

El “hecho poético”

Como alguien formado en la que fuera Facultad de Filosofía y Letras, donde convivimos estudiantes de filosofía, literatura, historia y, otrora, sociología, me he acostumbrado a entender estas disciplinas como partes de un mismo todo: el de la Ciencia del Hombre.

Por los pasillos, he escuchado muchas veces hablar del hecho histórico, el Ser, el hecho literario; el hecho social. Se trata de discusiones que no se satisfacen con el espacio de las aulas y convocan la atención tanto de neófitos como de entendidos. Y siempre sonrío. Con cierta ternura, lo reconozco. Porque he de revelar un secreto: ya estoy más allá de esas cuestiones.

No se me tache de petulante: no alcanzo ni en sueños la altura de gentes renombradísimas y sapientísimas en la materia; es más: mi ignorancia es proverbial... Simplemente, he recibido una revelación. Cómo había de ser, si no.

Y, por supuesto, la entendí como alguien dedicado al estudio de la literatura, la búsqueda de lo estético en las obras escritas, lo que de ningún modo limita sus alcances: sólo es cuestión de nombres; la esencia es la misma.

El asunto es, que lo que unos llaman hecho histórico, otros literario; los demás a su respectivo modo, no es otra cosa que un suceso capaz de convocar el desborde de una vitalidad –una vida, si se quiere–, o de muchas, como suelen ser los históricos. Pero este suceso no está completo sin que participe en él otro desborde vital, más apacible, pero esencial: el de un testigo, quien participa con su silencio, con su receptividad, y al percibirlo, le da plena existencia.

Desde esta perspectiva, ¿qué hay más bello que un Waterloo (aunque de belleza fiera), un Dos de Octubre (bello en su dolor); la voz de Ute Lemper o un rayo de sol que cae sobre el sitio preciso? Y todos estos fenómenos ocurren; han ocurrido una vez por lo menos. Igual que las odas de Pellicer o un soneto de Shakespeare; una puesta de sol con golondrinas sobre

las azoteas del barrio, un hombre apuñalado en la banqueta; un guayabo que retoña cuando se canta para él.

Pero ¿dónde quedan? ¿A quién beneficia que sucedan si no los presenciamos, si no son aprehendidos en la sensibilidad de un testigo? A nadie. Porque la vida de un hombre o una sociedad o una civilización no es más que un sucederse de estos hechos, hechos dramáticos (es decir, dinámicos) de por sí; hechos poéticos en tanto que manifiestan la existencia de la Vida: poyeo, en griego, significa generar. Y, si es cierto lo que han dicho muchos junto con Hölderlin, que la poesía no está hecha hasta que alguien tiene el valor de vivirla, la máxima obra de arte que es la Creación, la Vida, no es hasta que alguien tiene el valor de hacerla ser, ponerla en movimiento: transformarla para sí, transformarse en ella.

La obra de arte

El poeta Ricardo Yáñez dice que ese cuadro de Dalí donde aparece una Venus convertida en gavetero, es sólo una alegoría de lo que es el arte; en particular, la obra artística: ahí está, es relativamente bella por sí misma, y dado el caso, tiene el mismo valor que una frase cursi, un cromó de calendario o una modelo de *Play Boy*... Su estética es más o menos irrefutable.

En el caso de la auténtica obra de arte, sin embargo, "las apariencias engañan": su forma parece unitaria, pero al contrario de nuestros demás ejemplos, eso es una ilusión. En realidad se trata de un piso falso que en cualquier momento se derrumba bajo nuestros pies y nos hace caer –veces con suavidad, veces con violencia– en un mundo vago, inesperado; casi siempre confuso. Como en el cuadro de Dalí, se revela como una gaveta (o muchas) que debemos llenar con nuestra propia vivencia del mundo; un anzuelo que nos atrapa y obliga a vivir desde ella misma.

Y la vida, esa colección de milagros cotidianos que aparecen ante nosotros como ajenos e intrascendentes, no es más que una obra de arte. Sólo espera que nos desperecemos un poco para tendernos el lazo y hacernos vivirla desde alguno de sus instantes, para convertirla (convertirnos) en arte junto con ella, aunque sea durante un segundo.

Por eso tememos tanto involucrarnos en sucesos trágicos, sacar un libro de su estante, levantar la voz en público: porque así nomás, de inmediato, nos hacemos partícipes de ello; caemos en la trampa y no podemos dejar de comulgar, de hacernos parte esencial, y eso trastoca nuestro mundo, ése que construimos con lo que creemos seguro. De pronto somos *otro*, desconocido e imprevisto.

Por eso, también, nos gusta ver la historia como una sucesión de hechos acabados, perfectamente encuadrados por fechas, nombres, lugares; por eso entendemos la matemática como un complicado formulario de cuestiones intangibles... Por eso el arte, el pobre arte, se debe conformar con la soledad del

museo, la librería, el empolvado ejemplar que luce su lomo en el librero: es el que más aterra incluso como mera posibilidad, porque su efecto en nosotros es el más impredecible.

Sabemos que el artista es alguien capaz de ver otras cosas, de atrapar el instante; de ver en todo algo que molesta nuestra tranquilidad: ¿hay aberración peor que buscar belleza en el Waterloo de Víctor Hugo o el hombre sangrante, agónico, de nuestra conversación anterior; incapaz de pensar siquiera en la compasión?

Más grave es que al artista no le importe su propia estabilidad, y sabemos que con ello arriesga la integridad, cuando no la vida.

Pero no. Hay algo todavía peor: en el fondo reconocemos que él está, de alguna manera, en lo correcto; que negarse a abrir la propia vida ante la Vida del universo –y aprehender ésta con la propia– es un pecado capital: es negar la Comunión, esa verdad evangélica que el Nazareno nos enseña con su vida, arte supremo de hacer y hacerse *con* el mundo.

Su guerra –como debería ser la nuestra, como es la del artista– es contra sí mismo, contra el “así es y así debe ser” que grabamos con letras doradas en nuestra conciencia: las eternas tentaciones del desierto.

El deber de ser mesías

No conozco a nadie que permanezca impasible ante la historia de Jesús el Nazareno. A quien irrita, a quien admira; a otros edifica; a quienes más cuestiona: todos encontramos en ella algo que toca nuestras fibras.

Su vida, como la presentan los Evangelios, es una sucesión interminable de instantes dramáticos, de *hechos poéticos* (generativos, transformadores: creadores) que desembocan en el sublime cuadro del Calvario. Mito o realidad, es la excelsa obra de arte que, a casi dos milenios, todavía guarda algún pasaje para cada uno de nosotros, que nos cautiva y obliga a vivir desde él... Su vida está en desbordamiento constante –milagros, acciones, palabras; su muerte misma– hacia nosotros, y ante ella, no podemos dejar de corresponder.

Quienes recibimos el bautismo –el católico por lo menos; desconozco el rito de otras confesiones–, fuimos ungidos como sacerdotes, reyes y profetas: sacerdotes del Dios supremo, reyes de la Creación y profetas del Paraíso por venir: herederos del Mesías sacerdote, rey y profeta. En otras palabras, somos responsables de continuar su labor.

Sin embargo, esto no significa que debemos predicar como él lo hizo, hacer milagros, instituir sacramentos o morir en la cruz. Él –así rezan los Evangelios, y es artículo de fe para los cristianos de cualquier denominación– ya dijo cuanto había que decir, nos mostró el camino al Dios verdadero (verdadero por supremo e intangible, no por otra cosa) y sufrió la muerte de todos, hasta la de quienes, “hombres de buena voluntad” como dicen las encíclicas papales, prefieren caminos diferentes... Su muerte, a manera de bautismo universal, iguala a todos, creyentes o no.

Por lo tanto, el deber de continuar su labor –en el fondo tan simple como vivir la Creación y dejarse vivir por ella, lo que está más allá de cualquier credo–, no es imposible de cumplir. Sólo es un asunto de vocación. La suya fue encarnar el Verbo, la máxima evidencia física del Ser; es decir, dar cuerpo a la Vida

suprema, la que sostiene la estrella y el átomo; ser rostro y acto del Dios-Creador.

Como redentor de la Humanidad y manifestación del *fiat* original, nos ha excusado de ese deber inalcanzable. Así que nuestra vocación queda en ser “como niños” –otro artículo de fe– ante el universo; descubrirlo, conocerlo; jugar y admirarnos con él.

Por lo tanto, nuestro deber de reyes es vivir *en, con* y *para* la Creación; aprehender su desborde generoso y desbordarnos en ella, cada quien desde su momento y lugar, desde su labor; su ámbito particular. Sólo así descubriremos el valor secreto de los instantes que constituyen nuestra vida y otras Vidas; sólo así trascendemos (redimimos) la cotidianeidad: se nos transforma en arte.

Y eso es doloroso. Transformar y transformarnos (carecer de cosas ciertas) es nuestra parte del Calvario, pero también el rostro de la Gloria.

Renegar de ello es renegar del don supremo que es la Vida; es una traición mayor.

obra y vida

Una obra de arte no es tal si no involucra la vida del artista. Vaya afirmación tan majadera para comenzar. Y más: luego, las vivencias tan traidora, tan deshonestamente sacadas a la luz por la obra de arte, cuelgan al aire como cebos para atrapar al incauto que pase cerca, para alimentarse con sus propias vivencias. Eso sí que es majadero.

Pero es cierto. Y es verdad tan evidente que cualquier obra revela su falsa ley sólo por la frialdad con que la olvidamos.

En estricto sentido, el arte es esa nebulosa manifestación que alguien, dudosamente autorizado, señala como tal: dominio de ciertas técnicas, parentesco con alguna tradición... Pero toda obra comparte una constante: muestra algo real-tangible con medios materiales, aunque no como es "en realidad", puesto que hay una intromisión de "lo creativo", la *psijé* o como quiera llamársele, del autor.

Así, se podría pensar que toda obra de arte es una caricatura de la realidad. ¿Qué hace distintas la obra y la caricatura? Sencillo: la caricatura expresa lo que el código social entiende, trastocándolo para bien o para mal. La obra de arte, aunque no excluye –ni puede hacerlo– lo real-material ni lo real-social, no intenta *a priori* "darse a entender", sino comunicar *cómo entiende* el autor su propia vida, el mundo material y –con perdón de Freud– el monstruoso y necesario *superego* que lo moldea y le presta no sólo motivos, sino herramientas... Primordialmente, la obra de arte es un intermediario entre la cosmovisión del artista y la del espectador, es decir, la sociedad.

La obra, si parte de la realidad y la creatividad pero carece de vivencia, no está viva. A estos cadáveres se les suele llamar panfleto, artesanía, *kitsch* o "arte efímero". Si hay vida y creatividad pero falta la realidad, obtendremos paranoia, mientras que habiendo vida y realidad, no puede faltar la creatividad. Y así es que vemos un zapatero, un albañil, un maestro de brocha gorda o un herrero, que pueden ser llamados artistas: porque esas medias suelas, muros, caliches o sillas cantineras nos atraen,

tienden a perdurar, a más que lucir bien: la vida de sus artífices los ha empapado y quieren vivir, más aun que muchos poemas o paisajes al óleo.

El usualmente llamado artista y que lo es de veras, tiene un pesado destino encima: es creativo más allá de una jornada laboral, *no puede* cerrar los ojos ante los misterios del instante ni evitar que cada obra lo desangre. Porque su vida, más que oficio de producir, es vocación de atestiguar; su labor primaria es ahogarse en la dialéctica del mundo y de sí mismo.

¿Cómo distinguimos la caricatura de la obra de arte? Porque una nos excita emociones efímeras; la otra, invita a conocer mundos y no podemos olvidarla fácilmente: sería olvidar un episodio de nuestra propia vida.

¿Cómo distinguir al caricaturista del artista? Porque aquél brilla en su persona, es indispensable hablar de él, admirarse de él. Al artista, en cambio, nunca lo conocemos a primera vista: mejor, con silencio reverente, entramos a la vida por la puerta de su obra.

Dos instantes

1. Despertar

*Solamente muero los domingos
y los lunes ya me siento bien.*

Charly García

Abro los ojos. Muy despacio, para que no escape esa mujer que amo en el sueño. Despacio, porque ella es joven, apenas vista, y el encendido cabello la vuelve fugitiva.

Y escapa. Y siento en mis labios un vacío que no es su boca ni su mano, y en mi frente reverbera el frío de la mañana, después de la cobija y su cabello. Y tengo un desasosiego triste, y veo el techo, la pared, los reflejos del día en la ventana. Y sé que estoy muerto. No: que quizá deseo morir, y tengo miedo al tedio que me acecha.

Este día es frío. ¿Cómo habría de ser si no? Ella escapó a pesar de todo mi cuidado, y estoy solo, y es temprano y sólo hay gorriones en el aire. Y suspiro. De tristeza y de recuerdo. De vacío. Suspiro y escucho el eco libre en mi vacío.

Miro el techo y siento gotas tibias por mi cara, y sé que no son lágrimas. Qué tristeza. Y qué triste no estar triste sino solo, el día largo por delante, y esa mujer menuda y sonriente no sé dónde (tal vez en el parque, en el café...), con su sonrisa que no puedo recordar completa.

La cortina se mece. Me estremezco. Tarareo y estoy enronquecido. Y no tengo más que sentarme en la cama, toser un poco y suspirar: qué largo día, Dios mío, y sólo hay gorriones allá afuera, y ella se remueve un poco, se cubre la cabeza y sólo gruñe por buenos días. Y la amo tan de veras, Dios mío, que no resisto meterme tras la sábana y acariciar su espalda: la mujer que amo en el día.

2. La aparición

*Ay mariposa,
tú eres el alma
de los guerreros
que aman y cantan
y eres el nuevo
ser que se asoma
por mi garganta.*

Silvio Rodríguez

En el medio del día, aparece: enorme, tenue, blanca y oscilante: de pronto el papel del viento sobre el verde, moraleja de una fiebre hace tres días. Justo a medio camino entre el sol y el verde, del verde al concreto, al infinito que es el punto de fugas.

Aparece y pudiera ser el barniz de una hoja, alucinación conjurada por compresas hace tres días, el pañuelo agitado con que se despide la mañana.

Está de pronto, vive diez segundos y es inevitable recordar al viejo Zitarrosa: "No era mariposa nacida para eso, era mariposa y nada más..."

En el medio de su blancura, el silencio que es toda aparición. Y el mundo de canciones y palabras que, sin saber, cayó a tiempo, profecía del instante.

