, persecución, hambre, descalabros ideológicos y familiares y, al final, una profunda *desesperanza crítica*: se somete a un implacable examen de conciencia que lo hace oscilar entre el desengaño y la teorización de una praxis marxista acorde con la complejidad social e histórica de fines de los sesenta y principios de los setenta. La certeza de que el PCM es una “superchería ideológica”, de que el socialismo en general ha fracasado y de que tal sistema parece dirigirse hacia un callejón sin salida, a veces lo

lleva a cierto extremo pesimismo. “Tal vez —dice en tono profético ya en 1950— la vida humana no sea sino una larga, ininterrumpida equivocación”. No olvidemos que era un marxista desgarrado por la duda y que se mantuvo en disputa siempre consigo mismo, pero ¿de dónde surge su pesimismo, presente en toda su obra literaria y que sólo al final reconoce de modo explícito, ya libre de toda presión ideológica ortodoxa?

Su pesimismo, aclaremos, es dialéctico. Aunque sería más justo decir, de acuerdo con sus teorizaciones últimas, que la dialéctica comprende al pesimismo, y más: lo toma como el espacio y el marco de su desarrollo. Éste, a diferencia del existencialista o del cioraniano, no se consume en el círculo vicioso de la angustia, ni desemboca en un callejón sin salida, ni se petrifica en la no-acción, ni presupone el descrédito del marxismo. Es, contra lo que supuso la dogmática estalinista, la adrenalina del ente revolucionario. Para Revueltas, ateo cristiano y marxista cismático, vivir en la conciencia de la conciencia significa vivir en la angustia, en la incertidumbre, en la desesperación de ser y, por ello mismo, en la búsqueda de un posible fundamento. El pesimismo es la respiración natural de la conciencia consciente de sí misma.

* En la literatura revueltiana “cada descenso, cada grado que se suma a la tabla de la degradación”, dice Evodio Escalante, “no puede entenderse sólo como decadencia o empozamiento en el infierno”; es también “un paso *adelante* hacia el rebasamiento de este infierno”. No advertir esto, continúa, da pie al “dogma laico y la falsedad del supuesto ‘pesimismo’ de Revueltas”. Escalante es, sin duda, el mejor crítico de Revueltas, pero en este punto no estoy de acuerdo. Digamos que como ideólogo marxista, Revueltas hubiera aceptado el razonamiento de Evodio Escalante, pero como hombre desgarrado por sus contradicciones y poseído por una cosmovisión esencialmente órfica (en disputa con la prometeica), no hubiera comprendido por qué ese “paso *adelante*” debe abolir mecánicamente su desesperanza. Cuando el análisis dialéctico de una obra privilegia la trascendencia cualitativa de la misma en detrimento del carácter del autor, en contra de su temperamento, asistimos a una curiosa forma de piedad teórica, a una caridad que va incluso en contra de lo que Revueltas decía acerca de sí: “Fundamentalmente, esencialmente soy pesimista; en el fondo de mí hay una profunda desesperanza, sin remedio”.

Revueltas asume con lucidez e ironía el drama metafísico de la conciencia. A lo largo de sus textos y su vida, parece decirnos que el nombre del hombre es *Orfandad* (para Octavio Paz: *Deseo*). En efecto, orfandad y deseo es el binomio dialéctico del suceder humano. Pues el hombre, extranjero de sí mismo y sin razón de ser, está abandonado en el mundo, abandonado en el tiempo. No tiene asideros, y no existe para él ningún camino: “El hombre es un ser erróneo”, escribe en *Los errores*, “un ser que nunca terminará por establecerse del todo en ninguna parte: aquí radica precisamente su condición revolucionaria y trágica, incapaz”.

El hombre es un ser en vilo y, no obstante, se halla preso. Encarcelado en la tierra, en el tiempo, en sí mismo. Se sabe cautivo en lo absurdo de una condena tan ignota como inexorable. Asumir entonces de modo radical nuestra esencia equívoca, nuestra conciencia de la escisión, nuestro naufragio, implica ya un deseo: librarnos de la cárcel, o como dice Octavio Paz: trascender nuestra soledad. De esta manera, sin negar su condición errónea, el hombre se vuelve un *ir hacia los otros*, pues en ellos se descubre a sí mismo y en ellos se realiza. Encuentra en los otros su verdadero significado: el hombre es hombre sólo si es conciencia del hombre.

Pero luchar para que el hombre enajenado se recupere a sí mismo implica un riesgo: no debe ser agente de osificación, ni antes de la sociedad revolucionaria ni en ella (como sucedió en los países socialistas de aquella época), ni debemos concebirlo como “un cerdo feliz” y utópico. Liberarlo significa hacer que adquiera la conciencia última de su ser, educarlo en la orfandad militante. La desesperanza es revolucionaria:

¿Por qué quieres rebajarlo entonces a la condición de un hermoso cerdo feliz? El hombre es la materia que piensa. ¿Comprendes? La materia consciente de que existe, es decir, consciente también de que dejará de existir. [...] En esto, en la conciencia de esta extinción y de este acabamiento, radica la verdadera dignidad del hombre, quiere decir, su verdadero dolor, su desesperanza y su soledad más puras. Pues lo que pretendemos crear en última instancia es un mundo de hombres desesperanzados y solitarios. [...] Ninguna creencia en absolutos. ¡A la chingada cualquier creencia en absolutos! Los hombres se inventan absolutos, Dios, Justicia, Libertad, Amor, etcétera, porque necesitan un asidero para defenderse del Infinito, porque tienen miedo de descubrir la inutilidad intrínseca del hombre. [...] Hay que decirlo a voz en cuello: el hombre no tiene ninguna finalidad, ninguna “razón” de vivir. Debe vivir en la conciencia de esto para que merezca llamarse hombre. En cuanto descubre asideros, esperanzas, ya no es un hombre sino un pobre diablo empavorecido [...] ¡Luchemos por una sociedad sin clases! ¡Enhorabuena! ¡Pero no, no para hacer felices a los hombres, sino para hacerlos libremente desdichados, para arrebatarnos toda esperanza, para hacerlos hombres!

Sólo un hombre obsesionado por la pureza y por lo absoluto puede comprender la miseria infinita de los hombres y convocar a la destrucción de cualquier absoluto. Si al hombre le da miedo vivir a la intemperie, si aún respira en la caverna, Revueltas, como un santo demoniaco, le quita las certezas que fundan su buena conciencia, le destruye sus dioses y sus dogmas. Él recupera el concepto cristiano de renuncia, de dolor, de orfandad, pero sin dios; y apóstol de la desdicha, predica una suerte de exilio interior cuya tierra prometida es el hombre mismo. Tal vez así el hombre halle su nombre legítimo, la

palabra que le devuelva el ser. Pues Revueltas parece decirnos que el aislamiento cotidiano del hombre entre los hombres no es producto de una tara sino un problema de lenguaje. Sus personajes, aunque hablan entre ellos el mismo idioma, no se comunican entre sí, o interpretan de modo equívoco el mensaje. De igual modo, cada sociedad se obstina en su monólogo, ya sea para negar a las otras o para someterlas. Los actuales poderes instituidos han hallado en el mito de Babel el paradigma de su perpetuación. Los *mass media*, más que comunicar, usurpan y enajenan las palabras: inculcan el lenguaje de la exclusión. Luchar entonces por una sociedad revolucionaria significa, por principio, la creación de un lenguaje inteligible incluso para aquellos que no hablan el mismo idioma. A su modo, cabe atribuirle la misión de “darle un sentido más puro a las palabras de la tribu”. Aquí Revueltas funda su responsabilidad como escritor: sus textos pueden verse también como una lucha por desmontar los diversos discursos del poder, por desenmascararlos, pues quizás de este modo las palabras recuperen sus antiguos poderes de subversión y de *reconocimiento*.

La dialéctica terrenal de Revueltas supone que si la salvación existe, no es individual sino colectiva, ni se alcanza en otro mundo sino en éste. Aquí se nace y aquí se muere: la vida es nuestra única posibilidad de ser, es el espacio de la trascendencia. Sin embargo, vivimos como muertos, presos en el féretro de nuestra anticonciencia. Tenemos la conciencia anestesiada y todo lo que nos enajena se vuelve nuestra tumba. Hemos hecho de la historia una máquina que, sin saber cómo, se ha vuelto contra nosotros y ya nos tritura. La revolución marxista nos daba, según sus teóricos, la oportunidad de resucitar de nosotros mismos, y hacer de los días terrenales no una fatalidad histórica sino el territorio de la posibilidad consciente. Pero esta especie

de redención no era hacia la vida fácil y vulgar de quien se engaña adquiriendo cuotas de libertad, certeza, placidez y buena conciencia. Al contrario: “Huir de la muerte es un fariseísmo. Amar la vida es una canallada. [...] Tú eres un vaso de vida que es dialéctica y que es muerte”, dice en una entrevista; y en *Los días terrenales* escribe:

El hombre había nacido de las tinieblas y comenzó a existir a causa de su estar dentro de ellas, recibéndolas como su primera percepción, su primera idea: todo es oscuro, todo es solitario, los eslabones de una cadena de infinita soledad. [...] El círculo inacabable de la noche humana, desde la del vientre materno hasta la del cosmos; la incertidumbre, la desazón, la tristeza, la desesperanza del hombre, como fruto de ese origen terrible de tinieblas, de ese dardo primero con que lo hirió la vida consciente, y, después, esa insensata y torpe lucha, ese loco combate contra algo de que el hombre no podrá despojarse jamás, pues lo lleva dentro de sí como su signo y su definición: la muerte. ¿Por qué entonces no reconocerla, no amarla como parte que es nuestra, en lugar de engañarnos y mentirnos acerca de ella? ¿Por qué no aceptar la incertidumbre, el desasosiego eterno y sin fin como la verdadera e inalienable condición humana, la única heroica y valiente? ¿La única capaz de darnos la auténtica dignidad?

Si el hombre es un oscuro animal obstinado en la pérdida de sí mismo, un ser llamado a equivocarse siempre —y siempre a reincidir en sus errores—, un ser enajenado por la religión y el sistema social en que vive, alcanzará entonces la dignidad de su nombre sólo si asume de modo crítico su condición trágica y errátil. Sólo un ser que se despoja de sus esperanzas, absolutos y asideros, puede disponerse a vivir de verdad, con la pasión del

náufrago asido a sus incertidumbres o, parafraseando a Octavio Paz, con la intrepidez del salto mortal sobre vacío, que nada lo sustenta sino su propio impulso. Los hombres, en suma, como un vértigo anudado que tensa el arco de la historia.

La redención del hombre mediante el comunismo no se resuelve en un final feliz, como lo quisieron ver los marxistas dogmáticos de su época. Según Revueltas, el “hombre nació para la santidad, para el sufrimiento horrible de sí mismo”. Su actividad como escritor y militante fue dar fe de esta premisa. Sus cuentos y novelas, y su vida misma, son un testimonio de la atroz pero deslumbrante vida humana. Para ello no le importó descender a los límites del hombre, a las simas de la existencia, a las cloacas del espíritu, pues sabía, como Barbusse, que “no hay más infierno que el furor de vivir”. Dicho infierno, sin embargo, tiene un sentido: el deseo de libertad, el deseo de ser, la búsqueda de las verdades últimas del hombre. Para el autor de *Los motivos de Caín*, el demonio es el prototipo del revolucionario. De ahí que su obra sea, al mismo tiempo, una conciencia subversiva y una suerte de auto de fe, el testimonio de un ser *caído* y una expiación, una escritura en disputa continua con la historia y un evangelio que denuncia nuestra condición apocalíptica. Y es en su última novela, precisamente, donde Revueltas logra sintetizar esta visión límite del mundo. En efecto, *El apando* (1969) puede verse como una condensación alquímica de sus obsesiones tanto literarias como políticas.