El silencio

Silencio significa receptividad, indefensión ante uno mismo. También es el más allá de nuestra sensibilidad, pues en él se potencia.

Por eso es terrible cuando se ha caído en la vorágine de las ideas atropelladas pero inconcluyentes. Porque nos hace patente su vértigo, y más aún, lo lejos de nosotros mismos que nos ha arrastrado: descubrimos que somos espectadores del yo que somos; nos encontramos incapaces ante la sensibilidad de una piel abandonada: es el horror del vacío.

Entonces caemos en un círculo vicioso: cuanto más fuerte nos llama el vacío, más aumentamos el volumen de nuestras ideas caóticas, y más nos alejamos de nosotros mismos: hacemos más grande ese hueco existencial.

Pero si tenemos la conciencia tranquila, al conjugarse indefensión y sensibilidad sucederán milagros. No tanto porque aparezcan, sino porque, en el fondo, son uno solo: el de percibirnos a nosotros mismos, colección de milagros acallados y siempre contenidos.

Entonces callar –dentro y fuera del hombre– es trascender: ir más allá del silencio para encontrar la armonía; más allá de la idea para dejar que se manifieste La Verdad. Pero, para ello, debemos perder el miedo.

Porque el silencio es donde se origina la vida. Es vida palpable. En el silencio podemos palpar lo inefable e infinito de la vida. ¿Cómo no sobrecogerse? ¿Cómo no dar un paso atrás? Es posible, sin embargo. Preguntemos al auténtico poeta, artífice de armonías para La Verdad, cantor de la vida y los vivientes.

Quizá ni siquiera sea consciente de su ministerio y no sepa de qué hablamos, o nos conteste que no tiene nada de especial. Porque, en cuarto lugar, el silencio es docilidad, y ésta sólo proviene de la inocencia. “Inocente no significa ignorante, sino carente de culpa”, dice Ricardo Yáñez: el auténtico poeta –y con esto quiero decir artista– sólo hace su labor y espera que lo de-

más “venga por añadidura”; su labor es el silencio (indefensión, sensibilidad, inocencia y vida) ante el Mundo, y de él provienen los milagros y las palabras (trazos, notas...) con las que ha de comunicárnoslo.

Si dejamos que ese silencio nos toque, no nos extrañe que algo engendre en nosotros: eso es *creación*. Eso es *comuni6n*: trascendencia. Y es, también, la especialidad del verdadero artista, aunque no su derecho privativo: observemos a todo hombre feliz en su sitio y labor, y veremos que entre sus dedos nacen los milagros. Más bien: sus manos son capaces de comunicarnos milagros personales a través de acciones u objetos concretos; pueden apresar lo inefable en la materia.

Observemos a ese hombre en la intimidad solemne de su casa y veremos que es un hombre callado, hecho de silencio ritual, sagrado, más aún: ni la vida en común basta para ensombrecer esa sonrisa en sus ojos, más profunda que su risa evidente o su conversaci6n: veremos que prefiere callar, muy adentro, para dedicarse al goce de escuchar, de atestiguar al mundo que convive con su alma.

Gritar

[Primera parte]

¿Qué es un grito? ¿Cuántos fenómenos intervienen en él y con qué fin? Aunque no soy psicólogo, sí sé que el grito –sobre todo el aparentemente inmotivado– representa una catarsis, es decir, una liberación explosiva e inocua (excepto para los de oído delicado) de un acúmulo emocional impedido para consumarse en el momento y de la manera adecuados.

Siendo así, gritar es expurgarnos; gritar es liberación. ¿Liberación de qué? de un “uno mismo” triste y oprimido por las exigencias cotidianas de su desempeño ante otros “unos” y bajo reglas que pesan sobre todos.

También gritamos –es cierto– para avisar de algo que nuestro instinto considera peligroso, para comunicar un breve mensaje a alguien que se encuentra relativamente lejos; para hacernos oír cuando nadie hace caso de nosotros, de lo que *necesitamos* decir.

Gritamos por solidaridad, por una alegría inusitada; de ira y por amor.

Estos gritos, ciertamente, no nos liberan de un peso interno. En estos casos –repito: no soy psicólogo– gritamos por nuestra vida. Para defenderla, para afirmar el lugar de su individualidad dentro del grupo, para ponerla en contacto con otras. Para comunicar lo contundente de una experiencia aún no concluida... Y si gritamos por nuestra vida, el grito en apariencia involuntario tal vez sea el más significativo: nuestra vida se siente amenazada por sí misma.

¿Qué sucede con quienes no saben, quieren o se les permite gritar? Puedo aseverar que son infinitamente infelices. No tristes, pues a veces la tristeza tiene su parte de placer, como en la melancolía. Son infelices.

Por supuesto, hablo de quienes, llegando a la adultez o poco antes, quizá desde la niñez, no han gritado. No creo en la posibilidad de que un neonato se prive de gritar. Él no conoce de tabúes y sabe más claramente del valor de su vida.

El poeta Ricardo Yáñez –mi referencia obligada– afirma que “quien no sabe gritar, tampoco sabe apreciar el silencio”. Y para mí, el silencio es la manifestación mayor de la vida, de que se conoce y vive su misterio. Por tanto, quien no sabe gritar, no sabe vivir, y en esto no encuentro contrasentido: quien no grita tiene el severo problema no saber cuándo está en peligro su vida, o peor aún, de que no le importa su vida.

El grito y el silencio son hermanos. Ambos proceden del vivir; ambos buscan hacerlo pleno. Quien grita no reniega del silencio, sino que clama por él, aunque a veces lo busque de la manera inadecuada. Silencio significa paz, seguridad, confianza, libertad; abrigo. Y el grito es la protesta de una vida que se descubre inerme, atosigada, agredida.

Gritar

[Segunda parte]

*Que se levanten todas las banderas
cuando el cantor se plante con su grito;
que mil guitarras desangren en la noche
una inmortal canción al infinito.*

Horacio Guaraní

¿Qué pasa con quienes se *niegan* a gritar? Se van consumiendo, recibiendo y guardando golpes hasta que su silencio aparente termina por desmoronarse: se encuentran irremisiblemente devastados.

Quien es incapaz de gritar, es incapaz de limpiarse: de liberarse. Su percepción se hace más y más obtusa, hasta que pierde el gusto por la vida.

Por su parte, quien grita demasiado manifiesta uno de dos padecimientos: agoniza de soledad, o rehuye la dulce soledad de saberse vivo. En ambos casos, su situación es triste; es decir, menos grave que la del infeliz pero grave al cabo. Su inconsciente sabe con mayor precisión qué le sucede, dónde está el remedio, pero prefiere el camino alopático de la negación.

Quien grita demasiado, busca un camino más allá de vivir en silencio, de vivir dócilmente. Se trata de un revolucionario en cierto sentido, y como revolucionario tarde que temprano verá derrotado –por desgracia– su camino: terminará por asimilarse al cauce del silencio.

Porque, solitario o alérgico, no puede escapar a la realidad de que la vida lo posee, y más vale dejarse discurrir por ella tomado de su mano.

Si bien antes he afirmado que el verdadero artista es un hombre de silencio contemplativo, ahora agregó que sus obras son gritos. Gritos catárticos, afectivos, de advertencia, de temor. Porque ese silencio termina desbordándose en grito, sea de la voz, el color o la palabra.

Si silencio es vida (vivir), no puede contenerse indefinidamente, so pena de estallar... literalmente.

El artista prolífico es un gritón, es decir, un revolucionario, y por eso no debe extrañarnos que un buen día desaparezca de la escena y así persevere por un buen tiempo, sumido en el mutismo y la invisibilidad. Como quien dice, arriba al final de su adolescencia.

El artista cuentagotas, por su parte, de pronto salta a la palestra y profiere un alarido de alcance universal, para sumirse de nuevo en su silencio acostumbrado.

Curiosamente, el grito usual del artista –hombre solitario de por sí– es, igual que el de aquel asirio hace tres milenios, que “ya todo se ha dicho”, que todos los lenguajes y lo que se pueda decir del mundo, el mundo mismo, ya tiene un dueño.

La condición comunicadora del artista, pues, lo sitúa en una contradicción insoluble con su condición de hombre solitario, silencioso. El artista se siente traidor de sí y de su misión, y muchas veces desconoce que, justo al centro de la encrucijada (entre el silencio y el grito), se encuentra la solución del misterio mayor: el de la existencia.

Los fotógrafos

No hay mejor poeta que un fotógrafo. De la misma manera, los mejores fotógrafos no pueden ser sino poetas. No desconozco que los medios empleados por uno y otro no son sólo distintos sino antagónicos, pero sostengo mi postura. Porque el mejor poeta y el mejor fotógrafo comulgan con el mismo ideal: encontrar lo sublime en –o a través de– lo cotidiano.

Ambos cuentan con el mismo barro para confeccionar su obra suprema; ambos buscan –por decirlo de otro modo– la epifanía de un mismo fenómeno: la vida humana.

Un ejemplo: cualquier azotea con crepúsculo y golondrinas, con haces de luz intercalados entre las nubes; una botella de buen vino y una mujer, pueden contener instantes irrepetibles, poseedores de tal fuerza estética que avasallan... Pero es necesario, imprescindible, que alguien lo presencie.

Envidia al fotógrafo porque puede levantar la cámara, ajustar el lente y así nomás, con un botón, fijar el instante. Pero admiro al poeta porque esa azotea, esa mujer; las golondrinas y los haces de luz, pueden ser inalienablemente suyos.

Sin embargo, ambos me causan lástima. Uno, porque deja de vivir la escena por captarla en la película; el otro, porque será doloroso descubrir que, al fin y al cabo, hay revelaciones personales, confidencialísimas, que se niegan a la tinta y el papel.

Prefiero al poeta. Quizá porque tengo tendencias masoquistas, o porque, también afecto a la palabra, es más natural la simpatía. Pero no dejo de admirar al fotógrafo, porque tiene su vista adiestrada a detectar la belleza en las imágenes cotidianas. Por esto no me extrañó descubrir que Juan Rulfo era tan buen fotógrafo, ni que sus relatos sean irremediabilmente poéticos: le fue dada la gracia de resolver y asumir esa dicotomía intrínseca que aqueja a quienes acechan lo sublime en lo cotidiano, quizá porque supo escapar del poema o porque centró su vida en otros objetivos; quizá –es lo más probable– porque supo establecer una dilatada y prudente distancia entre el artista de la cámara y el de la palabra.

Lo interesante es que supo atrapar la belleza en sus fotografías lo mismo que con el lenguaje verbal –dos maneras de su grito apacible, casi susurro; deseo del silencio–, y más aún, que nadie ha sabido hasta hoy –al menos, que a mi vez yo lo sepa– de algún conflicto psicológico entre el fotógrafo y el escritor... Lo que demuestra, a fin de cuentas, que uno y otro cuentan con la misma argamasa para moldear sus obras, igual que Dios extrajo del caos al Universo, y del universo a “su imagen y semejanza”.

Por mi parte, es imposible describir cuánto deseo tener una cámara en las manos para aprehender el crepúsculo de este parque donde hoy escribo.

Centros rituales

Repican las campanas de la parroquia, casi a rebato: es la segunda llamada para la misa de la Divina Providencia. Las mujeres de la casa se apresuran: deben encontrar el mediodía cruzando la puerta del templo; mejor aún, persignándose en su banca. Se empeñan en que las acompañe.

Pero no lo haré. Todo Guadalajara está en silencio, las puertas cerradas: parece en estado de sitio. Excepto los campanarios, que ya se desgañitan dando la tercera. No saldré.

Se trata del viernes primero de mes, Primero de Mayo de 1998 por más señas. Parece increíble que una metrópoli que cuenta cuatro millones de almas aparezca, desde este tercer piso, como recogida en sagrado y terrible silencio... Excepto los templos susurrantes y salmodieros, ciertas avenidas, una plaza.

Bajo la cáscara de azoteas, al socaire de muros y arboledas, se perciben movimientos inusitados, concentraciones en lugares usualmente destinados a otros usos, o en otros días. Por eso están cerradas tantas puertas.

Hoy coincidieron dos impulsos, uno místico y otro humano, que convocan a la población del Valle hacia sus centros rituales: unos consagrados por la fe; otros por la sangre. De la Barranca al Cerro del Cuatro; de El Colli al Cerro de la Reina, se perciben desplazamientos humanos, a pie en su mayoría, que desembocan en el corazón de los barrios, o el corazón de la ciudad, por el curso de sus arterias: la misa de doce y los desfiles independientes del Día del Trabajo.

Porque hoy es día de acudir a los centros rituales, alimentar su sacralidad: sacralidad divina o heroica que anima a la ciudad, que sostiene –mejor: constituye– su aliento y hoy se reintegra en un solo impulso de múltiples direcciones.

Pero hay también centros rituales estrictamente humanos, donde la vida se festeja en niveles más primarios: cantinas, cen-

tros comerciales, parques. Ahí también –excepto La Fuente, que hoy soporta un decreto de Ley Seca– la gente acude al llamado de Lo Sagrado, por nombrarlo de alguna manera.

Sin embargo, lo sagrado se encuentra ahí por que ahí ha sido convocado por los hombres, necesitados de un centro cercano donde abreviar vida de vez en cuando. Son lugares *con*-sagrados exprofeso. Los hay también sagrados de por sí: las imponentes fracturas de la Tierra, sus ascensos telúricos, lagos y ríos... Pero están muy lejos.

Así que incontables vidas han acudido, desde hace años o siglos, a derramarse en ciertos lugares para que La Vida tome asiento en ellos: paradójico que ahora acudamos a darles todavía más de nuestra existencia, a cambio de mantenerlos vivos y, con ellos, mantenernos vivos.

Hasta en nuestros hogares existe un rincón a donde necesitamos acudir de vez en cuando. Nosotros los hemos hecho, igual que a los templos o plazas o parques. Y ahí nos rehacemos: armonizamos (sintonizamos) el ritmo de nuestra vida con el Universo, limpiamos nuestra mirada, aspiramos otro aire: recordamos que estamos vivos.

Es necesario cuidar nuestros centros rituales. Sin ellos, no hay nada que nos alimente la vida; no tenemos razón de ser. Y es muy fácil profanarlos.

Para llegar al Ser

Circunstancias premonitorias me llevaron a suponer la próxima muerte de Octavio Paz. Desde marzo, me vi en la necesidad de revisar algunos de sus ensayos sobre literatura. El colmo fue que, por cuestiones curriculares, el momento de comentar algo de lo más “metafísico” en su poética –el cómo y hasta dónde de la trascendencia– fue precedido, dos días antes, por su deceso: el destino había calculado ese homenaje.

No es momento de hacer leña del árbol caído ni de elevar “nuestro Nobel” a los altares. Sólo digamos que encontré algo singular entre las páginas de *El arco y la lira*, tanto más cuanto coincide, casi a la letra, con cierta teoría que Ricardo Yáñez tuvo bien comunicarme hace un par de años, cuando me encontraba en una –la primera– crisis auténtica. No dudaría que Ricardo –hombre de amplísimas lecturas y poética existencia– haya leído ese ensayo a conciencia, pues el proceso que, según él, explicaba mi estado, coincide en general con lo que propone Paz. La finalidad es la misma; el nombre no. Tampoco, parcialmente, la intención.

Porque ambos poetas hablan de su oficio como un camino que va del hombre al poeta (artista, mago, buscador; conciencia de sí), del poeta al Otro; de éste, por fin, al Ser... O Dios, si no choca la denominación. Sólo que Yáñez afirma la necesidad de, entonces, volver al hombre, revalorizado después del periplo sagrado. Él no le pone nombre a ese proceso. Paz lo llama “la inspiración”. Uno –Yáñez– habla de sucesivos estados de *comunidad*; el otro –Paz– se conforma con distintas ampliaciones de *conciencia*.

Al cabo se trata de una ruptura constante del sujeto con los mundos (los planos del mundo) que descubre, para comprender (o compartir) planos cada vez menos *instrumentales* de la existencia, es decir, más *auténticos*. Para estos poetas, se trata del único camino capaz de romper límites ya satisfechos: se trata de *trascenderse*. Del significado aprendido al mundo creado, al sentido, a la no necesidad de buscar sentidos ni significados. De la

materia al prejuicio, de ahí a la idea, luego a la conciencia, para desembocar en la comunión: todos confluyen en La Esencia, El Ser. Cada etapa (hombre, yo, otro) se presenta a la vez como el límite natural de la conciencia (la existencia) y el vehículo hacia su estado superior.

No es un proceso placentero éste de la inspiración, como lo llama Octavio Paz. Cada vez que escuchamos y respondemos a la invitación de esa voz sucesivamente superior, se vuelve necesario el desgarre de nosotros mismos hacia afuera, cada vez más hacia afuera: hasta lo intangible. Pero vale la pena. La expansión del yo hacia el hombre que se es bajo la propia apariencia; hacia el Otro, hasta *vivir* el otro (cónyuge, amigo, árbol, pared...) después, y la Humanidad y el Ser, no sólo refresca la escritura del poeta, brindándole nuevas experiencias y sentidos comunicativos; eso es lo de menos al final. Pero ser capaces de abrir nuestro abrazo hacia el infinito, hasta perder todos los lastres del egoísmo, vale la pena probarlo: sólo así superaremos el horror a la muerte, después de una vida plena y extensa, aunque no necesariamente larga... Aunque Paz demuestre lo contrario.

Voces

Cuando escuchamos ciertas voces, tenemos la impresión de que el tiempo prefirió pasar de largo junto a ellas. Se trata de diamantes límpidos, frescos, siempre nuevos y embelezadores, que la pátina de los años no puede empañar.

Es inevitable entonces que guardemos silencio, nos nazca una sonrisa o nos solidaricemos con un tarareo: no nacieron para dejarnos impasibles sino para arrastrarnos, irremisiblemente, fuera de nosotros, hasta la intimidad de otro; o para meterse en lo más hondo de la nuestra.

Esas voces son *intérpretes* en el más noble de los sentidos: no sólo comunican una letra o el ánimo que poseyó al autor mientras la componía –se trate o no de la misma persona–, sino que también nos hacen compartir la experiencia de quien canta y, más aún, llegan providencialmente como resonadores de nuestro propio estado interior... No sería exagerado llamarlas angelicales, pues igual tienden un puente entre los otros y nosotros, que nos proporcionan el bálsamo o licor que necesitamos; nos dan una respuesta, un aviso, la serenidad.

Inclusive, me atrevo a hacer una distinción de principio entre ellas: hay voces *camaleón*, capaces de trasmutarse de un momento a otro entre los extremos emocionales y espirituales del ser humano; hay las *predestinadas* a tocar una faceta específica, y por último, las llamadas de vez en cuando para “misiones especiales”.

No intento decir que unas valgan más que otras. No se pueden comparar. Las voces camaleón son desconcertantes, nunca sabemos qué esperar de ellas cuando nos arrebatan. Las esperamos con la capacidad de asombro bien puesta y, muchas veces, buscarlas nos parece una morbosa irreverencia. Ute Lemper, Pavarotti, Meche Sosa o Eugenia León; Cecilia Toussaint, Marlene Dietrich, Margie Bermejo... ¿Cuántas más podríamos mencionar?

En cambio, las voces predestinadas son las que siempre buscamos con una finalidad clara: para acompañar nuestras

pasiones, exaltarlas o temperarlas; para entrar en estados de ánimo especiales: son los resonadores de nuestro espíritu o la nota que lo hará resonar de cierta manera. ¿Quién más para cantar el desamor que Lola o José Alfredo? ¿Quién como la Piaff o Lucha Reyes para desgarrarnos las entretelas del corazón, o Totó para llevarnos a esa magia casi violenta de la América Negra?

Pero también están las voces por las que no mostramos interés particular, desprovistas de sangre propia, que en algún momento nos sorprenden con un fulgor inusitado: cobran vida de repente, para apagarse inmediatamente después. Es el caso de muchas pensadas para el consumo, que así como llegan las olvidamos, o de autores, que más bien permanecen en la sombra. Ninguna voz tan sorpresiva como éstas, pues aquí el azar es determinante para conocer su transfiguración. No son voces con vocación de intérpretes, y quizá por eso nos desconcierta tanto escuchar a Fito Páez con su "Carabelas-nada", por ejemplo.

En casos como éstos, el brillo de la vida alcanza esas voces inanimadas, las sublima y las deja fulgurando por lo alto, hasta que se consumen en su propio incendio y, lentamente, descienden a la tierra otra vez, con nuestro espíritu mecido en su seno.

La fuente de la voz

No todas las voces que nos arrastran en su vendaval están destinadas al canto, ni a la fama. De hecho, todos tenemos la posibilidad de escuchar, a la vuelta de cualquier esquina, una voz inesperada que nos llama y no podemos ignorar... Es más: todos tenemos la capacidad de que nuestra voz alcance en algún momento esas resonancias que ofrece la vida.

El secreto es simple: basta con hacer lo que nos corresponde en el instante, en el lugar apropiado y con todo fervor: entonces nos transfiguramos y todo parece suceder conforme a deseo; el mundo brilla y llegan hasta nosotros los cantos vivos, de timbre argentino, que esperamos... Todos conocemos a alguien que canta soberanamente en la regadera, por ejemplo.

Pero también sucede que nuestra mirada se transforma, y nuestra voz y movimientos... Lástima que entonces no nos importe el poder que adquieren. Sólo sabemos que nos sentimos bien, que todo está bien.

Porque cuando eso sucede, ha desaparecido por un momento la barrera que nos separa –individuos solitarios, condicionados por una vida de aprendizaje forzoso en la noción del *deber-ser*– del universo en que vivimos y en el que colaboramos.

Y desde esta postura, encontrar nuestro lugar viene a ser lo mismo que encontrar nuestra voz, esa única, capaz de comunicar lo más sutil e inalienable de cada quien... Es una obligación existencial si deseamos hacer de la vida algo más rico, para nosotros y el prójimo.

Porque la palabra sólo tiene fuerza cuando arrastra en su aluvión pedazos de lo más entrañable, lo más cercano: ¿quién no ha escuchado el verbo incendiado de un apóstol –es decir, un enamorado de su vocación, que encuentra el impulso vital en ella y para ella, y por su medio construye el monumento de su existencia– sin volver con el alma hecha rescoldo? Un poeta-apóstol, por ejemplo. O un ideólogo-apóstol (¿cómo explicar si no el arrastre de Jesús, Mahoma, Lutero, Lenin o Madero, para

bien o para mal?); predicador, ama de casa, deportista, hombre de ciencia, profesor o periodista apóstoles.

Sólo ellos pueden convencer con palabras, porque son parte de su ejemplo; es imposible echarlas al mundo si no las engendra la actividad que aman. Lo demás son retóricas fofas, el triste ceremonial de no marcharse sin hablar.

Así, la ciencia de la voz es la más sencilla de todas, y la más complicada: es la ciencia de ser feliz haciendo el propio entorno, haciéndose en él; haciéndolo para todos. Es, también, la ciencia de escuchar esas otras voces, encendidas con suave resplandor o furor de hoguera; apacibles o vehementes, que nos muestran a su través la manera en que nos corresponde actuar.

La ciencia de la voz es la ciencia de la revelación y el evangelio, aunque otros, los que nos corresponden a nosotros: cómo se nos presenta la vida; cómo la hemos de comunicar.

Escena

Escucho: “Me gustas, caminas muy bonito; eres preciosa”. Levanto el rostro de la banqueta y veo. Te veo. Cohibida. Con la sonrisa y el sonrojo de la satisfacción inesperada y temida.

Te veo. Sí eres hermosa. Sí gustas. A mí me gustas. Tu sonrisa es real.

Miras la banqueta –la de enfrente– a través de tus lentes oscuros, para no voltear atrás (no suceda lo que a la mujer de Lot); para no ver de reojo que te veo, sabiendo que eres bella y que no vienes sino transcurres, como las pocas cosas atesorables en los días de esta ciudad: esbelta, joven, morena, de paso propio. Sobre todo tu paso. Y tu cabello.

Miras la banqueta para no saber que hago como que no te miro, y pienso: es como los sueños de mi amigo.

Avanza el automóvil de donde salió la voz, sincera, casi ansiosa, del hombre que no viste; alzas el rostro y yergues la espalda otra vez, más dueña de la situación. Caminas erguida por la calle ociosa del barrio, y yo vuelvo el rostro a la banqueta otra vez, me quedo rumiando que sí eres hermosa, un buen recuerdo de este día, que me gustas pero no podría, no sería justo –como seguro él no tiene de tiempo de pensar– hacer materia este buen recuerdo.

Profesión de fe

Si algo dejaré cuando me llegue la hora de empujar margaritas, además de mis deudos y mis deudas, quisiera que sea mi fervor por la Palabra; más bien, cuanto mi fervor por ella alcance para hacerla digna de los hombres; para que los hombres por venir sean más humanos; más divinos.

Hablo de esa palabra que he hecho mía por todos los medios a mi alcance desde que su voz, suave pero insoslayable, me llamó a su ministerio; palabra hurtada del lenguaje que aprendí a fuerza de aprender todo lo que sé.

Que volviera transformada en mi sudor y mi gozo, la melancolía que también aprendí; la tristeza, el amor, las ausencias que van llegando de cuando en cuando... Que regresara al mundo un poco más resplandeciente, un poco más viva, con la sonrisa asombrada que me nace cada vez que me permite acomodarme más hondo en su seno; volverme un poco más carne de su carne.

Si algo han de recordar mis hijos, que sea cuánto afán he puesto en rebrillarla, en acercarlos a su amor insondable; en restituirle la magia olvidada de nombrar las cosas como si fuera la primera vez.

Sólo así –de existir eso que llaman espíritu inmortal– podría voltear hacia la Tierra y hacia el rostro de Dios sin arrepentirme de la vocación que me correspondió y el desempeño que en ella logré, a fuerza de topar tantas veces con los muros ciegos de ese laberinto que es el propio camino. Sólo si mi palabra volviera al mundo y fuera capaz de restituirle un poco de inocencia, estaría seguro de merecer la salvación.

Porque la semilla de todos mis impúdicos balbuceos es una misma: el aliento divino, ese impulso que es la vida, revelado a mí con el atuendo de La Palabra, ángel uno y múltiple que tiene puentes entre la soledad de cada hombre para redimirlo un poco de esa angustia original, destinándome sin embargo a ser el más solitario entre mis prójimos y por eso el más ansioso de esa solidaridad; a ser el más criminal de quienes roban ese legado

divino común a todos, pues mi egoísmo lo mancha cuanto puede con el cieno de su prosaica limitación.

Si algo ha de quedar, digo, que sea mi fervor por La Palabra. Que mi trabajo no delate pereza en alcanzar medios para dignificarlo, sino sólo la gran imperfección que me aqueja por ser humano y me empeño en reducir, aunque sea un poco.

Indigno soy –lo sé– del ministerio que me fue confiado. Sólo pido a quien lo juzgue, ya cuando sus frutos hayan madurado y no esté yo para saberlo, que se compadezca de lo poco que pude ante su divina dimensión; que si ese fruto –la Palabra que he intentado rebrillar– no alcanzó el dulzor o suavidad; el color y gusto apetecidos, no fue por falta de abono –que siempre ha sido mi alma–, sino porque no me cupo mejor mejor en suerte.

La crónica urbana

Aunque la literatura no salva a nadie, existen ocasiones en que, quienes la hemos adoptado por oficio, nos sentimos obligados a utilizarla como el vehículo que dé salida a algo antes de que nos ahogue, o se marchite.

Desde que las ciudades se convirtieron en foco y centro de irradiación lo mismo para la subsistencia que para expandir las capacidades individuales, también cambiaron su papel original como centros operativos por el de microcosmos sociales, donde cada residente se ve arrastrado por dos fuerzas opuestas: la conservación de su identidad y la fascinación por el Otro, múltiple, pintoresco y próximo... Demasiado próximo.

Cuando los residentes evolucionan en habitantes, al engendrar hijos que los arraigan a la ciudad, se multiplica la intensidad de estas fuerzas: la primera deriva en una poderosa mitología familiar que convierte la historia precitadina en canon sagrado, los ascendientes en patriarcas y las costumbres en rituales que mantendrán vivo el nexo con el Origen y al Origen mismo, y con él la integridad de los individuos.

A su vez, la fascinación por el Otro pugnará por igualarlos, dotar al sujeto de una nueva identidad, arraigarlo definitivamente al nuevo suelo.

Inclusive, se ve cómo las familias de larga permanencia, de acuerdo con la antigüedad de su inmigración, crean singulares mitologías que responden a las circunstancias específicas de su establecimiento, y al igual que las demás, se empeñan en hacerlas prevalecer sobre las nuevas exigencias del medio.