LA CÁRCEL CÓSMICA Y LA CÁRCEL METAFÍSICA

Iniciado en la ideología marxista, Revueltas impugna, en teoría y práctica, la legitimidad del sistema político mexicano. El gobierno nacido de la revolución de 1910 usurpa, según él, nuestra verdadera historia, pues se ha erigido mediante la traición, el despojo y el empleo de métodos perversos de control social. Pero hacer la crítica de un sistema donde impera la ilegalidad constitucional y el despotismo, de un Estado corrupto y enamorado de su propio poder, implica un riesgo donde se pone en juego la libertad o la propia vida.

El autor de *Los muros de agua* se adentra desde muy joven, y no por su gusto, en el sórdido e impune sistema carcelario de México. (Entre sus varias reclusiones, dos veces lo deportan al penal de las Islas Marías en el Pacífico). Ahí convive con gente degradada, vil, abyecta, pero también conoce la solidaridad más pura. Hacia el final de su vida, vive preso dos años y medio en la cárcel de Lecumberri debido a su participación activa en el movimiento de 1968 (se le considera incluso el líder moral de los estudiantes). Y aunque después de la matanza de Tlatelolco ya sólo era posible continuar la lucha política merced a una mezcla de escepticismo y desesperación, de compromiso y desencanto, Revueltas aumenta en Lecumberri su combatividad crítica. Hizo de la prisión una suerte de cuartel revolucionario. Y desde ahí, como un profeta del Antiguo Testamento, da uno de los testimonios más estremecedores de la condición humana: escribe la más bella pero también la más acerba de sus novelas: *El apando*. Texto que puede leerse como una paradoja de la libertad, y acaso la más siniestra de las paradojas.

Preso político, se esperaba de él una obra como *Los días terrenales* o *Los errores*, o mejor: una novela sobre el movimiento

del 68. En *El apando*, sin embargo, no hay ninguna alusión a la cosa política. La hay, sí, en el sustrato de la obra, en su contexto y en un plano metanarrativo. Pero no olvidemos que la cárcel es uno de los ejes del sistema político, la excusa que legitima al Estado y, sin duda, el personaje principal de la novela. Así, *El apando* encierra un discurso político tan brutal como químicamente puro. El mismo Revueltas lo sugiere de modo indirecto cuando, en *Dialéctica de la conciencia*, opone los conceptos “arquitectura enajenada” y “conciencia arquitectónica”:

El ser social que no participa de la riqueza está obligado, en todos los tipos de sociedad enajenada, a vivir en las condiciones de un *habitat* infrahumano, determinación de ningún modo voluntaria. De tal suerte, el carácter compulsivo del extrañamiento social que sufre, no sólo no desaparece con el desarrollo de la sociedad, sino que se acentúa y llega a tomar sus formas antihumanas más perfectas y radicales, por ejemplo en esa penuria suprema que es la cárcel, grado máximo de la enajenación de la conciencia arquitectónica. (No importa que la cárcel represente, desde el ángulo del Estado como la más alta expresión de la compulsión organizada, el aislamiento de los individuos a los que se considera “antisociales”: la cárcel es y ha sido siempre una cárcel *política* —inserta en la *polis* enajenada— que amenaza en todos los tiempos y en todas las sociedades a los adversarios políticos, religiosos o filosóficos del poder existente. ¿Quién recuerda los nombres de los desvalidos presos comunes? La cárcel tiene el nombre de Giordiano Bruno, de Raimundo Lulio, prisioneros *políticos* que le han dado su denominación esencial). La conciencia arquitectónica se coloca así, frente a la cárcel, desde el punto de vista de la arqueología: esta cárcel, estas cárceles desaparecerán,

estos muros, estas rejas, estas celdas se convertirán en polvo arqueológico y pedazos idos.

La cárcel expresa la enajenación máxima de un sistema social. Y para una mayor comprensión de la propuesta novelística de Revueltas, hagamos un paréntesis mínimo sobre la función de la cárcel en nuestra sociedad. En su libro *Vigilar y castigar*, Foucault argumenta que el sistema carcelario ha fracasado en su intento por reeducar a los reclusos para, así, reintegrarlos a la vida civil, pues su oculta finalidad ha sido la de mantener y producir delincuencia: el delito legitima el poder del Estado. La cárcel es un sistema autosuficiente, ella misma crea su materia prima e incluso recicla sus propios productos. Fabrica delincuentes o los profesionaliza y luego los pone a su servicio, al servicio del Estado, pues asimila esta fuerza potencialmente represiva y, sin dejar de mantenerla como un trauma social, la emplea en el mantenimiento de su poder. El maridaje o la procreación mutua entre la delincuencia y el Estado es ordinaria ya desde el siglo XIX.

La utilidad económica del binomio cárcel-delincuencia no es menos decisiva que la política. Y no hablemos ya de la actual narcopolítica, donde la mafia y el Estado son indisolubles. En México, la corrupción laberíntica del Estado hace de él una forma institucionalizada de la delincuencia. Pero la delincuencia no institucionalizada tiene también un poder definitivo en nuestra sociedad. El Estado que surgió de la revolución de 1910 ha afirmado su dominio casi siempre merced a crímenes y traiciones; y para ello no pocas veces se ha servido de delincuentes y presidiarios: el gobierno los emplea para que realicen el trabajo sucio de la policía, cuando pretende “establecer el orden” por medio de la fuerza. Aunque en México, ya se sabe, también

la policía es una forma legal de la delincuencia; pues según las estadísticas del propio gobierno, ella produce la mayoría de los delitos. Y aún: se erige como un Estado al margen del Estado. Nuestro sistema político-policíaco, se dice, es kafkiano. Y como funda su impunidad en el temor, la corrupción y el compadrazgo, hace que la sociedad no nada más lo soporte sino que sea su cómplice.

El autor de *México: una democracia bárbara* no sólo sabía todo esto sino que se negó a ser un cómplice más. Desde su temprana juventud hasta su muerte (se le llevaba un proceso judicial aún) sufrió los embates de la institución carcelaria. Y acaso de modo más grave que si hubiera sido un delincuente, pues la sufrió como preso político, es decir, como conciencia, como agente libertario. En efecto, el preso político se niega a jugar un papel en los requerimientos del Estado, y más: le hace la guerra. La capacidad de mimesis que posee la máquina del Estado, sin embargo, hace del preso político una pieza más en el juego de su autopreservación, pues lo mantiene como una válvula de escape, lo margina de la sociedad, lo neutraliza por medio de la vigilancia y, en contubernio con los medios masivos de información, lo muestra ante la opinión pública como un delincuente social. Además, la vigilancia del Estado penetra el discurso alternativo del preso político, lo recluye en una especie de cárcel panóptica, lo esteriliza y lo usurpa: lo emplea como uno de sus mecanismos de funcionamiento. La maquinaria estatal no destruye el discurso que la intenta destruir, lo enajena y lo homologa al suyo. Así, al despojar de su lenguaje al preso político, el Estado se fortalece, desconcierta y desmoraliza a la sociedad, desacredita al revolucionario (su discurso), justifica su orden social y mantiene al sistema penitenciario como uno de los ejes de su legitimidad. Gracias a su virtud camaleónica

(es decir cínica), gana siempre la partida. Se erige, así, como la versión abstracta y totalitaria del policía delincuente.

Consciente de que luchaba contra un Estado mafioso, Revueltas deseaba mostrar en su novela la desnudez lacerante de la cárcel, sin sus máscaras de mediatización social, sin su discurso político, sino como un engrane absoluto, engrane que sugiere una maquinaria apocalíptica. Esto nos permite transferir *El apando* hacia un plano simbólico, y nos lleva a contemplar la magnitud cósmica y metafísica de la cárcel.

Conocedor de su profunda significación social y psicológica, Revueltas eleva la cárcel a una potencia aterradora. En unas cuantas páginas y merced a un discurso novelístico sin tregua, a una escritura sinuosa de alta tensión, en *El apando* crea un universo cerrado, asfixiante, grotesco, cuyos personajes —bestias enloquecidas en un laberinto circular y sin salida—, por su misma degradación espiritual y social, adquieren la consistencia de un símbolo histórico y metafísico, un símbolo que encierra el drama de la libertad imposible. Pero a pesar de su lacerante crudeza, el discurso de la novela no es del todo explícito; al contrario, siempre sugiere, siempre insinúa. Revueltas echa mano de una especie de ganchos semánticos que al bordear la realidad narrativa se crispan en ella, la destejen y, así, hacen que muestre sus entrañas. Las palabras, de modo incesante y perverso, aluden siempre a otra realidad, una realidad más turbadora y despiadada; son como una mirada oblicua que nos plantara en el centro del desasosiego.

La acción, por otro lado, se desarrolla en un espacio mínimo: el apando, la cárcel. Y su argumento es muy simple: tres delincuentes adictos (Albino, Polonio y el Carajo) se las ingenian para introducir droga al penal. Para ello se valen de la madre de el Carajo (una vieja semejante a “una mole de piedra, apenas

esculpida por el hacha de pedernal del periodo neolítico, vasta, pesada, espantosa y solemne”) quien, exenta del registro vaginal debido a su vejez y ayudada por Meche y la Chata (mujeres de Albino y Polonio), introduce la droga sin sospecha alguna. Ya en la crujía, las mujeres arman un lío frente al apando (celda de castigo para los reclusos, cárcel dentro de la Cárcel) y al cabo desapandan a sus hombres. Pero al cruzar una especie de jaula que divide la crujía de la torre de vigilancia, caen en una trampa y los tres apandados se descubren de pronto enjaulados junto con el comandante y tres celadores. Se inicia un combate brutal. Llegan entonces veinte o más *monos* e introducen tubos de lado a lado de la jaula para inmovilizar a los presos. Mientras tanto, el Carajo se desliza hasta los pies del oficial y denuncia a su madre.

Este argumento, dentro de la estructura narrativa de la novela, es aparentemente lineal. Sin embargo, el recurso de imágenes-bisagra le permite a Revueltas yuxtaponer de modo casi imperceptible varias analepsis, como cuando Polonio se recuerda con la Chata en un hotel de Tampico; o alguna digresión, digamos erótica, como cuando habla de ciertas líneas impalpables y equívocas que atan a Meche, la celadora y Albino en una suerte de triángulo amoroso; o bien, definir la geometría panóptica de la cárcel, o un personaje según el *leitmotiv* de la trama. Es decir, imágenes-bisagra de tiempo y acción que, al desdoblarse sobre sí, hacen múltiple el espacio narrativo. Lo cual genera que la estructura discursiva de *El apando* nos parezca, al final, una suerte de laberinto panóptico, en donde la mirada nos descubre la forma simultánea, radial, de las diversas líneas diegéticas. La supuesta sencillez gana así en hondura y nos otorga una visión de conjunto tanto de la historia narrada como de la causalidad anímica de los personajes. Estos procedimientos narrativos le permiten a Revueltas dosificar el *pathos*, que en la crucifixión

geométrica de Albino y Polonio alcanza su clímax y su máximo poder significativo. Veamos de cerca este *crescendo*.

Los *monos* (carceleros) estaban de tal modo presos, dice el narrador (omnisciente: panóptico), que ni ellos mismos se daban cuenta de tal cosa. “Se sabían hechos para vigilar” y, sin embargo, “tenían una malla de ojos por todo el cuerpo”; estaban “presos en cualquier sentido que se los mirara”.