Y después de tres generaciones (me consta), ambas fuerzas llegan al punto de casi desgarrar al sujeto, quien debe reconocer cuán remota le es esa mitología familiar, al tiempo que descubre la pobreza de una identidad que, para abarcar a todos, se conforma con los denominadores más comunes e impone las exigencias de la vida en la ciudad como los nuevos rituales.

Cuando presentimos el desgarramiento, sólo nos queda optar por una u otra fuerza. Pero cuando se trata de conciencias atormentadas, llega el momento de sentarse a analizar la situación.

Y cuando tales conciencias pertenecen a quienes hemos abrazado el ministerio de la palabra, es la hora de hacer crónicas.

Porque la crónica nos permite desenterrar las ruinas de ese mundo fundacional antes que las sepolte el aluvión de los años; devolver al mito su humanidad. En ella recreamos nuestros primeros roces con el mundo de los condiscípulos que nos enfrentaron a la Otredad, los compañeros de juegos que nos iniciaron en las complejas leyes de la ciudad.

En la hoja que espera encontramos un confidente para la vergonzosa fascinación que nos causa el Otro-personaje, Otro-lugar, Otro-costumbre; la atracción de su diferencia, sobre todo durante nuestras primeras huidas del universo familiar: en la crónica confesamos nuestras primeras profanaciones a los ritos de la identidad, su sabor amargo y dulce, su embriaguez.

Y la crónica misma devendrá en testimonio del camino recorrido en busca de la propia identidad, más liberal que la heredada, más rica que la ofrecida: dejaremos las primeras huellas de nuestra personal visión del mundo, cuando el yo no vea al Otro en la distancia de la soledad, sino en la soledad del espejo.

El poder de la poesía

Si bien todos los géneros literarios cumplen una misión (la narrativa, re-crear el mundo cotidiano; el teatro, llevar a extremos catárticos los conflictos humanos; el ensayo, compartir inquietudes) y a todos he dedicado su tiempo, he de confesar mi injusta predilección por la poesía.

No porque yo sea poeta consumado –que estoy lejos de ello– ni un experto lector del género, sino porque he descubierto que por medio de ella es posible encontrar el verdadero lenguaje, las palabras más auténticas de un escritor: las que *lo dicen* y así tienden un puente entre su humanidad y la de los demás.

Hablo por supuesto de la auténtica poesía en su estado actual, despojada de la estrecha camisa de fuerza que, si dio auténticos monumentos de humanidad, ahora sólo sirve para ejercicios de rima *canción-corazón-calzón* que al mismo Dios deben tenerlo harto, y de esa otra, más reciente, la moda temático-léxica-formal-ideológica (vulgo: “formulitas”) que busca una nueva cursilería, *gruesista* para los chicos malos y *fresista* para las chicas buenas, de la que una gran mayoría se resiste a despojarse antes que embarcarse en la peligrosa y dilatada aventura de buscar su propia voz.

Pero ése es su problema, a mí no me incomoda ni me enoja. Cada quien es libre de quedarse en los paradores del camino o seguirlo hasta la autotranscendencia, en la medida que su autocrítica se lo permita y permita a la sana crítica (no la de amigos o enemigos, sino de quienes han logrado quitar un poco de paja en su escritura y llenar su corazón de buena voluntad) hacérselo ver.

Porque una palabra impostada es tan evidente como una peluca de colores, e igual ridiculiza a quien la usa... Ante quienes, por supuesto, han decidido quitarse (o evitar) el lastre de prótesis innecesarias.

De hecho, en eso consiste la auténtica poesía de nuestro tiempo: en la búsqueda de esas palabras, giros, figuras y temas que nada tienen qué ver con el escritor para erradicarlos de su expresión, de modo que sea personalísima, profunda, por eso

auténtica y en consecuencia humana, en el sentido más sublime: universal.

Esta poesía que pudiéramos llamar “desnuda”, no es transparente. Evidente sí, pero no transparente: sabemos que nos enfrenta un texto inabarcable, pero no se molesta en darnos atajos para comprenderlo.

Porque cada adjetivo lleva toda la carga fenoménica que el autor ha aprendido junto con sus sílabas; cada sustantivo y cada verbo no dicen sino lo que ese individuo ha *experimentado de ellos* en carne propia.

No son palabras del diccionario. Son definiciones de un mundo –su mundo– que difiere del que todos compartimos, en que lo ha asimilado con sangre y con sangre lo vuelve a engendrar sobre la hoja... Es evidente que no ha de desangrarse en palabras, por lo que las escoje con cuidado y, más aún, dota a cada una y las imágenes que forman, de la fuerza de un mazazo, del primer contacto entre el infante que conoce, con su asombro intacto, y los objetos del mundo que se cierne, inmenso, sobre él: revive nuestro primer encuentro con el escorpión y el mar.

Los textos entrañables

Los textos se van cargando de significaciones secretas conforme uno los hace públicos; presentándolos, sobre todo, a esas gentes queridas que saben leer en los ojos y escribir en el alma, sutil pero terminantemente: se van llenando, como las maletas de viaje, de objetos e imágenes entrañables.

Poco a poco, estos textos cambian su materia y sentido, hasta que todas las palabras, desposeídas de la pasión individual que las colocó ahí, ahora trasudan la pasión colectiva de ser parte de algo irrepetible; se convierten en guiños confidenciales que evocan los secretos de una convivencia que, si no son vergonzantes, lo parecen de tan íntimos e intransferibles.

Y no son sólo los poemas, ensayos o relatos que uno comparte con los demás, sino los que ellos depositan en nosotros; hasta las canciones y textos que robamos a un tercero, ajeno y ausente, para satisfacer esa hambre de *aísthesis* que se desata en la convivencia, aunque en la soledad siempre haya sido contenible.

Y así, la tentación de explicar qué significa *ahora* ese texto para nosotros se vuelve casi incontenible: comunicar lo que esconde cada verso o cada frase tras su apariencia, y lo que significó en un principio, y la emoción, el paisaje, los nombres... Pero encontramos que, en la gran mayoría de los casos, algo nos lo impide: es la fidelidad a *eso*, intransferible e íntimo, que sólo cabe (cupó) en las circunstancias de esos rostros; es la certeza de que nadie fuera de quienes compartieron con nosotros esos momentos casi de trance, podrá comprender la hondura y extensión de lo que vivimos frente al texto transmutado, canción, poema o confidencia.

En otra ocasión hablé de los lugares sagrados, tan fáciles de profanar, y creo que con estos textos y el universo de circunstancias imbuido en ellos, lo que nos detiene es, más bien, el terror sagrado a profanar una experiencia de comunión y transfiguración, tan lejana del alcance feliz de la palabra, convirtiéndola, al forzarla a encajar en el verbo limitado, en mera relación de aparente promiscuidad. Y no se vale.

Para Violeta

Es increíble, pero a pesar de lo importante que ha sido la obra de Violeta Parra para mí desde que la descubrí, hace más de cinco años, nunca la había escuchado a *ella* (lo que queda físicamente de ella: su voz) interpretar esas canciones.

Si digo que todavía una hora después de escucharla se me eriza la piel; el llanto me desbordó y desbordó al cielo en una tormenta que terminó junto con la elegía de Nicanor Parra; si digo que me tiembla la mano al escribir esto, es porque nada de lo que digo basta para significar mi agradecimiento hacia esa mujer que ya desde antes deseaba abrazar, y llorar junto con ella y alisarle los cabellos; pedirle que me mostrara el camino de la sencillez y pasión humanas que tan bien compartió Chabuca.

Conocí a Violeta a través de Mercedes Sosa; quizá de Margie Bermejo, con su sobrecogedora versión de "Maldigo", o Tania me acercó un poco más a ella, interpretando ese homenaje de Chabuca que fue el *Ciclo de canciones a la muerte de Violeta Parra*, en particular "Cardo o ceniza". Ya no sé. Si soy honesto, fue con el "Gracias a la vida" de Pedro Vargas que conocimos todos.

Las primeras huellas profundas que me dejó fueron, con toda certeza, "Volver a los diecisiete" y "Maldigo": huellas de mis propios pies en los dos bordes de ese abismo profundo y cálido de la humanidad; la humanidad solitaria, pasional y militante que fue Violeta. Chabuca me tendió la mano para al fin dejarme caer dulcemente en ese vértigo, sin herirme más de lo necesario.

Sin embargo, fue con Ricardo Yáñez, en esas largas traspasadas después del taller, que la huella de Violeta se me grabó en las entretelas del corazón, cuando la voz de mi maestro se volvía honda y nostálgica para cantar "Pupila de águila" y otras muchas cuyo nombre nunca he sabido. Como Ricardo, me volví un enamorado más de esta dama cuya voz no conocí hasta hoy.

Desde entonces, desde esas noches de canto y tequila, puedo comprender (creo comprender) mejor todo aquello de Violeta que, como los vientos de buena nueva, me ha llegado de poquito en poquito, de cuando en cuando, a veces para alimen-

tarme la esperanza y otras el dolor; creo comprender esas voces que se transfiguran al interpretarla (Tania, Meche, Margie, Ricardo...): Violeta es transustanciación de la vida en corazón; de la pasión, en ese amor universal sentenciado a no ser satisfecho y confundirse, en su vehemencia, con el rencor.

Amo a Violeta y no me apena; amo sus esdrújulas y su lenguaje simple. Amo su insensato pistoletazo en la sien y su sed de amor que nunca supo satisfacer; su nostalgia de la inocencia y su maldición universal. Amo su fealdad y su voz, sobre todo, tan pausada; indiscutiblemente aérea y delgada; andina, suave y persistente en la memoria de la ternura; suave y tenaz en el rencor del corazón.

Ahora más que antes, quisiera abrazarla y hacerla así amor universal, hermana e hija; madre, oficiante. Porque al conocer su voz he conocido la transparencia de su alma.

Si bastara un pistoletazo en la sien y caer (como ella) sobre la guitarra, para alcanzarla... Que nos unan nuestras voces, entonces. Que nos unan su canto y esta abierta declaración de amor; su voz firme y suave y la mía, titubeante y anhelosa de alcanzar su sien herida.

Mirar hacia arriba

“El **bonsai nos recuerda** que debemos voltear hacia arriba”. Éste no es un antiguo y sabio refrán japonés, ni una de esas frases que incluye cierto camarada –cuyo nombre, con mucha pena, nunca puedo recordar– en sus mensajes para la “lista de interés” a la que me suscribí hace unos meses: es una conclusión rotunda que obtuve desde que volví al redil de los jardineros-en-maceta y me dediqué a recolectar codos y semillas de árbol.

Cuando allá en la infancia me empeñé en ser un buen “lobato”, me fascinaba cómo Baden-Powell se escabullía de sus profesores trepando a los árboles: sacó en claro que tenemos muy poca costumbre de mirar hacia arriba. Pero no fue hasta unos meses atrás cuando me di cuenta *realmente* de lo que eso significa. Ya puedo ir echando a la basura bastantes cuartillas de cierta novela en la que hablo de cuánto se han desgastado los colores del mundo de una década para acá: me doy cuenta de que no tenía ni idea, cuando emprendí el proyecto, de lo que es un tabachín florecido –símbolo de importancia en el texto–, aunque abundan en mi ciudad.

Pero igual puedo decir hacia arriba que hacia adentro, tabachín que limpieza perceptual: al cabo se trata del embotamiento que padece mi capacidad de asombro o, peor aún, de vivir, a consecuencia de empeñarme en ver hasta la punta de mi nariz. En la mencionada noveleta me he quejado amarga y reiteradamente de cuánto se ha devaluado la ciudad como un medio para alcanzar la plenitud humana, y ha resultado mero escribir por escribir, sin darme cuenta de que –como muchas veces y de muchas maneras he afirmado– “escribir sólo puede ser consecuencia de vivir”... O, por retomar la metáfora, hacer bonsai sólo resulta bien cuando *se entiende cómo crece un árbol*.

Resulta curioso –al menos para mí–: tuve que fijar los ojos otra vez en lo pequeño, en lo sutil de un árbol metido en una maceta al que se le da forma, viendo hacia abajo, para caer en la cuenta de cuán libre, soberano y colorido sería dejándolo crecer por su

propia ley, hacia arriba, a donde no nos damos tiempo de voltear. Porque el bonsai exige respetar la ley de la naturaleza, para podar y orientar sin matar; exige tener presente que no podemos expropiar ningún elemento del mundo para recrearlo a través del arte, sin respetar sus propias reglas: exige conocer antes de transformar; comprender las leyes de esa existencia singular para que el resultado esté vivo.

Por eso, estoy convencido de que puedo descartar esas cuartillas de la historia. No sólo me debo reconocer que mentí al involucrar los tabachines en el asunto sin conocerlos, sino que esa bruma tan reprochada por mi personaje no es culpa de la ciudad, sino de su (mi) renuencia para voltear a ese simbólico “hacia arriba” que no es otra cosa, al final, que cuanto fue (fui) incapaz de percibir a tiempo, necio en buscar respuestas a puros problemas prosaicós.

La obra, vida posible

Cuando nos conmovemos ante una obra humana, pretendidamente artística o no, es porque en ella reconocemos alguna posibilidad, pretérita, presente o hipotética, de nosotros mismos.

El grado de conmoción –de la lágrima o risa fáciles al éxtasis místico–, ya es otra cosa. Depende tanto de la calidad de la obra como de percepción, así que hoy me limito a hablar de *la posibilidad*, y qué tiene que ver con nuestra vida hasta este momento.

Desde que tuvimos el más rudimentario atisbo de voluntad, hemos seguido una cadena de *posibilidades* entre las que optamos, aceptándolas o rechazándolas hasta llegar a este mismo instante, con las circunstancias existenciales que determinan el preciso lugar y actitud en que hemos decidido enfrentar esta página.

Sin embargo, que hayamos rechazado (renunciado a) esas opciones, bajo cuyo influjo no estaríamos *así* ni *aquí* (quizá frente al televisor, jugando una “cascarita”, recargados en un árbol, comprando una cerveza o qué se yo), no significan que, en lo más profundo de nuestra conciencia, hayan desaparecido: ahí están, actuando como un remordimiento remoto o una nostalgia indefinible, a la espera de su satisfacción, aunque sea por medio de la imaginación o la contemplación, en su connotación mística.

El primer caso compete al artista creador y al solitario, que con frecuencia se confunden (los confundimos). Parafraseando a Vargas Llosa y extendiendo el alcance de sus palabras con el asunto del *catobleplá*, este ser toma las acciones de su vida que subvierten el orden establecido del así-debes-ser para afirmarse como individuo libre, y aquí es donde incluyo las fantasías, deseos postergados y coyunturas optativas de su existencia: las acciones posibles, sólo realizables para él y por él, en circunstancias que a él correspondería elegir y, por lo mismo, *crearlas* en buena medida.

El solitario recurre a la quietud mental y la melancolía, frecuentemente después de una situación agitada que lo obliga a criticar

la decisión que lo llevó a ella, a reaccionar de modo incoherente ante sí mismo y los demás. El artista, recurre a una herramienta relativamente estandarizada, el lenguaje de su especialidad. Así que la diferencia entre uno y otro es que el primero hace una vida posible para sí, y el segundo hace pública la posibilidad.

La contemplación, por su parte, compete al espectador, que puede serlo cualquiera mientras opte por ello, sea artista o no, y la profundidad de esa contemplación es otro problema de elección. Aunque por lo dicho antes se puede pensar que ésta es una actividad “de segunda”, no es así: el *catobleplá* anidado en la conciencia profunda del espectador lo dota de un poderoso mecanismo de selección, y exige atestiguar esas circunstancias, ofrecidas y digeridas por otro, que le permitan convertirse por un instante, de genio amorfo, en el yo que pudo ser, con derecho a cambiar los detalles a su capricho, en el dominio de la fantasía.

¿Dónde está lo vivencial?

Mientras revisaba algunas de mis conclusiones en un trabajo sobre Huidobro y otros poetas, caí en la cuenta de que mi argumentación sobre el muy personal –e incomprensible para muchos– concepto de poesía que definiendo, adolece de un grave problema de principio. Aunque de momento no pone en riesgo la estructuración de mis teorías, sí implica una reconfiguración del *corpus* conceptual que soporta el método estilístico –y su carácter probatorio– que demostraría la existencia de una escritura poética que he dado en llamar “desnuda”.

Y es que, ¿cómo se puede abstraer y conceptuar “lo vivencial” en la poesía, si pertenece a la experiencia interna del autor y el lector; si en última instancia pertenece al plano de lo arbitrario, por subjetivo?

No olvido lo dicho en estos Papeles, ni el ejercicio escritural en que me he empeñado desde hace varios años; mucho menos el compromiso de hacerlo ser en mi propia existencia, y sé que todo queda en palabras bonitas, quizá bastante acertadas pero difíciles de demostrar.

He insinuado que esta escritura se caracteriza en la forma por un esfuerzo hacia la lectura “lineal”, el coloquialismo o la aparente sencillez, pero esto no puede entenderse *a priori* como evidencia de vivencialidad: es fácil *mentir* una forma así, e igualmente fácil (debemos ser honestos) *engañarnos*.

En cuanto al tema y su tratamiento, he dado a entender que esta escritura, por el contrario, busca *sublimar*, llevar más allá, al terreno de la reflexión existencial... Pero no se trata de filosofía para principiantes sino de poesía; igual que lo vivo no está en lo autobiográfico –puede ser sólo un escape psicológico bastante prosaico– ni en la ideología. Antes y después; por encima de todo, ese texto frente a nosotros debe ser poético.

En conclusión, nada hay en el texto como tal, inmanente, que permita juzgar en la primera impresión su grado de vivencialidad, aunque tampoco me atrevo a dictaminar, así nada más, que todo queda al supremo arbitrio del lector. Eso no explica

la existencia de poemas que *conmueven* (de acuerdo con la etimología) a pesar de los años, lenguas, ideologías y culturas –u horizontes culturales. Recordemos el inicio de *Qohélet* 3, del evangelio de Juan; algunos sonetos de Shakespeare y Quevedo; monólogos de Calderón, poemas de Brecht, Paz, Neruda, Wojtyła; canciones de Silvio y Chapman, Lennon, Morais, Parra; *lais*, *jarchas* y romances.

En todos estos ejemplos, no son la forma ni el tema propiamente lo que nos hace sentir vivos, a veces dolorosamente vivos; menos aún la ideología o *el uso* del lenguaje. Quizá sea –aquí me permito esbozar una segunda conclusión que discutiremos después– cierto *tono*, vago con frecuencia, de tragicidad, de *drámatos*: de conflicto en nuestra idea de la esencia humana y su lugar en el universo; de *saber-se* (descubrirse) humano en algún aspecto tan familiar que no se notaba, y enfrentar la disyuntiva entre actuar en consecuencia o luchar contra ello.

El miedo a la ritualidad

*Amox tlacuilol in moyolo,
in tic tzotzona in mohuehe...*

Nezahuacóyotl

Hace algunas noches, escuchábamos música en casa de un compañero de trabajo. Nos mostró el disco *Mixcoacuicatl*, del grupo Tribu. Lo puso en el estéreo y volvimos a la conversación. Pero ya no hubo conversación. El ambiente se transfiguró. Mientras algunos tratamos de comprender la invitación de los tambores y ocarinas, otros comenzaron a removerse en sus sillas y deslizar trivialidades, realmente incómodos, como si un desconocido se inmiscuyera en sus intimidades.

Después, mi amigo Carlos nos mostró una fotografía publicada recientemente, con la imagen de Cristo coronado de espinas estampada en el trasero de una tanga. Recapitulando, até estas anécdotas con las recientes reacciones de algunas personas muy cercanas: todo esto resulta de un miedo casi epidémico a la ritualidad.

Esto me preocupa. Es un síntoma de cuidado que cada día estén más solos templos y salas de conciertos, parques y museos; todo lo que represente un “mas allá”, aunque sea un centímetro, de la inmediatez.

Creo entender un poco qué sucede, pero no alcanzo las causas. Sinecdóquicamente, entendamos la ritualidad como una *vía a la profundidad*, y se vuelve cada vez más molesta porque nos obliga a cerrar los ojos y la boca para ver y oír dentro de nosotros, en busca de nuestro origen y, por tanto, nuestra finalidad, ideas incómodas para el sistema trivializador en que vivimos. Bajo su presión sociológica, el acto otrora común de asomarse dentro de uno por medio de lo ritual, se ha vuelto una amenaza de que la conciencia nos amoneste: “Recuerda de dónde vienes y para qué estás aquí”.

Entonces necesitamos ruido. El necesario para opacar esa voz, que es la propia pero convertida en remordimiento, y el

sistema proporciona más del necesario; nos enseña a usar ese sucedáneo de la propia voz y con ello nos aleja más de la auténtica, cuanto más fuerte grita, en un círculo vicioso.

Y, ahora –me pregunto desconcertado–, ¿por qué tener miedo de la propia voz, del propio origen y finalidad? No lo comprendo. No vislumbro ninguna razón. ¿Cambió nuestra constitución esencial? Porque nuestros abuelos no tenían miedo de la ritualidad, más bien la buscaban, mientras nosotros acechamos cualquier oportunidad para profanarla. ¿Ya dio la introspección cuanto podía dar a la humanidad? Esto no lo acepto. Los artistas más sólidos y feraces que conozco son, de un modo u otro, místicos auténticos, hombres rituales.

No sé. No desconozco que en el proceso de la identidad el mecanismo de la individuación es paralelo al de la socialización: fascinación por el otro, ansiedad de romper la soledad que nos aísla; asimilación de la *lex gregis*, ese facilitador de la convivencia; cuanto digan sociólogos y psicoanalistas.

Pero alguna vez existieron mecanismos colectivos que permitían reconocer su origen y finalidad tanto al individuo como al grupo; son el origen y ser de la ritualidad: cooperación de todos para que cada quien se reconozca... Ahora, todos cooperamos para que se diluyan los rasgos de cada quien.

¿Se trata de una nueva ritualidad? ¿El yo más profundo prefirió estar en la superficie? Me desespera no saber. Tengo miedo de entender.

Memorial de la sangre

*¿Quién dijo que todo está perdido?
Yo vengo a ofrecer mi corazón.
Tanta sangre que se llevó el río,
yo vengo a ofrecer mi corazón.*

Fito Páez

Treinta años, Dios mío, y yo escribiendo mi dolor cuando prometí que nada me impediría estar ahí, solidario, la mano alzada con el signo de la victoria siempre esperada y preterida, sobre el mismo rastro de mis pasos hace cinco años, autómatas de provincia en el Metro, rastreando el polvo-sangre convocado en Tlaltelolco, reverente descalzo, *La noche* como única guía, la amargura de *Los días* como única fe; ajeno todavía a Revueltas y cómo tantos entraron al cielo por asalto, como dice Ramos: de pronto, multitud solidaria, gimiente, siempre derrotada, como todos los revolucionarios, como los ingenuos que alguna vez creímos pero nos mataron antes de llegar, por lo menos la esperanza, la fe en el futuro.

Yo. Repasando otra vez la efeméride que no es mía pero sí personal; palabras siempre las mismas y siempre pasmo doloroso del descubrimiento: la rabia, la cobardía; la derrota, majadera realidad de la Historia: las muertes: la Muerte. El radio a todo volumen para no perder un solo bofetón de la ignominia, mi privado minuto de silencio y rabia a las seis y diez diciéndole al hijo en un abrazo fuerte Elías, esta mierda no puede ser y no la entiendes, estas traiciones a tres décadas, simulacro ruin del fin de la mordaza; por qué chingaos naciste en este país, hijo de un pusilánime; no entiendes esta mierda ni la mereces, este llanto no te toca; tú y yo iremos juntos cuando se cumpla el medio siglo y entonces tendrás casi los mismos años que yo ahora; no mereces ese dolor que me heredó mi madre con su ausencia involuntaria, mi padre con su ausencia cómplice, no lo mereces pero es tu deber, como es mío y de mi madre y todos, aunque entonces la verdad aparezca vaga como un mito, sombra ubicua en las crónicas de ellos y nosotros; es nuestro deber porque esto no debe repetirse y debe

saberse quiénes, cómo y a manos de quién murieron, por ser heroica, pendejamente fieles a la utopía que siempre es la misma, siempre derrotada y traidora de sus hijas utopías, desmemoriada, sedienta de sangre hermosamente necia.

Decirle sin abrazo ni nada justicia, esa esquizofrénica; encontrarla y no dejarla huir hasta quedar todos en paz; pensar lo mismo Dos de Octubre, Diez de Junio, Veintidós de Abril, Primero de Junio; Genaro, Che, Revueltas, Posadas, Julián; tantos testigos y héroes con el rostro borrado. Es nuestro deber, decirle. Y también al otro, al que espera en su nada amniótica que también se equivocó, qué lástima, qué amargura, que injusticia compartirles este horror, qué crueldad heredarles este rencor inútil, estas canciones incendiarias que brincotean por la cabeza, estos nombres, voces, sueños derrotados.

No ser situacionistas. Tener fe en que esto aparecerá después que caiga el telón ante los impostores de ocasión, respetar el memorial de esa sangre, aunque la lluvia se empeñara en lavarla antes del amanecer. Fe en que Arlette publicará esto cuando pase la efervescencia y a nadie le importe este día más que los demás, que nadie pervierta este obituario personal; una, dos semanas; un mes después, cuando sea sólo el rescoldo que mantiene viva la memoria.

Tradición y evolución

Del cristianismo, me encanta su esencial equilibrio entre la fidelidad a los preceptos originales y la adecuación a “los signos de los tiempos”. No desconozco las graves excepciones –intolerancias y rupturas desde cualquier bando– que registra la Historia, pero incluso en ellas percibo el acierto de este mecanismo. Cualquiera que sea la denominación de un cristiano, el factor común ha sido defender la coherencia entre el ejercicio de algunas convicciones comunes y las particulares circunstancias de su existencia.

La oposición dialéctica entre inmanencia y transformación está presente desde el origen del cristianismo. Las disputas entre Pedro el *hassidim* y Pablo el saduceo nos explican de hermosa manera la necesidad de equilibrar estas fuerzas en todo proceso social. La exigencia de cumplir la Ley mosaica y el deseo de extender la Buena Nueva a los gentiles, respectivamente, convergieron en dos rasgos definitivos de la fe: las liturgias de comunidad, y la expansión de ésta por la evangelización.

La idea de *concilio* (manifestar diferencias y encontrar acuerdos a la luz de una convicción común) se impuso como necesidad recurrente antes que la fe cumpliera medio siglo y subsiste, transformando *sus maneras* conforme evoluciona el contexto de sus fieles, para conservar vigente *su esencia*.

El origen de la fe que muchos compartimos, hasta en ideologías de todos tiempos y colores, es trágico, pues en él participaron auténticos héroes, prometeicos (los apóstoles, los patriarcas de Oriente, Agustín, Arrio, Francisco, Lutero) porque se arriesgaron a modificar el camino trazado para ser, más auténtica y oportunamente, ellos mismos; que el don del fuego alcanzara a otros, sabiendo que terminarían encadenados sobre alguna roca de la Historia.

La religión, con sus transformaciones y cismas –voces reivindicadas tarde que temprano; recordemos el Concilio Vaticano II–, ejemplifica cómo la dialéctica humana exige *balance* para mantenerse viva.

Pero también consideremos la lengua que a la vez nos une y separa, tanto de una tradición cultural como de los hombres que comparten nuestro momento.

Los manuales de redacción periodística son testimonio sensible de la tensión entre acatar una norma abstracta que conserve cierta comunicabilidad *hacia fuera*, o asumir el habla particular de sus lectores. Los gramáticos tienen razón: debe preservarse un puñado de convenciones que evite dinamizar la lengua hasta la incomunicación. Los sociolingüistas también: si la lengua no evoluciona, pierde comunicabilidad.

Aunque seamos incapaces de entender las *jarxas* mozárabes, pertenecen a la tradición entrañable que une –nos une– a Cervantes y Darío, Rulfo y Paz; se trata del mismo medio en que conviven ellos, Marsé y José Agustín con nosotros, a la vez que establece distancia al proclamar sus identidades. Conservamos cierta comunicabilidad gracias a la labor de Lebrija y la Academia; mientras que si la literatura en español no se ha depauperado, es por la defensa de la variación.