La mirada de los presos encarcela. El sistema carcelario es, de modo paradójico, víctima de sí mismo. Quien prohíbe la libertad de alguien, prohíbe su propia libertad, se vuelve esclavo de quien esclaviza. La mirada encarcela; su poder radica no sólo en vigilar sino en saber vigilada su vigilancia. De ahí que el narrador afirme que los *monos* “estaban presos. Más presos que Polonio, más presos que Albino, más presos que *El Carajo*”. Y si el Carajo, suma aberrante de la abyección humana, está todavía “apandado ahí dentro de su madre”, “metido en el saco placentario, en la celda, rodeado de rejas, de *monos*, él también otro mono”, entonces los carceleros (y el régimen judicial y la maquinaria del poder) están más apandados que el más envilecido de los hombres, no pertenecen a nuestra especie taxonómica, son “monos detenidos en una escala de la zoología”.

La cárcel efectúa en carceleros y presos una suerte de metamorfosis regresiva, animaliza, es una maquinaria productora de no-ser humano. Exagerando un poco, es la madre que “sobrepoteje” e impide que sus “hijos” nazcan a la libertad. La madre satúrnica que devora a sus vástagos con el único afán de mantener su reinado. Visto como un curioso complejo de Edipo, *El apando* alcanza cierto grado límite y así adquiere una magnitud mítica, es decir, *trágica*, pues define por oposición nuestra condena: la conciencia de la libertad.

El hombre existe si es libre. ¿Existimos? ¿Podemos desarticular esta suerte de maquinaria panóptica que incluso se devora a sí misma? ¿Hay escapatoria? ¿Es posible *desenajenarnos* y no seguir siendo pura inercia apocalíptica? ¿Podemos ser libres en un mundo que, ya sin control de sí, se despeña de modo irremediable y sin esperanza? ¿Ser la conciencia encarnada de nuestro tiempo tiene algún sentido en esta gran síntesis negativa de la historia?

En su “Diario de Lecumberri”, José Revueltas apunta que “quien no puede soportar la desesperación de la cárcel es que tampoco puede soportar la desesperación de la libertad”. Para los personajes de *El apando* entonces no hay escapatoria, sucumben. El Carajo renuncia a la libertad ilusoria de la droga y es finalmente parido cuando delata a su madre; el acto más ruin lo libera, pero esta condición significa para él una orfandad absoluta —la muerte, sin duda—. Por otro lado, Albino y Polonio son liberados del apando (cárcel de los presos) sólo para caer en el “cajón” (cárcel de los carceleros), y no hay piedad para ellos:

Un diabólico sucederse de mutilaciones del espacio, triángulos, trapecios, paralelas, segmentos oblicuos o perpendiculares, líneas y más líneas, rejas y más rejas, hasta impedir cualquier movimiento de los gladiadores y dejarlos crucificados sobre el esquema monstruoso de esta gigantesca derrota de la libertad a manos de la geometría.

En este pasaje *El apando* cifra su dimensión simbólica, pues encierra diversas lecturas. Lo que inició con dos argumentos (la mirada es la cárcel y la cárcel es la madre satúrnica) alcanza ahora una magnitud cósmica y metafísica. El *ser* está concebido como una cárcel panóptica, un juego de espejos caníbales del

cual no podemos escapar pues somos parte de esta maquinaria: un signo en su discurso.

Para el autor de *Dialéctica de la conciencia*, el término “geometría enajenada” es “probablemente el eje metafísico, el eje cognoscitivo de toda la novela”. Pues para él:

La geometría es una de las conquistas del pensamiento humano, una de las más elevadas en su desarrollo. Entonces hablar de geometría enajenada es hablar de la enajenación suprema de la esencia del hombre. No el ser enajenado desde el punto de vista de la pura libertad sino del pensamiento y del conocimiento.

Al hablar de la novela moderna como una “síntesis del hombre disgregado”, Ernesto Sábato la define como un vasto “poema metafísico”. Definición que, como hemos visto, hubiera formulado Revueltas. Lo sugiere de modo indirecto cuando, a pocos días de haber escrito *El apando*, anota en su diario:

Ya estamos apostando a la Nada, en el mundo contemporáneo. Una red invisible de ficciones nos rodea y luchamos prisioneros dentro de ella como quien trata de desembarazarse de una tela de araña de la que no puede escapar. Todo comienza a ser desesperación pura y de todos se adueña [...] una inconsciente conciencia suicida.

La cárcel (esa geometría enajenada) bestializa de modo exponencial tanto a sus víctimas como a quienes la sostienen. En un segundo movimiento, los crucifica. Liberarse nos lleva entonces no sólo a destruir una maquinaria política, una máquina productora de no-ser humano, sino a eliminar los carceleros que tenemos dentro, descrucificar nuestra conciencia. En suma: *desapandarnos*, recuperarnos a nosotros mismos, “hacernos

hombres”, diría Revueltas desde el punto de vista histórico y ontológico. Liberarse, en última instancia y según Marx, significa pasar de la prehistoria a la historia. Esto es, no ser víctimas de los hechos, sino ser nosotros mismos el principio generador de nuestras circunstancias.

Pero ¿es realmente posible la libertad? La visión de Revueltas de ningún modo es optimista. En uno de sus diarios, citando a Dostoiévski, afirma que “el hombre verdadero”, el que es consciente de sí en la historia, “jamás renunciará al verdadero sufrimiento, es decir, a la destrucción y al caos”. La imagen, pues, que nos da de la condición humana en *El apando* es apocalíptica. Toda fuga es imposible. Incluso nuestro conocimiento nos encarcela. En nuestra sociedad aprendemos no para liberarnos sino para ser esclavos de nuestro saber. Somos al cabo un engrane de cierta maquinaria social y económica. Un engrane del todo prescindible. Potencialmente, somos basura de la historia, e incluso propensos a ser basura de nosotros mismos. Si para los gnósticos el cuerpo era la cárcel del alma, algo muy semejante sucede para el hombre de la era cibernética. Hemos levantado un universo geométrico, dentro y fuera de nosotros, y esa telaraña nos ahorca, nos aparta de nuestro ser. Somos reos de nosotros mismos. Estamos apandados en nuestro interior y somos también el carcelero que nos vigila.

Ahora bien, si concebimos a la sociedad como una cárcel, que está en la cárcel del Estado, que está en la cárcel de la economía mundial, que está en la cárcel de la historia enajenada, que está en la cárcel del mundo, que está en la cárcel del sistema solar, que está en la cárcel de la Vía Láctea, que está en la cárcel del universo, que está en la cárcel del tiempo, y si además la vida y nuestro pensamiento son una cárcel, llegamos a la irónica conclusión de que el Carajo viene a ser la imagen del hombre.

Cada ser humano es un Carajo apandado dentro de sí y, como él, edípico y no parido. Un Carajo preso cuya ilusoria libertad es una droga, la idiotez, la complicidad con cierta policía de la maquinaria del poder, o la muerte. Un Carajo cuya cárcel está en otra cárcel, y así *ad nauseam*. Ésta es acaso nuestra verdad última. Es grotesca, cierto, pero el ser humano es esencialmente grotesco (incluso por el simple hecho de haberse marginado del reino animal).

Dirán que recorro a la ironía debido a tan ridícula conclusión. Sí y no. No porque tal vez lo ridículo no sea mi conclusión sino la realidad que de ella se desprende. Sí porque, parafraseando a Octavio Paz, el discurso de la cárcel no sabe reír y no tiene armas contra la risa. Sin embargo, la risa no destruye los muros; entonces, ¿no hay salida, no hay salvación? ¿Cómo trascender las diversas cárceles cuya *summa* forma una Cárcel absoluta? La conciencia crítica de la cárcel —diría Revueltas— significa abolir la Cárcel: hace de ella no una fatalidad ni una condena histórica sino una condición de nuestra posible libertad. Es, diría Evodio Escalante, “un paso *adelante* hacia el rebasamiento de este infierno”. Conocer todo esto, asumir dialécticamente esta verdad e ir más allá de lo apocalíptico, implica asumir nuestra “condición revolucionaria y trágica, incapaz”.

CODA

Más allá de cualquier ideología, José Revueltas concibe el arte como una forma de conciencia, una mirada que exorciza nuestra condición apocalíptica, y por ello podemos acceder a una libertad posible. El arte revela, y rebela, nuestros límites. Desenajena,

desencarcela. Nos lanza al encuentro y al fin de nosotros mismos. Nos hace reconocer el mundo y reconocernos en él. Es un acto sagrado que, al tiempo que nos hace tomar conciencia de nuestra orfandad irreductible, nos *reconcilia*. En un grado último, y sin contradecir la especificidad revolucionaria que Revueltas le atribuye, el arte es una *ontofanía*. En este sentido, nos hace *ser en el mundo*, nos fundamenta.

Si la poesía es una revelación del ser, y si el hombre es un ser para la muerte —como dice Heidegger—, de *El apando*, ese poema metafísico, podemos decir lo que el mismo Revueltas escribe acerca de la poesía de Octavio Paz: “Hemos aprendido desde entonces que la única verdad, por encima y en contra de todas las miserables y pequeñas verdades de partidos, de héroes, de banderas, de piedras, de dioses, que la única verdad, la única libertad es la poesía, ese canto lóbrego, ese canto luminoso”.

Ensayos de ficción

EL ESPEJO SARCÁSTICO

Borges no lo cataloga en *El libro de los seres imaginarios* y ningún bestiario moderno lo menciona. Si acaso alguna enciclopedia lo describe. Su sola presencia basta para comprender aquella frase de André Breton de que México es un país surrealista. Escapa, no obstante, a cualquier doctrina estética. Su naturaleza reside en no ser natural. Y sin referencias al gótico literario, digamos que el horror es el fundamento de su belleza. Surge tal vez de la grieta que separa al hombre del dragón. Y no me extrañaría si dijeran que fue sacado de algún *Apocalipsis* ilustrado de la Edad Media. Es un animal imposible. Pero existe. (Y aquí no importan los milagros de la ingeniería genética). Acaba de nacer, y es contemporáneo de los dinosaurios. Su historia pertenece a la prehistoria. E incluso: vive en las antípodas del tiempo.

Su nombre es de factura reciente. Aunque dicen que “se conoce de antiguo en Guerrero, Veracruz y Guanajuato”. Es una palabra que sintetiza de modo admirable lo mexicano, lo árabe y lo español. Yo quisiera definirla con esta frase de López Velarde: “castellana y morisca, rayada de azteca”. Su nombre no bendice ni conjura, tiene el sabor añejo de una lengua muerta.

No tiene virtudes curativas ni es amuleto de hechicería ni talismán. Le otorgamos sexo masculino, por comodidad, pero nada indica que sea hembra o macho, quizás no sea ninguno de los dos. Se sabe, de cierto, que no nace de ninguna religión,

mitología, leyenda o creencia. Y si es así, sólo en la medida en que éstas forman parte de las pesadillas.

Surge del imaginario popular, pero dentro de ese mismo imaginario es un animal secreto, sólo accesible a los iniciados. En él se adivina un *mysterium tremendum*. Un misterio que, por cotidiano, es más inquietante. Su creador, Pedro Linares, dice que es “lo que uno está viendo y lo que está uno pensando”. Como el dios bíblico, está en todas partes. Pero no cualquiera sabe mirarlo, ni pensarlo. Y su presencia se hace visible sólo cuando las manos de un artesano lo acarician. La geometría caprichosa y multicolor de su piel es genuina —según el testimonio de algunos viajeros del peyote y del *teonanacatl*, quienes lo han visto saltar desde las regiones más inesperadas de su mente—. Y acaso sea un arquetipo colectivo que no pocas veces se despeña en nuestra sangre.