Estos metarrelatos, uno, promesa vigente para la existencia (el cristianismo); otro, nexo dinámico entre existencias (la lengua), sólo son dos manifestaciones y herramientas fundamentales de la civilidad, y subsisten por su doble capacidad de diversificación y unidad. Su esencia intocada los mantiene como patrimonio cultural compartido por grandes mayorías a pesar de las diferencias; vivo *en* las diferencias. Manifiestan, por inferencia, la necesidad inapelable de tradición y evolución en todos los ámbitos de lo humano, para evitar tanto la esquizofrenia de la anarquía como la atrofia individual y colectiva, en una búsqueda de ese balance revolución-reacción que representa la defensa de la identidad.

Carta para el maestro Brecht

Acabo de atestiguar, venerable maestro, el mejor homenaje que puede hacerse a alguien: revivir su obra. Sé lo que diría usted de estar aquí, al oírme afirmar que su trabajo es excepcional y me impresionó de veras. Lo sé porque he leído algo de sus poemas (nunca y más que suficiente), y aunque la ideología le haga ruido a la poesía, reconozco que tiene razón: las cosas se hacen trabajando; cargar un ladrillo hace más por la propia casa –la del corazón– que las palabras.

Y mire lo que son las cosas: usted cargó su ladrillo para contarnos de esa casa en que creyó, y yo, tan poco pretencioso a pesar de que lo admiro, me vivo escurriendo tinta o dibujando la casa de mis hijos, la que sueño, en la que tengan su espacio ellos y usted y Neruda y Wojtyla, y la verdad sé –me recuerde– que mejor debería cargar mi ladrillo, sudarlo un poco, pues, para que pegue bien en esa casa para todos que cuánto costó a usted en sudor y en sueños, aunque ni usted ni yo hemos logrado nada, con perdón.

Mire lo que son las cosas: usted presentó *Die Dreigroschenoper* en un burdel, casi a salto de mata y ni pensar en los teatros del Reich, y mire, hoy le ofrendaron el primer teatro de esta ciudad; lo que hace un centenario, y usted que no se dignó manifestar su desacuerdo desplomando la tramoya.

No sé, maestro Brecht. No entiendo su silencio. Quizá siempre deseó un teatro así para sus obras, quizá de veras el alma no existe y por eso no anda usted penando por ahí; quizá no esté mal, aunque no deja de sonarme incoherente, no por usted sino por las circunstancias; algo me queda insatisfecho en el hambre de comunión. ¿Qué tal si presentan la *Dreigroschen* en un lugar y de una manera más cercanas a lo que Weil y usted pensaron? Bajo la tutela de Apolo y musas, *Jackie Messer* me suena a Broadway. De haber sido distinto quizá no estuviera comiéndome el seso sino tomando unas copas a su salud, y para olvidar el puto mundo en que me tocó vivir.

Porque el mundo no es el mismo, maestro. Hay mucha mierda que usted ni imaginó, y muchas bellezas tan sublimes como esa casa suya, pero más inaccesibles y huidizas.

En fin, maestro, ya saldé esta deuda con usted. No quiero hacer caso de los rumores que Kraus y Canetti regaron por aquí. No vienen al caso, o quizá encajan demasiado bien. Ninguno esperaría menos: "Esto es todo y no es suficiente", lo recuerdo. Pero debe concederme la niñería de confesar que su ópera es impresionante, aunque esto nos parecería trivial en otras circunstancias, y a usted, de cualquier manera. Es impresionante, y me tocó muchas cuerdas: desde las agudas y brillantes de la emotividad, aunque no tienen mucha resonancia, hasta las graves de la reflexión. Pero las que mejor tañeron sus putas y malvivientes, aunque sea difícil de tragar, fueron las que resuenan con la belleza, Herr Brecht: sus personajes son seres humanos que cargan su ladrillo –ser hombres– con hermosa abnegación.

Memorial del hombre

*¿Quién es que mandó la brisa
con soles de primavera
para plantar la bandera
con la luz de tu sonrisa?*

Carlos Puebla

El guerrillero heroico, el tercer comandante; el mesías tocado con una boina en que relumbra la estrella polar de la Revolución; el héroe marcado desde su infancia mítica, el de la eterna vocación humanitaria y justiciera; el hombre de quien más hombres y mujeres se han enamorado durante tres generaciones sin que les apene confesarlo; el fetiche de los carteles y las camisetas. El de la amplísima sonrisa y los ojos eternamente niños, hasta en las fotografías del vencido, herido, preso en Vallegrande; el que amó una revolución hasta la insensatez de reproducirla en millones de conciencias: ¿qué me impresiona más de él? ¿Su ejemplo de coherencia que ya es paradigma? ¿Su profundo sentido humano? ¿El mito del *che* que deambulaba por la Sierra Maestra con el fusil al hombro? ¿Su estampa teatral y al tiempo paterna, fraterna, transparente?

Creo que más bien es su sonrisa: de hombre inocente, tan amplia que en ella cabe el mundo. O su mirada siempre viva y asombrada. ¿Por qué los hombres que se ganan el título de héroes tienen siempre esa mirada profunda y limpia, tanto que se entierra en el centro mismo de la memoria y la fe? ¿Por qué su palabra siempre es directa, y su voz armoniosa?

Pienso en el Che. Pero también en Zapata, en Camilo, Sandino, Allende; en los actores anónimos que ofrecen su vida por la tierra o la idea. Pienso en el combatiente Jara y otros que eligieron su voz como arma; en fin, los muertos sin nombre que enseñaron el camino a los soldados del mundo.

Pienso en el hombre y lo encuentro desgastado, a fuerza de disolverlo en mito. Pienso en el hombre capaz de dejarlo todo, hasta la patria, para mudarse a la patria universal de la esperan-

za; hasta la familia, para unirse a la familia infinita de quienes apuestan la vida a una idea.

Pero no lo abarco. Porque detrás de él, junto a él; materia misma de rostro múltiple y nacimiento perpetuo, están otros, muchos, con esa misma mirada y ese mismo arriesgue, esa misma muerte que los nace a la Historia, que los encarna en el vientre de las mujeres y la esperanza de los hombres: es los hijos que deseamos; todos los hijos que incontables gentes concebimos en los sueños, luego en el lecho, después en la carne que es nuestra pero es otra y es la misma de todos; es los abuelos sin nombre que empuñaron alguna vez las armas para defender su patrimonio de sueños y tierra e hijos, y nos dejaron en la sangre un ardor que nos hiera y da aliento: es todas las derrotas del hombre ante el hombre; del hombre ante Dios; las victorias de la fe que se pone a prueba.

Pienso en el Che y pienso en Zapata, Sandino, Allende, Víctor, Camilo, Francisco, Julián; en Lej y Miguel... En tantos que nos siguen alumbrando insensatamente el camino de la derrota con la luz de su sonrisa, que alcanza hasta la victoria siempre. Porque ellos lo saben: sólo la derrota preserva la pureza de otra luz, la que ellos sólo reflejan: la victoria eterna de la esperanza que osa incendiarse en acto.

El lenguaje de Rulfo

Que Juan Rulfo “retratara” el habla del sur de Jalisco es una mentira oportunamente comprobada. Pero que elaboró un lenguaje en que muchos mexicanos (extiende el gentilicio hasta nuestras antiguas fronteras) nos reconocemos aunque a nadie pertenece, es una certeza cada vez más sólida.

El valor de su obra no está en legarnos una interpretación folclórica de Faulkner, plagiar las historias de la voz popular o en ese localismo ficticio que a muchos ha engatusado: está en su amor a la palabra, compartida a través de un lenguaje relativamente universal que, al dejarse trasvasar al japonés y hasta el lapón a pesar de su aparente intraducibilidad, demuestra su absoluta universalidad.

Entonces, el lenguaje de Rulfo es verbo poético. Porque genera un mundo en que caben todos los mundos humanos –al menos es su apuesta–, y si un sueco no está obligado a conocer el olor de las saponarias podridas o un lapón de conocer los calores de Comala, tampoco Luvina tiene por qué mudarse de Oaxaca o uno, cualquiera, de saber qué significa “chacamotear”: es un lenguaje de palabras que viven por sí mismas; un mundo capaz de vivir en el mundo contemplativo que es el lector. Su aparente simplicidad le permite adelgazarse hasta entrar en las hendiduras más hondas de la conciencia: verbo *cosmopoyético*; *logopoyético* por cuanto dota a las palabras de significados complejos, metáforas que son revisión profunda del ser.

Porque sólo la poesía puede *enunciar* el silencio sin violarlo, convertir la redundancia verbal en reflexión ontológica; la ignorancia de la causalidad en otra sabiduría. Y en la poesía que genera y manifiesta la narrativa de Juan Rulfo, la ilusión del lenguaje local nos aproxima al hombre afásico y sin rostro que es cualquier hombre voluntariamente ignorado por nosotros. Pero que no es sólo un testimonio de lenguaje local, se evidencia en que a cualquiera, desde cualquier lengua, nos aproxima a ese hombre cualquiera: al Hombre.

En la ilusión de miticidad que provoca su mediación del relato oral, con rupturas de voz, tiempo y lugar, y los *ritornelli* que nos centran en *el acto* antes que en el actor –hombre ignoto–, establecemos el diálogo con él, convertido en un prójimo hecho de acciones antes que con palabras, aunque ellas nos acercan; más aún, convertido en modelo inferencial de ser humano: héroe mítico que subyuga su ser-hombre al hacer; el hacer-se.

Curiosa paradoja: el hombre de Rulfo gana un rostro aunque difuso y una palabra, gracias a la Palabra, porque requerimos de una voz y un rostro para saber con quién comulgamos; pero la Palabra misma –su palabra– revela que él sólo es el vehículo del hacer; el hacer nos indica con el verbo que no se necesita de éste para construir la existencia.

Pero la escritura rulfiana, verbo puro al fin, niega hombre y hacer para dejarnos en el desierto de la soledad y la inmovilidad: como en la poesía, sus visiones son estáticas, consumadas, remotas, y niega hasta la Palabra que la hace al convertirla en vehículo de otra percepción. Es escritura poética del modo más mágico: crea una mitología del hombre-acto, hombre común y desconocido que somos todos, ya no el enfrentado al Destino sino el carente de él: es una poética de la vida.

La idea del viaje

Idea. Del latín *idea-ae*; ésta del griego *eídos*, “forma”, origen del concepto semiológico ídolo (<gr. *éidolon*): representación simbólica, socialmente pautaada, de lo que el hombre desea alcanzar o, por el contrario, lo que teme, le es inalcanzable o adverso. *Ergo*, idea: figuración, modelo abstracto o artificial que explica y define a un ser o acción tangibles.

Idea del viaje: la teoría narrativa, que echa el ancla en Gilgamesh y Ulises mientras tiende la red a Juan Preciado, remite al desplazamiento físico del héroe (movilidad como *dínamis*) como razón primera para relatar. Pero el viaje no es sólo un pretexto o función del relato. Es un estado mental y espiritual, a veces hasta físico, del escritor y el artista en general: horror a la inmovilidad que atrofia y momifica; a la tentación de dar por hecho el mundo y el ser, o lo que se cree de ellos.

Este desplazamiento interno del narrador –dice algún psicoanalista– se proyecta en el texto como desplazamiento físico y cognoscitivo de los personajes (movilidad como *drámatos*) y, de hecho, da razón de ser no sólo a ellos sino a la obra en que habitan. Pero pensemos en la escultura o el cuadro: ¿dónde está el viaje? ¿Dónde el movimiento? Como objeto aislado, una obra de éstas quizá no proporcione muchos elementos para contestar, pero basta echar mano de la retórica de la imagen y un poco de disposición perceptual para descubrir que el objeto, aunque rígido, contiene una idea de perspectiva que determina su *aquí* y el del espectador, distancia que debe recorrerse para revelarnos en su trayecto diversos elementos en distinta relevancia que proyectan el camino perceptual seguido (encontrado) por su autor.

En otros casos será necesario aproximarse no sólo al objeto inminente sino a los que lo acompañan en el trayecto por una época y lugar, aun así se trate de un instante y un tópico, como sucede con las muestras retrospectivas o los sintagmas del poema. Éstas son buenas ocasiones para percibir con mayor facilidad el camino seguido por el artista, no tanto sobre la tierra sino tras los ojos, aunque el cambio de suelo puede entrar en las

exigencias del proceso: en su percepción del mundo objetual y el humano: de sí y el otro.

Entonces, el artista es por fuerza un viajero: viajero crítico por su propia conciencia y la colectiva, y su bitácora no es otra que las obras realizadas con los mismos materiales y herramientas conocidos durante el recorrido, de los que resultan testimonio: su sabio terror a la inmovilidad queda patente en su trabajo y cómo evoluciona, primero ante sí mismo que los demás, pues del ejemplo alienta.

No podemos enfrentar la obra de arte sin inquietarnos porque la obra *significa* (ejemplifica) la in-quietud de su autor: hace evidente, por contraste, nuestra propia quietud, demuestra y ofrece la posibilidad de una puerta hacia otro lugar, una ventana a otra perspectiva de nuestra conciencia individual y colectiva que exige exploración, desplazarnos dentro de nosotros mismos para descubrirnos y, con ello, transformar nuestra propiocepción: transformarnos.

Idea de la ciudad

*En mi corazón habita la ciudad con sus niños,
tú y tres o cuatro señoras de mal genio.*

Jesús de Loza Paiz

*¿Quién es esta ciudad que no conozco?
¿Quién este enjambre donde me veo repetido,
atrapado por buscar a quien no hallo porque
me busca?*

Ricardo Castillo

Idea, de nuevo. Dos ideas: el poeta y la ciudad. El poeta, según mi vieja y constante definición: hombre inmerso en y gozoso de su mundo, quien además comunica ese fervor. La ciudad: espacio en que se habita y sobrevive, que vive por el aliento de sus gentes y lo perpetúa a su través.

El poeta es una ciudad. Quiero decir: en el poeta habita una ciudad con sus personajes y centros rituales propios, quizá similares a los que atestigua en la otra ciudad, la tangible y compartida, pero con reglas propias: quizá sólo introyecciones de ésta, pero al cabo imágenes propias, maleables según la propia voluntad u otra, más honda e imperativa, que han dado en llamar subconsciente, y con ello se le establece como la fundacional del individuo.

El poeta también habita esa ciudad del sueño –ensueño o pesadilla–; su esperanza y su guerra son ahí la ley; ahí exigen cumplimiento antes de aflorar en los actos que enmarca la otra ciudad, los que afectan a las gentes y los espacios de la ciudad física.

La labor del poeta es *encontrarse* en la ciudad interna, en cada muro, cada calle y prójimo: al cabo son suyos, son él; él los alienta y en ellos multiplica su aliento –deseo de seguir delante, impulso de vida–, como el hombre físico busca perseverar –sobrevivir– mediante un empleo y una rutina.

El oficio del poeta es tender un puente entre ambos universos. Porque cada ciudad es una muestra total de las leyes

del universo: del único y el propio, que al cabo –imagen y semejanza; polvo del polvo– se reflejan uno en otro. Y si no es así, el poeta-ciudad y poeta-ciudadano está para proponer las soluciones posibles, por medio de sus imágenes utópicas o bizarras, siempre suyas, siempre prestadas de una idea de orden que alcanza a atisbar y comunica con el lenguaje de los seres que lo habitan. Porque toda ciudad tiene un lenguaje propio, hecho por todos y hecho por otros, heredado de otros, quienes a su vez lo hicieron y heredaron.

El poeta es una ciudad porque tiene una ciudad adentro, igual que el hombre es carne porque la tiene dentro e inteligencia porque tiene un cerebro. Dice “mi alma”, “mi corazón”, “mi mente”; como hombre de oficio poeta expone una de las voces que lo habitan: en la carne y el corazón y la palabra se reconoce, pero le es difícil enfrentar el yo que hace común denominador: no puede observarse una ciudad desde el otero de las sienas sin perder el panorama o perder el detalle.

Pero, al cabo, el poeta es habitante de y habitado por una ciudad. Ahí está su hogar, ahí él; ahí busca al prójimo que rompa la soledad, intenta romper la soledad; ahí se busca, aunque encuentre un hombre que desde hace un instante no es el mismo.

Del técnico al oficiente

Tejné, en griego, fue traducido al latín como *ars-artis*. Equívoco o verdad, esta asimilación de método y belleza remite a una concepción ambigua de la trascendencia: por una parte, a la precisión del ejercicio ritual; por otra, que sólo es *arte* lo “bien hecho”.

La evolución de la expresión artística ha demostrado tres axiomas: 1) lo “bien hecho” no es algo excepcional sino el deber de quien conoce las reglas; 2) no siempre el arte como “bella (correcta) expresión” ha servido para la trascendencia sino para la cortesanía, y 3) la búsqueda trascendente no siempre corresponde –a veces hasta se opone– a la “bella expresión” o la “recta razón” de las “cosas (supuesta o impuestamente) ciertas”.

La civilización occidentalista ha sufrido serios reveses que desviaron sus miras hacia lo que estaba a los costados o detrás. Cada época histórica representa un hito que señala su transformación en “otra cosa”, en idiosincrasias distintas: otras civilizaciones. Desde el ecléctico otero de nuestro presente, se percibe cómo el arte y sus teorías han acompañado una visión del mundo particular, más significada por sus políticos, impostores de cierto “recto ser”, que por el “bello hacer”, que al cabo queda en mero legitimador.

Desde esta perspectiva –nuestra experiencia de la Historia–, conocer las reglas y aplicarlas certeramente es tarea del *técnico*, fabricante de instrumentos de precisión, y basta echar una ojeada a los textos clásicos en sus circunstancias para percibir cuán precisos e instrumentales fueron para la ideología hegemónica. En ellos casi todo es justificación o proscrición, pautas de comportamiento cifradas y explicadas por las normas de la retórica. E igual que cualquier normativa técnica, ese arte exige de supervisores además de realizadores, papel que ha correspondido a los *críticos* y los *eruditos*: hombres que están encima de la técnica, no obligados a ejecutarla sino a poseer una visión global y prescriptivamente exacta de ella.

Sin embargo, toda técnica adolece de vacíos. Aunque suele considerársele en contrario, para mí es superior la condición de

artesano porque se trata de un hombre tan conocedor de la técnica, que además de realizarla puntualmente, percibe esas fisuras, y por ellas insufla a la obra un poco del propio aliento. Es un *ejecutante* que coexiste con –ya no se supedita a– los preceptos y entre ellos insinúa sutilmente un “aquí estoy”, “yo existo”.

Pero el compromiso autoafirmativo toca al *artista*, aunque responde a algo más profundo que el egocentrismo: *necesita* ser escuchado para consumir el compromiso que lo distingue del artesano: ofrecer un mundo trascendente, síntesis de todas las promesas y realidades que está más allá del idealizado por el sistema intelectual hegemónico, empleando la técnica como un vehículo ritual que realiza en su voz.

El artista encuentra así el triple compromiso de que la técnica se ajuste a las necesidades de su gente y las expresivas de su visión; que su voz adquiera el derecho a ser escuchada y, para ello, que sea honesta: que ofrezca verdades posibles y no prosaica *diversión*.

Pero el artista no es una inteligencia superior, como han afirmado incluso algunos teóricos igualitaristas. Sólo es una inteligencia *consciente*. Más artistas fueron Nobel y Einstein al ofrecer algo para un mundo mejor y reconocer el error en su visión, que muchos pintores o escritores reconocidos por la tradición.

Cuanto más consciente sea el artista, más *oficiente* –buscador, eucarista, encauzador– del origen –*la* Verdad, no *cierta* verdad– para sí y los demás; más primitivo, cabe opinar con Meletinsky, pero por eso más inocente, más *consciente* de nuestro alcance lato ante lo insondable del universo: buscador de sentidos y caminos ignorados para descubrir lo divino en nuestra materia, para penetrar en lo divino que se manifiesta alrededor: taumaturgo que hace encarnar fantasmas en figuras, no un demiurgo que sacraliza figuras opresoras.

Al árbol, por sus frutos

*Es el oficio y no el nombre
lo que hace que el hombre
demuestre quién es.*

Pancho Madrigal

*El hombre es su casa, su piedra, el
amor hacia lo que ha construido.*

Carlos Fuentes

A un hombre se le conoce por sus actos, no por sus intenciones. Por sus actos, que nacen de su trabajo, y si por éste entendemos su vocación, su apuesta de vida, esto incluye hasta sus obras más personales.

En el caso del artista, nos tienta el facilismo de creer que eso significa revelarnos sus intimidades cifradas entre líneas, pero no me refiero a eso sino a su *calidad* de obra y de gente, que vienen a ser lo mismo desde que la propia voz y rostro son la obra que más tiempo y cuidado requieren. Olmos y perales abundan, pero no los olmos de vigor centenario y peras excepcionales, y cuando los encontramos nos queda el deseo de siempre volver a ellos: modifican nuestra concepción de su naturaleza; de la naturaleza, que incluye la nuestra: nos transforman. ¿Cuánto mayor será la huella de un hombre así?

No venga nadie a decirme que conoce a Fuentes, Silvio, Cuevas o quien sea sólo porque se tomaron unos tragos juntos o una foto, les sacó un autógrafo o los saludó de mano; mucho menos porque ha leído algunos chismes o entrevistas en *Play Boy* o *Proceso*. Porque le diré que no conoce ni una molécula de ellos o de sí mismo si no ha tenido el valor de enfrentar su obra; de exponer su humanidad a transformarse enfrentando la que en esa obra se manifiesta. Lo demás son gestos rituales, sin valor cuando no significan la comunión de dos seres que bregan por *hacerse*.

Un hombre no vale nada como intelecto o espíritu puro; como intención, quiero decir, si no es capaz de *manifestarse* y

crecer en un mundo, de contribuir con la Creación –*el mundo*–. El valor del hombre está en su coraje para *realizar* la *potencia* genésica que lo hace imagen y semejanza de Dios, así como Él se hizo un rostro con el universo.

De este modo, es deber construirnos, hacernos *individuos* con nuestros actos. Sólo ellos hablan definitivamente por nosotros, más cuanto nuestro deseo-de-ser resulte auténticamente nuestro. Dios se tuvo a sí como espejo primero; nosotros tenemos al prójimo, asequible por sus obras, y en la integridad de ellas encontramos lo que deseamos o no para nuestra propia vida; más todavía en esos hombres que han ganado un poco más de valor para alcanzar la *coherencia* entre su deseo y cómo hacerlo realidades.

Porque los actos son su rostro y su voz; en ellos prueban y descubren su fuerza generativa; son el nexo entre su nada abstracta y la realidad inabarcable del universo con sus leyes; el motor que los guía en la elección de sus propios caminos manifestativos: la construcción de un mundo que es ellos mismos; su parte en la Creación como imagen y semejanza del Creador.

Al hombre, pues, se le conoce por sus actos, pero más por el valor con que se arroja a realizarlos, y todavía más, por la fidelidad con que ellos comunican y enriquecen su parte en la misión suprema de ser-haciéndose: por la *coherencia* –*dignidad*– con que lo dicen y dicen el Universo, la generosidad con que la vida fluye y se multiplica a su través.

Los verbos del oficio

Mientras leía a Octavio Paz encontré un párrafo que volvió imperativo escribir sobre el asunto de qué *hace* cada una de esas maneras de escribir que solemos llamar géneros literarios. A este respecto, ya son suficientes las personas que me han escuchado decir por todo el Centro-Occidente del país que la poesía no *explica* realidades ni *enseña* nada, y alguna vez mencioné la teoría retomada por mi maestro Marco Aurelio Larios de que si la narrativa no tiene algo que *decir*, no podrá *contar* una historia y mucho menos *hablarnos* de una realidad, o supuesta realidad. Del teatro, pues es sabido de sobra que su función es *representar* con la mayor amplitud posible los rasgos característicos de humanidad que –se supone– compartimos todos los bípedos pensantes, así que dejemos los detalles a los expertos.

Entonces –me anticipo a cualquier socarrón–, ¿qué hace la poesía? Y antes de contestar una pregunta tan particular como espinosa, propongo yo otra, más general y no menos agreste: ¿qué *hace* la *literatura*? Para contestarla, me atengo a los términos de Larios: la literatura –o lo que queda de ella como institución– *dice*. Sin algo que decir, no hay (no debería haber) comunicación; hasta el hecho de hablar sin tener nada que decir –según la teoría de la recepción, Jakobson y hasta el psicoanálisis– dice algo, a veces mucho más serio que si el emisor del mensaje se atreviera a verbalizarlo.

Sin embargo, difiero en algunos puntos: lo que se *tiene que* decir no es sólo de carácter ideológico-social. Para eso existen los manifiestos, y si el del Partido Comunista difiere de *Los miserables* no es sólo por la cantidad de páginas, sino porque la novela de Víctor Hugo no se olvida de que, a pesar de la eferescencia social –bastante notoria en la época–, el ser humano nunca deja de buscar ser más humano, y si para ello son necesarias la justicia y la igualdad en la propiedad de los medios de producción, también lo son muchas cosas más.

El escritor tiene muchas cosas que decir sobre el mundo que presencia. Horrible o sublime pero vivo al fin, se trata de un uni-

verso humano y objetual en el que caben todas las dimensiones de la experiencia y la conciencia, no sólo la de clase, y pugna por compartirse cada vez entre más hombres: he ahí la necesidad de escribir antes de reventar.

Para que esta escritura sea *literaria* (Jakobson *dixit*), sin embargo, hace falta un elemento: *la intencionalidad*. No es lo mismo una plática insulsa en cualquier fiesta que el teatro del absurdo o el *Ulyses* de Joyce, aunque las palabras sean las mismas y la incoherencia vaya a la par; como no es lo mismo que una jovencita escriba sobre sus experiencias hogareñas en un cuaderno de tapas rosas escondido bajo el colchón, que *Balún Canán*: al haber la clara intención de decir, de comunicar, hay también la responsabilidad de que las palabras e intenciones puestas en el papel *trasciendan* a quien las escribe o las lee: de convertirlas en vehículo de humanidad.

Así pues, la literatura *dice*, y no dice por decir: un tanto como el agnosticismo, plantea *la Verdad*, no *una* verdad –que sería el caso de las ideologías–, y tanto el escritor como el lector se ven enfrentados con ella, elevados por ella. No importa qué interpretación que le den, han sido tocados por una revelación de humanidad.

La diferencia entre los géneros está en su modo de plantear La Verdad; de *decir*. Lo que le interesa al poema puede no ser congruente con la finalidad del teatro, o las *maneras* de aquél pueden ser incompatibles con la novela; quizá se necesite de la especificidad del ensayo... Porque La Verdad, a fin de cuentas, se nos revela un una suma de verdades, y son éstas el material que tenemos para trabajar.

Dejemos para la próxima lo de “qué hace” la poesía para *decir*.

Evocar, crear, sublimar

Cuando al enunciar una realidad el hombre no sólo fue capaz de manifestar su presencia, sino, de algún modo, corporizarla ante su mirada –ésta de la experiencia vivida en comunidad– y la de otros, descubrió el poder de la palabra. En el momento que fue capaz no sólo de convocar –o conjurar– realidades comunes ante los oyentes, sino de hacer presentes los seres que sólo él conocía gracias a su imaginación, el conjuro se convirtió en *fiat*: más que magia, *creación*, y como tal, atributo de una naturaleza superior, divina.

Estas primeras finalidades, si bien fueron indiscutiblemente utilitarias (a fin de cuentas, representaban un indiscutible poder sobre los hombres y el mundo, y el poder siempre será dominio, el más inefable de los satisfactores), tenían una intención inmediata mucho más sublime que las acarreadas por los siglos: *hacer presente* lo que no existe en la inmediatez; poner en contacto a los hombres con los objetos del mundo.

Luego llegó el momento en que el poder de la palabra fue encauzado mediante rituales: ya no se evocaban realidades aisladas sino las *relaciones* que las articulaban en ciertos momentos y espacios; es decir, el conjuro y la invención se volvieron dinámicos, capaces no sólo de propiciar la *realización* de circunstancias conocidas, sino de *crear* otras, inimaginadas, a partir del choque entre elementos conocidos, pero extraídos de sus contextos: es el nacimiento de la metáfora y el mito.

Ésta es la parte que me interesa. Porque, a partir de entonces, el hombre arrastra una historia de palabras que, de pronto, le parece cada vez más gravosa, aunque le permite andar por el mundo sin chocar a cada paso con realidades por definir: ya sin necesidad de magia, ha degradado la *poyesis* en servilismo a cualquier intención comunicativa, con tal de que todavía represente alguna manera, en cualquier dosis, del poder.

Llamo “verbo poético” a esos primeros estados del lenguaje, y no es por mera licencia literaria. Cuando la relación entre la palabra y la realidad que designa está intacta, la energía que

las atrae mutuamente es tremenda, al grado de que atrae por sí misma a otras palabras y realidades, y con ellas las sensaciones correspondientes, que se funden y recombinan sus elementos para separarse designando nuevas realidades, *siendo* nuevas realidades –en tanto objetos cognoscibles– que no se señalan a sí mismas, sino a muchas más: se *trascienden*.