No es un ser puro, al contrario. Es tan híbrido que su árbol genealógico más bien no existe. Y aunque podemos rastrear su parentesco, el resultado nunca es convincente. Es único. Pero oculta su forma arquetípica entre sus infinitas metamorfosis. Él mismo es un laberinto de espejos. Sólo que dichos espejos están pervertidos. Nunca lo dicen. Su soledad, por tanto, es insalvable: no se comunica con nadie, ni consigo mismo. De ahí su condición desorbitada y en perpetuo desafío. Pero ante un espejo caleidoscópico, ¿a quién desafiamos? Su agresividad, pues, se vuelve contra sí de modo infinito, por ello es tan grotesco y diabólico. En él, humor y horror son indisolubles (algo muy propio en el espíritu del mexicano, diría José Revueltas). Así, aunque sube desde nuestro infierno interior, no nos espanta. Excepto cuando aparece en nuestros sueños y nos ataca.

Recuerdo que, cuando yo tenía siete años, mi abuela me compró uno para jugar. Nunca pude jugar con él. Su aspecto de

animal insólito me provocaba cierta reverencia. Con sus ojos a punto de estallar y su bramido silencioso, yo asistía a una especie de irrupción estrambótica de lo sagrado. Lo puse entonces en la repisa de la virgen de Guadalupe.

Dicen que es un animal equívoco. Quizás, pero no menos que el hombre.

Igual que la Coatlicue y el esperpento, es un ser barroco, producto de nuestra herencia mítica. Barroco también como cualquier animal de la zoología fantástica, sea la quimera, la esfinge o el unicornio. Hijo de nuestra cultura, es sincrético, mestizo y camaleónico.

No sabemos qué mira —es ciego, quizás— pero si nos asomamos en sus ojos, al cabo nos miraremos en su mirada. Es un espejo sarcástico de lo que platónicamente podríamos llamar lo mexicano. Es acaso el acertijo insoluble que nos define. Sospecho además que está emparentado con el ajolote, y más con el mito de Xólotl —el doble de Quetzalcóatl—. Sin embargo, no se erige como símbolo. No representa nada ni a nadie. No bautiza. No santifica ni condena. Ignoramos también de qué se alimenta y, si piensa, qué piensa. Quizás ni él mismo sabe si es animal sagrado, objeto decorativo, juguete, pesadilla o pieza de museo.

Y temo que su actitud agresiva no sea tal sino una mueca de asco y asombro ante nuestro mundo. Su odio y su rabia, empero, son auténticos. Y aún: es una encarnación del mal. (De inmediato lo hubiera sabido cualquier teólogo.) En dicha encarnación, y no en su singularidad plástica, radica precisamente su verosimilitud y su fuerza. De ahí que, de modo legítimo, casi siempre tome la forma de un demonio. Es un monstruo epifánico. Pues, más que el bien, al hombre lo define el mal: lo revela. El bien es anodino y frívolo. El mal, en cambio, significa iniciarse en

la conciencia de uno mismo: saberse. *Sabernos*: ésta es nuestra condena y la condición de nuestra libertad, nuestro ser. De este modo, él nos dice. Y nos habla, aunque nadie haya descifrado aún su lenguaje. ¿Quién lo escucha? Tal vez nadie. Está preso en el laberinto de sí mismo y no halla la salida.

¿No seremos nosotros su salida? ¿No será él la puerta de entrada hacia nosotros mismos? Tal vez hemos dialogado siempre, sin saberlo. Tal vez me dicta lo que ahora escribo. Tal vez yo sea él, y él escriba sobre mí en primera persona. Todo es posible dentro de su área gravitacional. Es ilimitada su capacidad mimética. Su rostro tiene todos los rostros, incluido el nuestro. Y esta certeza nos asalta ya cuando, por vez primera, lo miramos y de súbito pareciera que nos miramos en un espejo sarcástico. Entonces brota el estupor: ¿en qué lado estoy, en éste o en el suyo? Él nos sonríe con fauces apocalípticas. Nos deja sin palabras. Su postura de asalto nos intimida. Siempre a punto de saltar. Pero ¿desde dónde salta un alebrije? ¿Hacia dónde? ¿Qué es un alebrije?

EL MITO DEL POETA ADÁNICO

Para el poeta adánico, la poesía es luz que inventa lo que toca. Es una transparencia encarnada. San Juan escribe en los primeros versículos de su Evangelio: “En el principio era el Verbo. Y el Verbo era Dios. Todo por él y en él vino a existir”. Si evadimos la paráfrasis helénica y sin consideración teológica alguna, diremos que, de modo metafórico, en su acepción primitiva, nombrar es sinónimo de crear. No hay ningún abismo, ninguna escisión entre significado y significante, ni entre el yo lírico y el yo del poeta. El verbo crea lo que nombra. El cosmos brota del signo sonoro: la palabra lo crea y él, a su vez, se vuelve una escritura que se dice a sí misma. Ser es verbo y verbo es ser.

Adán, a imagen del dios, puebla de nombres su mundo. Al nombrarlo, Adán lo recrea. Éste es el primer acto poético y quizás el primer acto histórico (la historia, diría Michel Foucault, es la historia de la escritura). El lenguaje es demiúrgico e instrumento de poder. La realidad existe porque es decible, o sea, aprendible y aprehensible. En su origen este hecho es religioso: nos hace ser en el mundo y que el mundo sea en nosotros. El hombre es lo que nombra. “El hombre —anota Octavio Paz en *El arco y la lira*— es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo”. Más que ante su imagen reflejada en un espejo, él se reconoce en su nombre. Además, no soporta lo innombrable y, para asirlo,

para *serse*, le da cuerpo con la palabra. Esta operación es poética. Y Adán el primer poeta: su voz lo crea, y crea el universo que él mismo habita. De modo recíproco, el espacio-tiempo del universo es un texto que se dice a sí mismo y que, a través del hombre, tiene conciencia de sí. En el “Himno entre ruinas”, Paz concluye: “Hombre, árbol de imágenes, / palabras que son flores que son frutos que son actos”. Ser es poesía y poesía es ser.

El poeta adánico se instala, como un pequeño demiurgo, en el principio. Exorciza el caos e inaugura el génesis. El todo brota de su palabra y, en ella, la misma nada es. El verbo es el ánima tanto del ser como del no-ser. El poema, espacio del rito, es la celebración de lo que inventa. Es verbo y silencio en el Verbo, ser y no-ser en el Ser. En este sentido, el poema es pasión de absoluto, el lugar de comunión entre contrarios. La alteridad no es, en él, excluyente sino inclusiva. El poema adánico, así, es una paradoja donde celebran nupcias lo mismo y lo otro, un relámpago inefable que ilumina la unidad del todo. El poema es, diría Octavio Paz en *La otra voz*, “el espejo de la fraternidad cósmica”. En suma, una revelación de la semejanza.

La palabra del poeta adánico es la llave que nos conduce hacia lo otro, hacia nosotros mismos. Es la bisagra donde lo terreno, la conciencia y lo celeste se pliegan y despliegan. Bisagra de azogue, es decir, de *reconocimiento*. Es el espejo, la apertura, donde el todo nos nombra. Y en este espacio, al mismo tiempo, ese todo se nos muestra como una vasta y única escritura cuyas secretas correspondencias sólo podemos entrever gracias a la palabra del poeta. Somos un signo en el ritmo del libro universal. Y más: un signo que puede leer los signos del libro:

La analogía —escribe Octavio Paz en *Los hijos del limo*— concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo

ritma y rima. La analogía no sólo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un nudo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal.

Si el universo es un libro, la poesía es un lenguaje que nos revela los infinitos lenguajes que dan ser y sentido a ese libro. Semejante al cabalista o al pitagórico, el poeta labra su palabra como una puerta de cristal que, al desplegarnos en el cosmos, al cosmos repliega en nuestro ser. “Todo es puerta”, repite Paz en el poema “Noche en claro”. El libro es una red de puertas que son signos. Y la llave, obvio, es la misma palabra. Basta nombrarla para que todo se vuelva una transparencia: un presente perpetuo.*

Asimilada incluso a un mundo profano, la poesía adánica exime al hombre de ser un huérfano del cosmos. Lo devuelve al tiempo mítico, antes de la caída, antes de la fractura. Le prodiga, por breves instantes, la gracia de estar en el centro de la creación. Al nombrar lo otro —en efecto— el hombre se revela a sí mismo, se es. El ser se crea cuando se dice ser. La palabra es entonces el agua bautismal donde él *se sabe* y se descubre conciencia del mundo. Por otra parte, ese mundo respira, oye, ve, siente y tiene conciencia de sí al mirarse en un espejo verbal. Y tal vez no hay poeta —desde que la poesía era canto, oración o conjuro— que no repita esta dialéctica sublime, sea o no consciente de ello. En suma, la realidad cobra cuerpo en el cuerpo del lenguaje. La voz del poeta

* Parafrasear a Octavio Paz no indica que lo considere un poeta adánico, pues dicha taxonomía no tiene sentido para los poetas modernos, excepto como nostalgia del origen.

le concede al mundo la gracia de existir; pues existir, dice el filósofo, es conciencia de ser. Rilke, en sus *Elegías del Duino*, escribe: “infinitas estrellas esperaron que tú las contemplaras”. La mirada inventa lo que mira. Y mirar es hacer de lo mirado un sujeto de nuestra experiencia interior. Para la poesía adánica —esa forma de conocimiento místico— contemplar es ser en lo otro y que lo otro sea en nosotros.

La savia, el eje virtual de la poesía adánica es el amor. Todo, en él, gira y se cohesionan; todo, en él, adquiere alma e identidad. Encarnado a veces en la mujer, en algún dios, en una palabra o en una idea, el amor hace ritmar al hombre con el ritmo de la escritura cósmica. El poema, doble mágico del universo, es entonces una suerte de espacio erótico-musical donde todos comulgan con el Todo. Es la imagen donde el poeta, diría Paz en “El caracol y la sirena”, “quiere disolverse en cuerpo y alma en el cuerpo y el alma del mundo”. La muerte no existe. O mejor: es un signo que calla para engendrar un nuevo significado. Nada muere porque todo está animado y, según esta creencia, las almas son eternas. Sólo cambian las formas. El tiempo no es lineal ni discontinuo, es una esfera que vuelve siempre sobre sí misma. Todo regresa. Y el amor, ese diálogo de las almas universales, es el principio vital, el soplo motriz de la armonía cósmica. El erotismo es la esencia del poema. La poesía adánica deletrea al mundo a través de nuestro ser y a nuestro ser a través del mundo.

Entre las culturas antiguas se creía que el poeta creaba poseído por la divinidad —fuese dios o demonio—, que incluso era la voz misma de la divinidad; en todo caso, él era un elegido; su don era el reino de lo sublime. “La poesía —escribe Paz— trata de volver sagrado el mundo”. Tarea propia de un hijo del verbo. O de “un hombre de dios”, diría José Gorostiza.

EL MITO DEL POETA CAÍNICO

La escritura que se propone decir *nada* es paradójica. Su no-decir es un decir exponencial. Su sentido es posible sólo como exclusión. Referirse entonces a ella es un hecho absurdo, y acaso anodino, pero quisiera hacer de mi necedad una premisa. No quiero, sin embargo, hablar de dicha escritura sino de quien la escribe. Hablo del poeta caínico. Del hombre que en esencia no tiene biografía, pues cualquier acto o cosa inherente a él confluye en un espacio donde todo se nulifica. El sentido resultante de cuantos integran su existencia se resuelve en una suerte de agujero negro, en un espacio neutro. Así, para el poeta caínico, a la inversa del adánico, la vida, como la poesía, es completamente inútil. Concebirlas de otro modo es un acto contra natura, una cobardía racional o sentimental. Si nacer es una broma un tanto siniestra y existir es un *sin porqué* rayano en lo perverso, sus palabras vienen a ser entonces el testimonio de dicho sinsentido. Sus poemas evidencian lo ridículo de ser poemas y de haber sido escritos por alguien no menos ridículo. Hay una fisura radical entre el signo y su referente, una escisión entre el yo lírico y el yo.

El hombre —dice el poeta caínico— no tiene ningún fin, ninguna misión en la vida. Nació por nada y morirá por nada. Nada tiene que hacer en el mundo y, si lo hace, sus actos serán al cabo un disparate, una máquina vuelta contra su creador. La naturaleza, enamorada de su propia muerte, inoculó en una

clase de monos una enfermedad definitiva: el acto de pensar. Sólo así se explica que la historia natural y social sea una curva que tienda hacia su propia disolución. El hombre es el cáncer de la vida. Luego, para este poeta, la palabra es el cáncer de la poesía. Su lenguaje sólo es posible si se destruye a sí mismo. El único sentido de su escritura es la abolición de dicho sentido. Iniciarse en el verbo —dice— es iniciarse en el mal.

El poeta caínico no tiene nombre ni jerarquía social. No cree en nada, y menos en sí mismo. No sabe de dónde viene ni adónde va. No sabe qué hacer ni lo que quiere ser, y no le interesa saberlo. No soporta su mundo ni cualquier otro. No se tolera. Ignora a propósito quién es. Y establece entre él y sus pensamientos cierta insalvable distancia. Entre su mente y el hastío no hay diferencia: calcina lo que toca, esteriliza lo que piensa y hace del tiempo una experiencia de la asfixia. Su reino es un desierto de hielo sin fronteras. Vive el mundo —lo goza— como desde atrás de un vidrio. Por eso cuestiona lo que hay al otro lado de cada cosa, de cada suceso, de cada persona. Es una víctima del *más allá*, un detractor de lo otro.

Quizás la única verdad palpable sean sus deseos. (Esos deseos mínimos que se disfrutan a plenitud y que no alcanzan la presunción de la meta ni eso que, de modo más ridículo aún, llaman “proyecto de vida”.) Sin embargo, poseído por el infierno de la insatisfacción, disecciona el placer; esto es, desea para destruir lo deseado. Por otra parte, si estudia y lee con ahínco es para cerciorarse de que el saber, cuando no está en función del mal, es un cachivache más bien inocuo con el cual a veces se entretienen los ingenuos. Cree, no obstante, que la crítica es casi siempre la máscara que usan los incapaces para vulgarizar aquello que no entienden. Nada le sacia. Y su curiosidad (tantálica y escéptica) es capaz de proveerle de una crueldad tan

sutil como bárbara. No tiene nada que perder. Tampoco nada que ganar. Por eso se permite intentar todo. Profana todo. Niega todo. Y todo ensucia. Hace del fracaso una especie de profesión de fe: “El fracaso —afirma Cioran en *De lágrimas y santos*— es un paroxismo de la lucidez; el mundo se vuelve transparente para el ojo implacable de quien, estéril y clarividente, no se apega ya a nada. Incluso inculto, el fracasado lo *sabe* todo, ve a través de las cosas, desenmascara y anula toda creación”.

La conciencia de una pérdida total otorga a nuestro poeta la crudeza de quien vive muerto. Vivir le es “una derrota cotidiana” (Cioran *dixit* en *El aciago demiurgo*). La esperanza, en él, es una ironía; y los sentimientos, un mecanismo equívoco mediante el cual destruye cualquier sentimiento. Su alma semeja un mar de grietas. No aprende, desaprende. Cuanto ha venido a saber lo sabe para *no saber*. Paralítico del ego, desahuciado de la pasión, huérfano de ilusiones, va por el mundo como un Edipo sin Esfinge. Todo él, y en él, apunta hacia el centro de la exclusión.

Cuando Caín mata a Abel, dios lo maldice: “serás errante y extranjero sobre la faz de la tierra”. Vástago de la estirpe caínica, en él encarna una suerte de exilio metafísico. Y ésta podría ser su divisa: “Saberse extranjero en todas partes, escindido de todo, *saberse*”. Su crimen original —fruto del desprecio divino— lo expulsa de sí. En él ha muerto el hombre. Caín es la tumba tanto de Abel como de dios, y su condena es ser un nómada en el desierto sin fin de su alma (claro, en caso de que tenga alma). Éxodo es su nombre. Sólo que su éxodo, a diferencia del hebreo, no tiene dios ni maná ni esperanza ni tierra prometida. No tiene patria ni sosiego. No tiene rostro. Es un ser arrojado siempre hacia otra parte. Es incluso un cero a la izquierda de sí mismo. Cualquier época le es inhóspita. Vive en ella como en un calabozo. El tiempo le es irrespirable. Pasado y futuro los vive como una epidemia

(su memoria es una vacuna contra el tiempo) y, ahogado en el presente, opta por ser la náusea de cada instante.

En la antigua Grecia, la tragedia nace como una expresión de lo dionisiaco. Los placeres, el exceso, el ocio y cierta perversa lucidez abisman al poeta caínico en lo trágico. Su capacidad para pervertir todo le descubre, al cabo, que lo trágico es una broma de mal gusto. Y este saber le da un aire de frivolidad demoniaca, un halo de ironía abismal. El poeta caínico se rehúsa, pues, a ser un Jeremías de bazar, un Orfeo con síndrome de Down, un Job de circo o un Caín devaluado y en oferta. Parece adivinar, en el interior de todo, una gran carcajada. De ahí su vitalidad, su cerebro frío (des-almado) y que use cada sentido como un bisturí voluptuoso. Quizás por eso le gusta citar esta frase de Henri Barbusse: “No hay más infierno que el furor de vivir”.

A la sombra de la poesía, él se ilumina, *se sabe*, se mira caminar. ¿Podría saber otra cosa más que saberse caminar dentro y fuera de sí?:

Quien profundiza el verso —escribe Blanchot en *El espacio literario*—, escapa del ser como certeza, encuentra la ausencia de los dioses, vive en la intimidad de esa ausencia [...] Quien profundiza el verso debe renunciar a todo ídolo, debe romper con todo, no tener la verdad por horizonte ni el futuro por morada, porque de ningún modo tiene derecho a la esperanza: al contrario, debe desesperar. Quien profundiza el verso, muere, encuentra su muerte como abismo.

La palabra poética le revela que su nombre es Orfandad y su apellido Deseo, que él es un “relámpago entre dos abismos”, que la esencia del ser es el naufragio, que vivir no es laberinto sino intemperie, que la conciencia de una pérdida total significa

iniciarse en una claridad apocalíptica, que la palabra lo destierra de sí y que tal exilio es el más atroz de cuantos hay.

El hombre levanta, alrededor suyo, muros a la medida de su cobardía. Labra ídolos para esclavizarse a ellos. Se traza límites porque teme despeñarse en sí mismo. Tiene, diría José Revueltas en *Los días terrenales*, miedo del infinito. Se inventa islas, puertos y hasta continentes porque su naufragio le resulta intolerable. Además no soporta la intemperie. Se afianza a leños, se refugia en cuevas y se enjareta lentes de piedra porque teme perder su buena conciencia. Teme saber la verdad: que es naufrago de sí mismo y del cosmos. El poeta caínico, en cambio, está condenado a habitar su deriva: “La inseguridad, la incertidumbre, la desconfianza —dice Juan de Mairena—, son acaso nuestras únicas verdades. Hay que aferrarse a ellas”. En esta paradoja reside tal vez su dignidad, su pureza monstruosa, y esa tragedia ambigua que lo hace verse a sí mismo como el objeto más risible del planeta.

LEONORA CARRINGTON: CIERTO MAL DE AUSENCIA

Y así el hombre, como trascendencia existente ascendiendo en posibilidades, es un ser de lejanía. Sólo por la lejanía originaria, que él configura en su trascendencia hacia todo ente, crece en él la verdadera proximidad de las cosas.

MARTIN HEIDEGGER

La mirada tiene tres formas primordiales de expresarse. *Ver* es el registro de las imágenes inmediatas que capta nuestro campo visual. *Observar* es sinónimo de disección, describe y enjuicia; casi siempre es una toma de partido, una actitud ante lo que se mira. *Contemplar*, en cambio, es hacer de lo mirado una imagen de nuestra experiencia interior; nos revela cierta unidad original: mirar hacia afuera significa mirar hacia adentro, y viceversa. Es concebir lo otro y al otro dentro de la semejanza: soy lo que miro, o bien, soy en lo que miro. Esta forma de mirar —diferente en cada época— es propia del místico y del artista. Para el primero, la contemplación lo lleva a comulgar con lo otro, a ser en el ser, a unificarse con el todo, a colmarse en el vacío. Para el artista, hoy, es un *reconocimiento* de lo sagrado tanto en el mundo como en sí mismo; una forma de reconciliarse —por vía negativa casi siempre, al menos para los artistas modernos— con el ser.

Lo sagrado aquí no implica dios o religión alguna sino “la percepción —diría Octavio Paz— del *otro lado* de la realidad”. Es un éxtasis terrenal, un salirse de sí para ir al encuentro de uno mismo. Expresa la invención de otro mundo, pero no aquél fuera de la realidad sino ese otro que es éste. El trabajo del artista radica entonces en hacer que, mediante imágenes sonoras, verbales o plásticas, encarne su visión extática o su experiencia de lo sagrado. (No olvidemos que, en el arte, el medio es ya fin; y la estructura, contenido.) La obra, así, puede considerarse como un espejo epifánico. Un espejo que, para quien sepa mirarlo, re-crea la experiencia espiritual del artista y nos hace participar en ella. Puede verse también como el deseo, no siempre ingenuo, de querer eternizar un momento límite de nuestra vida. Y si aventuramos que los diversos lenguajes del arte pueden ser inmediatos o discursivos, desde el punto de vista temporal, nadie más privilegiado que el pintor, pues nos da una imagen instantánea y total de su experiencia contemplativa —sin importar que su cuadro sea narrativo.

En efecto, al mirar un cuadro asistimos a la aparición súbita de lo sagrado. Aparición que dentro de la pintura surrealista adquiere la virtud de lo insólito. Dirán que dicha virtud es una característica de todas las vanguardias y que viene incluso de los poetas barrocos. Cierto, pero si para los escritores del Siglo de Oro la sorpresa era ingeniosa y agresiva casi siempre, producto del regodeo intelectual, para los surrealistas es pasional y mágica, *subversiva*. Basta contemplar los cuadros de Leonora Carrington: el asombro, el desasosiego y la sensación de ser arrebatados hacia lo otro son las características fundamentales de su estilo. Sin renunciar, no obstante, a la inteligencia y al humor, lo insólito nace de una especie de encantamiento que alguien ejerciera desde la región de los sueños, en las oscuridades

del deseo, y que poseyera cierta inocencia demoniaca. Sus cuadros escenifican ciertos ritos de *abandono*, de raptó *hacia ¿qué?* Son una ceremonia de extrañeza. Y no porque la presencia de lo otro sea extraña de por sí, ni porque surja de lo más incomprensible de nosotros, sino porque la mirada de Leonora Carrington es esencialmente extraña, y tiene conciencia de ello.

No quisiera hablar de los pliegues míticos de su erotismo ni del diálogo que mantiene con la tradición hermética. Tampoco de aquellos seres que tienen la consistencia del aire o de la sombra, ni de los muros que se diluyen en el cielo. No hablaré de las metamorfosis de los personajes ni de que las fronteras entre lo humano y lo bestial no existen. Tampoco de sus afinidades iconográficas con los bestiarios de la Edad Media y del Renacimiento, ni de la alquimia pictórica del sueño. No abundaré sobre cuestiones académicas en torno a la vanguardia, ni sobre su belleza legendaria de sacerdotiza tempestuosa. Quisiera hablar de esa vaga indiferencia que no dudo en llamar metafísica, y que no está reñida con una contemplación lúdica y ardiente. La aparición de la lejanía, en los cuadros de la Carrington, está poblada con los signos de la presencia.

En un soneto, Garcilaso de la Vega habla del desamparo amoroso como un “mal de ausencia”. Sin referencias petrarquistas y lejos de cualquier tópico, podemos decir que tanto los personajes como la composición de los cuadros de Leonora Carrington están poseídos por cierto mal de ausencia. Todos, incluso los muros y los paisajes y las esculturas, celebran rituales que no podemos llamar absurdos, irónicos, secretos o terribles porque no sabemos en qué consisten ni cuál es su fin, excepto que dan lugar a los misterios de lo ausente y que nos producen ese desasosiego que nace cuando nos sentimos tocados por lo desconocido. Sabemos además que se desarrollan en lugares

donde campea una fantasmagórica melancolía y que fueron pintados con la fascinación de quien ve con inocencia los enigmas que oculta el otro lado de la realidad, sin importarle si dicha visión —ahora sí— es para nosotros absurda, terrible o irónica. Esto, sin embargo, no nos impide percibir que los personajes —sean hieráticos o carnavalescos— adolecen de una implacable soledad. Pero no lo saben. E incluso: “Los personajes imaginarios no son conscientes de sus características —dice Juan García Ponce—; como todos, demasiado ocupados con ser, no se ven a sí mismos, ni ven el mundo”. Obstinados en ser, no se saben ser. Cada personaje está preso en el invisible laberinto de sí mismo; y lejos de sí, no extraña que la presencia de los otros le sea indiferente: como él mismo, están en otra parte. Igual que ellos, existe; dicha existencia, sin embargo, cobra sentido si la miramos desde la región de lo imposible. La conciencia de la soledad, dice Octavio Paz, es saberse otro y no estar con ese otro que somos. Agnósticos de sí, los personajes evidencian una distancia insalvable consigo mismos. Son *su* otro, y ese otro cobra cuerpo en el cuerpo de su propia ausencia.

Pero esta grieta impalpable que los separa de sí, los separa también de su mundo. No están donde están. De modo paradójico, están a nuestro lado y su materialidad nos abrumba (tampoco importa si poseen una solidez volátil). Seres imaginarios, su presencia adquiere a veces una realidad inusitada, acaso más real que la nuestra. Y aún: nos miran como si no existiéramos. Si el otro no existe, como ironiza E. M. Cioran, es natural que nos miren sin mirarnos; pues ellos son el testimonio de nuestra otredad, es decir, somos la encarnación de su lejanía ontológica. Así, entre espectador y cuadro aparece también una grieta que adquiere la forma de un espejo imposible. Instalados en este último plano, no es difícil advertir que uno de los nombres de esa grieta se llama

ironía —esa forma de mirar que abre una distancia desapacible entre la mirada y lo mirado—. Y sin embargo, he aquí otra paradoja, cada cuadro nos revela una visión de la unidad adánica.

La mirada (la pintura) de la también escritora inglesa con-
juga lo sagrado con cierta irónica desolación —experiencia que
debieron tener las antiguas profetisas, para quienes abrir a vo-
luntad las puertas del tiempo, las puertas de lo otro, debió ser
una fatalidad mezcla de humor y tragedia—. Pero no sólo trans-
figura los diversos planos del tiempo en el plano panóptico del
instante, hace lo mismo con los del espacio. La obra pictórica
de Leonora Carrington puede verse en su conjunto como un
laberinto circular donde cada cuadro es una puerta secreta que
contiene a su vez otras puertas que de pronto dan a un paisaje
penetrado por una luz telúrica, a la penumbra de un animal abis-
mado en su propio ser, al muro cuyos signos son llaves que nos
permiten ver a través del muro, o bien, a la sala donde, junto con
otros personajes (y aquí ya somos parte del cuadro), vemos de
súbito a la hija del Minotauro. Salir de un cuadro significa en-
trar en otro y así sucesivamente.

Aunque algunos cuadros se abren hacia espacios metafí-
sicos —como en *Are you really Syrious?*—, su concepción de es-
pacio difiere tanto de la de Giorgio de Chirico como de la de
René Magritte. En efecto, aunque algunos cuadros coinciden
con las propuestas de los pintores que he mencionado, incluso
por el hecho de que la “pintura metafísica” puede ser estable-
cida como la cristalización de una ausencia, las composiciones
de Leonora Carrington poseen una *vivacidad* que las singulariza.
Si los espacios del pintor italiano, por ejemplo, están habitados
por una soledad mineral, por un silencio sin salida, por enig-
mas inanimados cuyo desvelo inminente limita con el horror; si
una sombra junto a un muro nos da la visión de la vastedad, si la

memoria se manifiesta como una glacial ironía, si la atmósfera nos insinúa los misterios del vacío y si todo se halla poseído por una “nostalgia del infinito”, en los espacios de la pintora inglesa, en cambio, se palpa una “soledad sonora” —tomo el verso de san Juan de la Cruz—, una indiferencia cósmica no exenta de cierto erótico delirio y un drama sonámbulo cuyo protagonista es el humor corporal. Sus pinturas escenifican las metamorfosis de la fijeza; son superficies que —*desgarradas* entre la oscuridad y la luz— dan lugar a las apariciones de lo insólito. No son espacios cuya desierta irrealidad se vuelve impenetrable, como en De Chirico, sino espacios cuya pluralidad intrínseca da como resultante un espacio inmaterial, ausente de sí. Luego, si en un cuadro todo es concebible, su espacio interno es entonces inconcebible. ¿No es esto otra apuesta irónica?

Por otro lado, es cierto que a veces somos un protagonista más en el cuadro, pero a diferencia de los personajes, que miran con naturalidad, nosotros lo hacemos con fascinación. Esto es explicable: excepto en el instante privilegiado del acto contemplativo, somos, entre ellos, los únicos intrusos, los que han olvidado el rito, los que cruzaron la puerta pero se quedaron afuera, los que a fin de cuentas no han salido de las cárceles de su conciencia. Al hablar del hastío, de la sensación de extrañeza existencial que en nosotros se posesiona de modo subrepticio, del enrarecimiento interior, Cioran acuña el término “mal de lejanía”. Si lo descontextualizamos levemente, podemos decir que así se llama ese sentimiento de exclusión que sucede a la experiencia contemplativa. Somos entonces los personajes no invitados al festín de la otredad, o mejor: somos, al cabo, los convidados de piedra en el banquete de lo sagrado.

El acto contemplativo de Leonora Carrington evidencia un tejido muy complejo de miradas. Ante sus cuadros uno asiste

a la *presencia* de la lejanía y, cual si fuese un espejo, nos *reconocemos* en ella. Esto debido a que la mirada de la pintora está poseída por cierto mal de ausencia; mal que su pintura escenifica, que los personajes celebran como un rito y que lo padecen como una condición de ser.

Conjeturas

LA OSCURA LUCIDEZ

Un hombre lúcido, es decir, desahuciado. “¿Por qué no se mata? —dices—. Así no tendría que arrastrar su miseria y mantendría intacta su dignidad”. La lucidez, precisamente, es la esencia de lo imposible. Es una mirada que penetra todo y a todo esteriliza. Es un saber que socava todo saber y no hay nada que no desarticule. Es también ver un *más allá* en todo. Y ese más allá no es sino la muerte. La complejidad del mundo, para él, se reduce a un vasto glacial sembrado de osamentas. ¿Cómo podría, pues, mover un dedo si en cada acción aparece la risa parálitica de una calavera? Además, un muerto no se mata. Cuanto más, se deja pudrir. Y los vicios, como una extremaunción, vienen en su auxilio. Son las únicas bondades a las que se rebaja, y lo hace de modo despiadado. No extraña entonces que, ebrio de clarividencia, recurra al placer *asolador* de los vicios. Ninguno también más apto para ellos. No hay disoluto imbécil, tampoco más frívolo. La frivolidad es la trinchera última contra el ser. Una subversión de lo irreal. De ahí también que se encharque en las perversiones de la carne. En los cuerpos, en su placer, comprueba no sólo el exterminio de la materia sino el embuste del *más allá*: la muerte es la máscara de la risa. La lucidez, en efecto, se define como una carcajada que suspende todo. Es una destrucción *en vilo*.

*

Le fue concedida la visión de la vastedad, pero se sintió tan desposeído, tan desnudo e insignificante, que implora su vieja ceguera y ya vuelve a su agujero de roedor temeroso. *Afuera* es irrespirable. Vivir al aire libre nos asfixia. Sí, el hombre tiene vocación de recluso. Y a veces él mismo es su propio carcelero, pues siente que la cárcel le da ser. Y se construye mazmorras merced a un equívoco instinto de sobrevivencia. Tal vez no tolera la luz, y prefiere vivir a tientas. Pero ¿quién está realmente preparado para *ver*? ¿Quién soporta la *intemperie*? Ya existir significa estar preso. La ironía reside en que *adentro* es también irrespirable. Nadie, dentro de sí, soporta la revelación de su propio ser, ni la revelación del *otro*, excepto si ese otro vive emparedado. ¿Nuestra libertad será vivir, ciegos y amputados de nosotros mismos, en la superficie del ser, en el espacio indeciso que divide al dentro del afuera? ¿Somos un ser *entre*? ¿Ser hombre significa ser *frontera*? ¿Somos el límite de todo, el límite que incluso nos separa de nosotros mismos?

*

Tuvo el privilegio, o la desdicha, de no poder asirse a nada. En broma nos decía que *Náufrago* era su verdadero nombre. Quizás era cierto. Quien ha sido tocado por la lucidez, o quien la disfruta como si fuese una condena, no halla sosiego en parte alguna, pues no lo tiene dentro de sí. Y él vivía como si estuviera expulsado siempre de sí mismo. Un ser *en fuga*, incluso contra su propio deseo. Nómada, pues, debido a su incapacidad para ilusionarse o transigir, hizo de su escritura un puerto ausente; una curiosa patria que, al habitarla, se volvía exilio: un no-lugar. De

ahí su errancia reflexiva, su éxodo virtual en un desierto de cenizas. Un ejemplo de aristocracia del espíritu, sin duda; lástima que fuera un pordiosero.

*

El naufragio siembra, en el centro de cada cosa, una voráGINE de claridad calcinante. Todo gira y se abisma en su propia nada. Un océano cáustico se despliega sin fin sobre el mundo y, más allá de los puntos cardinales, se curva y nos envuelve como una burbuja del tamaño del tiempo. Pero esta concha impalpable nos asfixia. Somos un desierto de agua que se *ahoga* en los laberintos de la transparencia. Y sin embargo, el naufragio es una sed. Una sed insaciable que agrieta todo y todo pulveriza. Y acaso no hay más leño de salvación que el agua quemada. A la deriva, *se crepita*. ¿El ser? Un piadoso espejismo de la nada. ¿La palabra? Un puro temblor de soledad. ¿El amor? Un oasis de ceniza. Sólo se naufraga en el mar de la sequía. Y nuestro único litoral es el invierno.

*

Cuando la destrucción deja de ser un recurso contra las apariencias, un sano principio de realidad o un método creativo, y se vuelve la única forma de pensar, una necesidad sin excusa y a pesar nuestro, inicia una lucha de supervivencia contra esa suerte de inesperado destino. Destruir en nosotros el mal, sin embargo, nos erradica del ser, y cuando ya sólo podemos aspirar a la neutralización de dicho impulso, no hay más que ruinas, uno mismo es una ruina entre inacabables escombros. La muerte adquiere entonces el rostro de cuanto alcanzamos a percibir y

desde ahí nos mira con lascivia, ansiosa de consumarse en nosotros: en ella misma. Pero acceder a lo insalvable no lleva a ninguna verdad última, constatamos simplemente un lugar común. Ya sabemos que no hay destino sin timorato que lo asuma ni tragedia que no tenga por desenlace una carcajada.

*

Advertir en cada uno de nuestros actos una suerte de principio de incertidumbre, e incluso en cada pensamiento y al cabo en la esencia de nuestra vida, significa naufragar en el significado. Tal vez nuestra isla o nuestro navío eran ilusorios y por ende no hubo catástrofe, pues como en una sucesión de ondas, sentimos que el naufragio emerge desde el fondo de nuestro ser. Los significados adquieren una realidad virtual y cada signo gira de modo cuántico sobre sí mismo. El vértigo nos tiraniza, *nos despoja*, pero somos el monarca de tal reino. Moluscos a la inversa, segregamos un ácido que relativiza lo que toca: el éxtasis de la indeterminación es nuestra casa, nuestra valva, el único absoluto que nos fue dado alcanzar.

*

Los relámpagos de la lucidez han hecho de su vida un éxodo. Un éxodo cuya tierra de promisión sólo podría ser el olvido. En sus noches infernales, sin embargo, sospecha que no hay utopía posible, excepto la demencia o la muerte. Y ni aun así. Acaso la vastedad de las arenas no logre opacar la lucidez que ostentará con insolencia su esqueleto. Acaso persista su faz desengañada y su ironía, aunque su cráneo se erosione.

*

Narraban los antiguos que por una grieta se descendía al infierno. Tuvieron que pasar más de veinte siglos para descubrir que dicha grieta era nuestra conciencia; tampoco vieron que habíamos perdido pie y que caíamos en ella de espaldas y sin tocar nunca fondo. En esta desgarradura, ya lo sugiere el *Génesis*, *reside* nuestro ser. En efecto, el advenimiento de la conciencia es sinónimo de *caída*, el origen de una incurable desgarradura interior. Aunque rechine a misticismo, tengo, como otros, la sospecha de que hemos sido expulsados de nuestro centro vital, acaso por haber cometido una falta innombrable y desconocida en algún lugar del tiempo. Pero no sólo fuimos arrebatados de nuestro reino: nos han exiliado de nosotros mismos. No importa que casi nunca tengamos conciencia plena de tal destierro. De modo oscuro, a tientas casi, tenemos la certeza de que somos nosotros mismos esa falta, esa caída. Si no somos la encarnación de una falta cósmica, sí somos la encarnación de no sé qué *error*. Si no, cómo explicar tanta soledad, tanta asfixia, tanto extravío. Buscamos sin saber en realidad qué buscamos ni dónde encontrarlo. Vivimos en lo imposible, pues nadie puede responder a la pregunta fundamental sobre nuestra existencia. El padre (esa ilusión que nos salvaguardaba de la intemperie) ha muerto. Tampoco nadie nos espera en ninguna parte, ni siquiera nosotros mismos. El vacío ríe desde hace mucho en el lugar que ocupaba el hombre. Y nuestros pies no hallan tierra firme. Nos define el desarraigo. El vértigo del naufragio es el motor de nuestra conciencia, pues la deriva es el fundamento del ser. Por eso manoteamos con nuestras raíces al aire sin poder asirnos de nada. Y en lo más hondo de nosotros, no sabemos qué hacer ni qué ser. Todo nuestro conocimiento, en el fondo, se resuelve

en un no-conocimiento. “Dichoso el árbol que es apenas sensitivo”, exclama Rubén Darío, “y más la piedra dura, porque ésta ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente”. Y sin embargo, aunque la envidiemos con fervor, no cambiaríamos nuestro actual infortunio por la dicha insuperable de la roca.

CUERPO EN VILO

Nadie comprende la enfermedad del otro. Por eso el enfermo está siempre solo. Y pese a los médicos y los medicamentos, pelea solo contra el invasor que se ha apoderado de su cuerpo o de su mente. El enfermo sabe que, preso en el laberinto asfixiante de sus dolores, nadie podrá ayudarlo, porque nadie podrá derribar los altos muros de esa cárcel agónica. Hay un orgullo tremendo en el enfermo, y dicho orgullo no se diferencia del desprecio que siente por las personas sanas, pues las considera inferiores, casi en una escala prehumana: el sano no tiene conciencia de ser, ignora sus límites vitales, acepta el mundo y vive en él como un animal; en cambio, el enfermo está obsesionado por la conciencia de ser, ha tocado los límites donde el ser deja de ser, sabe que la vida es una gracia de la muerte. No importa si la enfermedad es imaginaria o real, el enfermo cree que tiene el conocimiento secreto de la vida; y aunque no puede formular ese secreto, la certeza de que está en posesión de una verdad oculta lo hace sentirse superior al hombre sano. La enfermedad, en efecto, nos otorga un secreto que nunca sabremos cómo expresar, pues pese a su brutal encarnación en nuestro ser, es inasible, difusa y sus márgenes se confunden con la materia de lo inefable.

*

Desde niño he estado enfermo; rara vez he sentido el gozo de la salud. Mis recuerdos más antiguos están enmarcados por alguna enfermedad —quizás por ello tengo muchos recuerdos de mi infancia— y por las constantes pesadillas que, sin duda, tenían su origen en mis males físicos. En este punto debo aclarar algo: recuerdo mi enfermedad y mi situación de enfermo, pero no guardo memoria del dolor. Quizás por un instinto de conservación o por un mecanismo de defensa, no existe la memoria del dolor. Mientras uno padece, sabe qué es el dolor; pero cuando se recupera la salud, uno olvida no sólo qué es el dolor sino que éste se vuelve algo lejano, fantasmal, inexplicable. Cuando se manifiesta, el dolor es quizás lo más inmaterial que existe y sin embargo nos puede conducir a la locura, al crimen, a la muerte. Cuando el dolor desaparece es como si quedáramos liberados de un demonio que se había posesionado de nuestro cuerpo: quedamos vacíos, *deshabitados*. Si el dolor es la conciencia extrema del cuerpo, entonces la ausencia del dolor nos arroja a la planicie inmensa de lo incorpóreo. El placer, en cambio, no nos otorga la conciencia del cuerpo, nos da la experiencia alada de sentirlo.

*

Hay una gran diferencia entre el enfermo ocasional y el enfermo crónico. En la visión del mundo del enfermo ocasional nunca aparecerán fisuras por las cuales esa misma visión del mundo podría vaciarse. La cosmovisión del enfermo crónico, en cambio, se agrieta por todas partes y queda permeada por la conciencia de la muerte, pues aunque tenga periodos largos de salud, vivirá con el miedo, con la angustia de caer de nuevo en las aguas

gélidas del dolor. La vida del enfermo crónico ya no es posible sino como la espera del asalto del mal. Al paso de los años, palabras como “esperanza”, “felicidad” o “futuro” adquieren una carencia absoluta de sentido, pues el enfermo se vuelve un cuenco que habrá de soportar el vino del sufrimiento, una vasija que será finalmente rajada por la vacuidad insoportable de ese vino cuya embriaguez no otorga el olvido de sí sino la conciencia extrema de sí.

*

Hay un malestar esencial en cada uno de nosotros. El mío es el *malestar*.

*

Ese dolor que, desde la infancia, nunca nos ha declarado la guerra pero que, atrincherado en todas partes, tampoco nos ha dado tregua alguna. Es una guerra sorda, fría, sin rostro. El enemigo se mimetiza incluso en el placer o en los deseos. Entonces uno comprende —no con el intelecto sino con los órganos— el mal de Caín: la maldición de no encontrar reposo en ninguna parte, ni siquiera en uno mismo. Se es la más inhóspita de las patrias. Y no hay escapatoria. Desde el nacimiento vivimos en un estado de sitio perpetuo. El exilio interior es una cárcel donde toda fuga es imposible.

*

Estar enfermo es una experiencia de absoluta soledad. A quien le fue concedida la gracia de la compasión puede comprender el

sufrimiento; pero esta comprensión no le importa al que sufre, pues no cura, no destruye los muros de la mazmorra, ni se presenta como una comunión sino como una dádiva que humilla. El que trata de comprender al enfermo llega a ser despreciable; y el que lo comprende, roza el estatuto de criminal sin escrúpulos que merecería la horca. El enfermo es como un rey soberbio en un castillo deshabitado; rige con mano de hierro a los fantasmas que lo atormentan, sabe que se derrumbará con su castillo, sabe que no habrá memoria de su dolor y que no habrá quien cuente la historia de esa aniquilación.

*

Si la salvación fuese una dádiva del sufrimiento, sin duda el infierno sería cosa de risa. Pero el dolor no redime ni purifica, al contrario: abisma y todo lo ensucia. Es un emporcamiento en la vacuidad. Y aquí radica su paradoja: como ninguna otra cosa, el sufrimiento nos da ser, un ser insoportable que se confunde con la nada. Y no hay escapatoria. En algún lugar de nuestro cuerpo, el demonio se ríe ya de nuestra pérdida.

*

Nacer con llagas en la conciencia. Sentir la sangre como un potro de tortura. Ser el ser de no sé qué infortunio cósmico. Y escribir así. El mal gusto como una maldición bíblica.

*

Aunque nunca he estado enfermo de gravedad, nunca he conocido la salud. No hay día que no sienta la brutal fragilidad de mi

carne. Ya no sabría quién soy si un día despertara sin ningún malestar.

*

Cada vez que estoy enfermo, añoro los momentos de salud como un paraíso perdido; sin embargo, cuando estoy sano, en vez de enfangarme como quien no se sabe ser, vivo con el terror de la inminente punzada que habrá de desencadenar una nueva enfermedad —la misma, es decir, la conciencia insoportable de la carne—. ¿El hombre se habrá excluido de los otros animales debido a una peculiar enfermedad que hizo que tomara conciencia de sí mismo? ¿Una dolencia —y no el trabajo ni el lenguaje— jugó el papel decisivo en la transformación del mono en hombre? ¿Nuestra singularidad, esto es, el deseo de poder y la angustia de la muerte, devino luego una tara genética? Pero si la conciencia de sí es producto de un dolor lúcido y extremo, ¿por qué las fronteras del sufrimiento se diluyen en la nada? ¿Somos el espejo que la nada inventa para mirarse a sí misma? ¿*Saberse* es, en realidad, el recurso irónico de la nada para *ser* nada?

*

¿Por qué vivo cada minuto de la vida como si estuviese a punto de caer de no sé dónde?

*

La razón por la que estoy siempre abismado, no proviene del hecho de tener conciencia de mi conciencia sino de tener conciencia de mis órganos. Esta última se adquiere gracias a las

enfermedades y a su virtud ontofánica: el dolor. El bochorno de *sentirnos* hace que en nosotros encarne la expulsión, hace de un paraíso el sitio más inhóspito y de nuestro cuerpo una afrenta expiatoria. Nos vuelve, en suma, seres arrancados perpetuamente de todo. Quizás Adán cedió a la tentación debido a un malestar estomacal. El misterio de los órganos, ciertamente, *seduce* más que los misterios del alma.

*

Tiene la soberbia de un demonio cuya condena ha sido habitar en un cuerpo ruinoso. Pero aunque soporta con desprecio el castigo de aferrarse al tormento de sus órganos —como náufrago a una tabla—, lo que más odia es pensar entre las grietas del dolor, contra la vorágine seductora de la desesperación y a contracorriente de una causalidad “objetiva”.

Teme sucumbir, en realidad, a la amenaza continua de la culpa, pues ello implicaría renunciar a la ironía y, por ende, su visión del mundo sería permeable a las ilusiones líricas del sufrimiento. Teme, en consecuencia, deslizar un receptor de piedad en la escritura, hecho que la invalidaría incluso ante sí misma.

“Tu dignidad —piensa— radica en resistir a la tentación de una esperanza, en hacer del acto escritural un baluarte contra la miseria de tus órganos. Si tu espíritu no calcina el cuerpo que lo sustenta, mereces entonces compartir el fango de los hombres”.

Incapaz de amafiarse en el infierno, dice que su mayor desgracia sería aburguesarse en algún dios: “Si desembocara en dicho límite —afirma—, después de haber alcanzado las raíces de la enfermedad y de haber allí descubierto la esencia frívola de la carne; si un dios se volviera mi tara, la maldición que me justifica, no habré sido entonces más que un macaco del

dolor, un héroe de la cobardía y un poeta carroñero. El suicido sería entonces el único acto de dignidad: un pecado redentor, una caída saludable”.

*

Después de años de enfermedad, uno ve el mundo desde la lejanía. No estamos en el mundo: el mundo es lo lejano, el mundo pertenece a los otros. El enfermo está *afuera*.

LA CULPA COMO ANTROPOGÉNESIS

En la perspectiva católica, los placeres de la carne labran la pérdida del alma —esa substancia que, dicen los teólogos, es territorio de dios, pero que en realidad es una ficción donde la locura colectiva deposita sus carencias—. En la renuncia a dichos placeres radica nuestra posible salvación, y ceder a ellos implica cometer un pecado que debemos expiar en vida si no queremos que una recua de diablos nos cocine, por los siglos de los siglos, en el fuego glacial del más allá.

La conciencia católica gira en el círculo vicioso que va de la abstención a la caída y de la expiación a los devaneos de nuevas tentaciones. Y el devenir de una falta sucesiva hace que el creyente católico se vuelva experto en chantajes emocionales, pues el sentimiento de culpa alcanza el estatuto de adicción cotidiana e irrenunciable. Este carnaval de sentimientos encontrados en torno de ese fantasma al que hemos atribuido nuestra esencia, es uno de los delirios colectivos que genera en mí una perdurable sensación de náusea, sobre todo cuando pienso en la red de culpas que tejen las almas católicas en sus ritos comunitarios.

Desde esta atalaya sombría quiero referir mi experiencia con el hábito de no fumar tabaco. Pero antes una aclaración, dejé de fumar a los dieciséis años y esta renuncia fue una consecuencia de mi ateísmo. Ya veo el gesto irónico de mi improbable

lector, pues no parece haber una relación entre la pérdida de la fe y el desprecio por el cigarro. Trataré de explicarlo.

A pesar de mi educación laica, fui un niño y un adolescente que asumió con fervor los presupuestos del cristianismo, incluso jugué con la idea de estudiar en el seminario y volverme cura. Mi vida de entonces era, por supuesto, un devenir de remordimientos, y más en la adolescencia, edad cuando la carne nos vuelve más vulnerables y cuando las hormonas nos hacen la mala jugada de atarnos al potro de los placeres pecaminosos. Justo en esa etapa inicié mi breve carrera de fumador culpable, más culpable quizás porque nunca logré disfrutar el cigarro. El placer estaba, ahora lo veo, en el acto mismo: fumar era una falta. Más allá de que en la confesión tuviera que arrepentirme, cometer esa falta me causaba un placer extraño que no dudo en llamar el placer de la libertad. Era un acto contra no sé qué norma del dios cristiano, pero el gozo retorcido de disentir era una exploración de mis límites, un reconocimiento de aquello que me daba identidad. No importaba que el cigarro me supiera a chicalote tatemado, fumar a escondidas era iniciarme en el pecado de ser yo mismo.

Gracias a un azar que adquirió la forma de destino, a los dieciséis años leí a Bakunin (*Dios y el Estado*), a Nietzsche (*El anticristo*), a Marx (una curiosa antología titulada *El opio del pueblo*) y a Feuerbach (*La esencia del cristianismo*). Fueron lecturas mortíferas, aniquilaron de golpe mis convicciones religiosas. Perdí la fe, que en principio es sentirse a la intemperie y sin límites, y sin fe es muy fácil descubrir y destruir las raíces de la idea de dios. Así, dios apareció en el horizonte de la historia como un fantasma donde convergía una parafernalia oficiada por criminales y delirantes. Entonces la omnipresente materialidad de dios desapareció de mi conciencia como si fuera una

bocanada de humo en el aire. Dejé de fumar, pues además de que no me gustaba el sabor del humo, el placer de la falta ya carecía de sentido.

En este punto, la rebelión no tiene ya lugar, nadie se rebela contra lo que no es, pero el sentimiento de culpa tiene laberintos que van más allá de las ficciones religiosas. Nuestra moral es judeo-cristiana, es decir, las tensiones de la conciencia están regidas por la culpa, y lo siguen estando incluso si somos ateos, pues la culpa forma parte de nuestra estructura social y mental. Las pocas veces que fumé, después de haber desenmascarado la engañifa de dios, me sentí culpable de atentar contra mi salud, una salud que desde mi infancia ha sido muy precaria. Quizás no era necesario volverme ateo para renunciar al tabaco; tal vez una simple indicación médica me habría hecho desistir. Pero los dioses saben por qué hay banalidades que se vuelven una tragedia espiritual vertebrada por la ironía.

VEINTE AÑOS DESPUÉS

Sabía todo a los veinte años pero, excepto por algunas ideas cuya fijeza se resolvería en una visión apocalíptica, no era consciente de ese saber. Creía haber agotado la vida, y quizá sí, pero no sabía que justo en ese punto la vida me empezaba a agotar. El paso de los años ha venido a confirmar ambas cosas: vivir es un despojo continuo de la vida y el saber abismal adquiere la contundencia de una demostración matemática.

La fatuidad que nos da suponer que hemos regresado del infierno se vuelve la peor tarjeta de presentación, pues sentimos que el mundo no nos merece y que los demás son un rebaño con el que sólo podemos entrar en contacto mediante el látigo. Luego dejamos de tomar en serio las cosas, pues el mundo (y nuestra vida misma) adquiere la forma de un circo teratológico especializado en el humor negro. La ironía entonces se vuelve el saber último que nos hace posible la vida: es un brebaje contra nuestra obsesión apocalíptica y un antídoto contra la estupidez creciente de las almas amaestradas.

A los veinte años sufrimos el mundo, y el mundo a veces nos sufre. Veinte años después empezamos a olvidar el mundo, quizás porque ya el mundo nos ha olvidado.

Cuando dije que sabía todo a los veinte años, no me referí al saber que aprendemos en la escuela ni en la mayoría de los libros, sino al que accedemos cuando nuestro ser estalla y se

abisma por las venas sin fondo de la condición humana. Este saber, que nace del sufrimiento y en él adquiere su estatuto de legitimidad, nos parece el saber verdadero: el que nos revela los límites de nuestro ser y nos permite vislumbrar el sentido del *sin porqué* que nos encarna. Es tan brutal que no requiere demostración. Se impone por la sola fuerza de su evidencia. Sus detractores no pasan de ser gallinas que nunca podrán vislumbrar las cimas de lo irrespirable. A la usanza antigua, podemos llamarlo saber trágico u órfico; y para quien lo *padece*, es el único que importa, pues los demás saberes, cuando no se despliegan desde la mirada de este horizonte de comprensión, sólo alimentan el extravío, el error de ser. Sin embargo, debido quizás a la rumia bizantina, a la domesticación que implica soportar un trabajo o quizás sólo al cansancio, al cabo descubrimos que nuestra experiencia del infierno se reduce a un manajo de lugares comunes. Más que una ironía, quiero suponer una venganza de la noche. No queda sino el pudor del silencio, aunque a veces la fidelidad a ciertas llagas nos condena al ridículo de la escritura.

Noticia bibliográfica

Al escribir, el poeta intenta atrapar algo invisible, algo que está más allá de la forma en que están articuladas las palabras; algo que, sin embargo, no existiría si las palabras no estuvieran articuladas en esa forma precisa. Eso invisible, que queda cifrado en las palabras del poema y que llamamos poesía, se posesiona de nosotros cuando leemos el poema, no sabemos qué es, excepto que nos conmueve y nos hace experimentar nuestro ser como algo extraño y, al mismo tiempo, íntimo y entrañable. Eso invisible revela nuestro ser otro, ser que experimentamos como si fuera el ser verdadero que somos. ¿Qué es eso que nos hace encontrarnos con nosotros mismos?

El crítico, a su vez, intenta develar eso invisible que palpita en la red de palabras que llamamos poema. El poeta y el crítico son una suerte de cazadores de invisible. El poeta aprehende a la presa (el *qué*). El crítico nos dice *cómo* es la presa, *dónde* está y *cuál* es su singularidad en el árbol genealógico de la tradición lírica; pero no puede decirnos qué es la poesía —eso que el poeta nos da, sin tantas gesticulaciones, en un poema—; quizá en esto radica la persistencia y la legitimidad de la crítica de poesía. Este libro trata de inscribirse en esa legitimidad, que he llamado *lectiofanía*: la crítica concebida como una lectura revelatoria, como un camino hacia la revelación del texto.

En su versión original, los ensayos reunidos en este libro incluían un extenso aparato crítico. Si el lector curioso desea revisar las referencias y las digresiones al margen, así como los apartados bibliohemerográficos, debe remitirse a las publicaciones originales. Refiero a continuación de manera cronológica la procedencia de los ensayos:

- “La oscura lucidez”, “Cuerpo en vilo” y “El mito del poeta caínico”, en *De apocrypha ratio*, México, Arlequín, 1997.
- “El espejo sarcástico”, en *Vitrina del anticuario*, México, Conaculta (Fondo Editorial Tierra Adentro, 165), 1998.
- “Un archipiélago de signos: *Salamandra* de Octavio Paz”, “José Revueltas: conciencia y apocalipsis”, “Eduardo Milán: la poesía como un acto de resistencia”, “El mito del poeta adánico” y “El mito del poeta caínico”, en *Archipiélago de signos. Ensayos de literatura mexicana*, Toluca, H. Ayuntamiento de Toluca/Centro Toluqueño de Escritores, 1999. (Este libro obtuvo el Premio de Ensayo del Centro Toluqueño de Escritores en 1998).
- “Leonora Carrington: cierto mal de ausencia”, en *Ovaciones en la Cultura*, suplemento de *Ovaciones*, México, núm. 17, 21 de febrero de 1999.
- “La visión trágica”, “La concepción trágica”, “El poeta en prosa”, “Las máquinas ambiguas”, “La imposibilidad de la escritura”, “Los demonios del silencio” y “Coda”, en *Juan José Arreola: la tragedia de lo imposible*, México, INBA/Conaculta/Verdehalago, 2003. (Este libro obtuvo el Premio Bellas Artes de Ensayo Literario “José Revueltas” en 2002).
- “Fabio Morábito: una lengua desértica de nómada”, en *Crítica*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, núm. 146, noviembre de 2011-enero de 2012.

“La ananké del poeta”, en *Timonel*, Culiacán, Instituto Sinaloense de Cultura, núm. 5, mayo de 2012.

“La culpa como antropogénesis” y “Veinte años después” se publicaron hacia 2005 en revistas marginales, cuyos ejemplares no tengo a la mano.

“La poesía visual en México” se publica por primera vez en esta antología.

Índice

7 Prólogo, *Armando Oviedo*

Juan José Arreola

13 La concepción trágica

29 La visión trágica

55 El poeta en prosa

77 Las máquinas ambiguas

99 La imposibilidad de la escritura

109 Los demonios del silencio ◀»

123 Coda ◀»

Atisbos

127 La ananké del poeta

135 Un archipiélago de signos: *Salamandra*, de Octavio Paz

159 Eduardo Milán: la poesía como un acto de resistencia

187 Fabio Morábito: una lengua desértica de nómada

203 La poesía visual en México

213 José Revueltas: conciencia y apocalipsis

Ensayos de ficción

- 243 El espejo sarcástico
- 247 El mito del poeta adánico
- 251 El mito del poeta caínico
- 257 Leonora Carrington: cierto mal de ausencia

Conjeturas

- 267 La oscura lucidez
- 273 Cuerpo en vilo
- 281 La culpa como antropogénesis
- 285 Veinte años después

Noticia bibliográfica