De esta manera, la palabra de intención poética no es la que desmenuza determinada realidad –designada con palabras– en vocablos ontológicamente más generales, como sería el caso del ensayo, ni la que contrapuntea el “tiempo vivido” describiendo instantes aprehendidos –como ocurre en la narrativa–. Tampoco intenta conjurar (en los dos sentidos de repeler y convocar) realidades humanas con el recurso de la multiplicación (me refiero al teatro).

Al contrario del ensayo o la didáctica, la poesía no disgrega una realidad en palabras: condensa realidades en una sola y densa expresión. Al revés de la narrativa, no crea conciencia del transcurso, sino de la permanencia; es decir, evoca lo inamovible de la conciencia frente a la accidentalidad de los fenómenos. En oposición al teatro, conserva intacta su fe en la palabra creatriz.

El carácter paradójico de la poesía es, en sí mismo, una manifestación de su capacidad generativa: dice sin *hablar* (entiéndase, desgastar vocablos inútilmente), evoca (convoca) universos con sólo aprehenderles una hebra; *permanece* a través de su propio transcurso, con lo que el tiempo de la lectura es un significante de la eternidad, sublimación de lo finito a lo infinito: trasciende los límites relacionales (rationales: ¿preconcebidos?) entre el hombre y el mundo, insertándolos plenamente en sus respectivas inmensidades.

El hacer de la prosa

Todo lo que soñamos o imaginamos es posible. *Posibilis*, si no me equivoco, deriva de *potes sêre*, “puede ser”. En cambio, muy poco de eso es *probable* en la realidad, “lo objetivamente verificable” de los epistemólogos.

Lo posible remite a un *mundo* donde suceden y se entrelazan múltiples hechos según su propia casuística, que es la de una conciencia individual un tanto independiente de la aprehendida en la comunidad. Lo probable, por su parte, centra nuestra atención en un *hecho* aislado de este mundo, que si bien no tiene obligación de realizarse (o volver a hacerlo), se anticipa en la confluencia de muchas circunstancias patentes, y sólo es necesario que éstas se vinculen por fin, según los mecanismos concebidos en la conciencia comunitaria, para que el atisbo se convierta en evidencia sensible... O así nos parece, y la impresión es tan vívida que inventamos rituales, sea para convocar o para conjurar tal ligatura.

En el caso de lo posible, se trata de realidades íntimas, constantemente acechadas por “la realidad”. Baste como ejemplo la facilidad con que olvidamos nuestros sueños en cuanto despertamos; “nos recordamos”, dice el arcaísmo, y es psicológicamente acertado: recordamos que hay reglas comunes para percibir e interpretar el mundo. Así, los rituales de lo posible están llamados a recuperar la libertad que nos da esa casuística personal; van de la percepción subjetiva del mundo hacia las relaciones que establece libremente la conciencia individual con aquél; alimentan la autenticidad.

Los rituales de lo probable, por su parte, van de las relaciones entre el mundo y la conciencia colectiva hacia los hechos que las reafirman, y con esto establecen relaciones de entendimiento entre el individuo y la comunidad, es decir, satisfactorios de la pertenencia.

En tanto que reproducción analógica y esmerada de la vivencialidad, el lenguaje es quizá el más importante y complejo de

nuestros rituales. Tanto, que reproduce nuestras pautas culturales en las conciencias vírgenes, del mismo modo que reproducir cada detalle de la Última Cena convierte, ante los ojos de la fe, la harina en carne y el vino en sangre.

A su vez, la escritura como relevo análogo del lenguaje oral, constituye un rito específico en esa compleja cadena sagrada de reproducir por medio de la palabra la vida, sus experiencias y posibilidades, sea para la propia conciencia o, mejor aún, la de otros. Y como en todos los ritos (que, vistos desde otro ángulo, no son otra cosa que lenguajes), la escritura apunta a diferentes niveles de trascendibilidad: mientras el poema y la letanía acumulan destellos –revelaciones– de universos posibles (con todo y su Más Allá), la narración literaria o el texto dramático son un mundo posible en el Más Acá, que se construye, pieza a pieza, sobre sí mismo y con sus propias reglas.

Los géneros didácticos o periodísticos quieren probar la factibilidad de *un* hecho en *el* mundo, sobre todo si se trata de una parcela que se supone inasequible para un receptor hipotético o real, a partir de los elementos constituyentes de un Más Acá que el emisor considera común, patente, incuestionable.

A la poesía ya se le dedicó su espacio, así que dejémosla a un lado. En cuanto a las modalidades de la escritura más cercanas al prosaísmo, vemos que nos ofrecen ambos modos de (in)existencia fenoménica, posibilidad y probabilidad, sin depender estrictamente de *los hechos en sí*, al cabo más entelequia que certeza perceptual (con perdón de mi admirado Husserl, pero de él aprendí a reflexionar así, y de Hessen, que me demandaría por plagio si reviviera). Todos los hechos de que *podemos* tener conciencia son forzosamente pretéritos y ajenos, es decir, estrictamente irreales. Entre percibirlos, abstraerlos y categorizarlos transcurrió una milésima de segundo, ya fenecieron y, peor cosa, ni siquiera se aprehendió su “realidad”, pues lo único que percibimos fue su *apariencia*.

No se puede negar que de tal (in)existencia de los hechos proviene –sin detenernos a verificar su condición ontológica– la materia prima y el vehículo demostrativo de las relaciones de causalidad que a cada cultura parecen convenientes. ¿Cuál es,

entonces, la diferencia entre una prosa de posibilidad y otra de probabilidad, si ambas comunican irrealidad? Que su intención es diferente. Una nos *invita a participar de su verdad*; la otra, quiere *convencernos* de la verdad de *un* suceso. Hablamos de la diferencia entre *verosimilitud* (tener parecido con) y *veracidad* (fidelidad a); *drámatos* y *ethiké*, metáfora y silogismo.

Es necesaria una digresión para explicar la diferencia.

Tanto la narración literaria (incluyo el texto teatral) como los géneros académicos y periodísticos, coinciden en señalar un mismo hecho: todo acto humano es dramático, en tanto que *drámatos* implica tensión, movimiento. Donde hay drama, hay *tragicidad*, pugna entre ley y deseo, destino y albedrío. A lo largo de nuestra vida en estas culturas occidentaloides, estamos en lucha contra la inmovilidad, porque la inmovilidad convoca a la muerte, igual que hacen la oscuridad y la decrepitud.

Cada acto está encaminado a prolongar nuestra existencia, si no física, por lo menos en la trascendencia de nuestros actos, aunque –bien sabemos– la muerte nos derrotará: quien no se mueve, quiere morir o ya está muerto; está *derrotado*.

Los medios para expresar la tragicidad pueden ser los mismos, las intenciones son opuestas. La prosa literaria se centra en la articulación (instante dramático) que genera tragicidad, el momento inefable en que los personajes enfrentan, primero, la necesidad de ponerse en movimiento; después, la obligación de la inmovilidad. En cambio, la prosa académica pretende colocarse *más allá* de la tragicidad, del caos y la casualidad; abstraer los actos de todo tiempo y espacio para demostrar desde ahí su posibilidad en todo tiempo y espacio; reduce el dramatismo a una fórmula para que deje ser amenazador: describe el *ethos* tal como si al autor estuviera exento de él.

Por su parte, la noticia periodística enumera y encadena hechos para *señalar dónde está* la tragicidad; igualmente, en el *ethos* la justifica, por él (actos pautados) la explica.

Los recursos de la narración literaria y del silogismo (aún el de nota roja) se construyen pieza a pieza, y del esmero que se ponga en esa construcción depende el grado de parentesco que alcancen con “la realidad”. Sin embargo, existe otra diferencia

fundamental: mientras el silogismo se construye con bloques lógicos, fragmentos aislados de verdades, para “construir una verdad” por artificial que sea –como en el caso del silogismo barroco–, las partes con que se construye la narración literaria no son lógicas sino asilogísticas: más que establecer una estrecha relación de causa a efecto entre sí –que, siendo honestos, sólo existe en medios controlados, como afirma la Teoría del Caos–, se rigen por la incertidumbre, con flujos imprevisibles de muchas causas a un efecto, o viceversa: responden mejor a la limitada percepción humana, y si no por ello son *a priori* más creíbles, y menos aún fáciles de construir, resultan mucho más sensibles, más *humanos*.

Las tensiones del sentido

Reflexionemos sobre el *sentido* del texto literario y la participación que algunos actores fortuitos pueden tener en su creación, como, por ejemplo, la sociedad y el escritor. Claro, es una hipérbole colocar a éste la etiqueta de “fortuito”, pero viendo las cosas desde el texto mismo y desde quien lo lee, ¿qué es el escritor si no, en esa relación que establecen su escritura y el lector? Por lo demás, las fuerzas que imperan sobre el texto en el instante de la creación son mayoritariamente externas a quien empuña la pluma o se desgasta las yemas sobre el teclado: tras el “qué *necesito* decir” (sentido personal de la escritura) se agazapa la sed enorme de salir hacia los demás, interesar al grupo en los avatares del individuo mostrando lo que a cualquiera en el grupo puede acontecer; mientras que por delante se tienen el “qué *debo* decir” y el “cómo lo quiero decir” (sentidos, a su vez, ideológico y estético): respectivamente, un llamado de atención sobre un mundo posible y mejor para los hombres, y la servidumbre a lo que el grupo considera “bello”, “artístico” o cuando menos digno de tomarse en cuenta como ajeno a la rutina.

De este modo, el lenguaje literario y el ser de quien emana se encuentran en el centro de una triple tensión, que los jalonea, conscientemente o no, hacia alguno de tres polos: el ahogo expresivo del *yo-ello*, ahogado precisamente por definirse en oposición al *otro*; enmendar el rumbo del *superyo* –lo aprendido del otro-abstracto para no colisionar con los otros-concretos–, o satisfacer las exigencias comunicativas preestablecidas –*hueltlatolli*, retórica, poética en el sentido estrecho: *cómo desea el otro* ser interpelado–: en el momento que se rompa este frágil equilibrio o el lenguaje reviente bajo esta presión tripartita, desaparece *lo literario* del texto y sólo quedan lo meramente confesional, el manifiesto o la artesanía.

El escritor puede tener tan claro como quiera el polo hacia el que cargará su texto, y en tanto que preexiste la idea de equilibrio, tal preferencia es apenas una “finta” para el autor y el lector; igual que un padre puede formar a su vástago durante

algunos años para que estudie Leyes o Contaduría. Pero ¿quién puede asegurar el rumbo que tomará ese hijo pródigo en cuanto se mude de la imaginación al papel? Lo único que cabe, como sucede en las familias que engendran hijos pródigos –y son la mayoría–, es mostrarle el camino de la mesura y el equilibrio, a estar en la mitad de todo pero nunca a medias de nada. Sólo así el hijo estará salvo de los tirones irracionales que le dé la vida, aunque al cabo estudie Geología o Letras, y de igual manera, el texto continuará apostando por ese equilibrio que algunos llaman “literaturidad”.

En conclusión, literatura como ejercicio escritural significa *balance*, e igual decir literatura que arte, arte que vida: la obra de arte y el lenguaje con que se construyen deben conservar al hombre en el necesarísimo equilibrio, para no terminar con una camisa de mangas muy largas, sin por ello privarlo de sus alas. Antes bien, deben nutrirlo para que emplumen bien.

El acto de escribir

Durante las próximas semanas revisaremos, desde varias ópticas, el significado y el sentido de *escribir* como ejercicio patente; es decir, el *in acto* de los aristotelistas que significa empuñar la pluma y respuntar un texto, o enderezarlo.

Ya se ha tratado con abundancia el aspecto metafísico de escribir: la vocación, la revelación (con o sin mayúscula), el sustrato mágico que comparten la palabra poética y el conjuro; la sacralidad eucarística que se consume en la hostia o el papel, frágiles y blancos a cuál más. Pero no se ha revisado suficientemente *el hecho en sí* de escribir. Y, a fin de cuentas, ¿de qué valen tanto fervor y convicción, tantas serenatas a la Señora Poesía, si no se rompe una lanza por ella? Claro está, aquí hay que entender *poesía* en el amplísimo y ya familiar sentido de *generar*, sin que el medio o el modo concretos sean tan determinantes.

La hipótesis fundamental en esta serie será, pues, que el acto de escribir es un acto trascendente, dadas sus motivaciones, desarrollo y consecuencias. No es lo mismo garrapatear un memorando que rajarse el alma por engendrar o rebrillar un verso; las motivaciones para lo primero son netamente prosaicas e inmediatas –en el más estrecho uso coloquial–; en el segundo, *algo* debe haber para que valga el precio de la tranquilidad, y de esperar.

Esta columna siempre ha sido lanzar una moneda al aire; quién apuesta por el envés, quién por el anverso; quién más se la mete en bolsa y compra unos cigarros; quién la deja rodar por la banqueta. Así que de nuevo se lanza la moneda, ahora como la revisión o reelaboración de algunas hipótesis que tratan de definir, explicar o comprender qué es ese *algo*, y en consecuencia, cómo determina la interpretación que damos al hecho de escribir.

De momento, se me ocurre que le pongamos la mano encima a la Fenomenología, la casi filosofía de Fromm y el trascendentalismo de Paz; quizá el sociologismo de Barthes y el negacionismo de los recepcionistas; el escapismo de Bretón o la necesidad de Huidobro. El orden puede ser otro. Intentaré que en cada una de estas propuestas sean coherentes el tema y el

instante escritural, así que ciertamente el orden será otro; quizá algunos de estos atentados ni siquiera deseen consumarse.

Porque, ya hablando de este ejercicio voluntario de correspondencia, la intención profunda es ofrecer una percepción abierta y patente de ese verbo como fenómeno multívoco y caprichoso que, si en la rutina pocas veces se nos manifiesta con todo su poder, en la escritura –faceta de la existencia– es insoslayable.

Dejo una definición de principio, para rumiarla de aquí a la próxima: *escribir* se entenderá como la cadena de acciones que va de concebir la idea matriz hasta colocar la última redacción en su carpeta, pasando por los esbozos mentales inmediatos, los primeros intentos de concreción en el papel, la redacción y la corrección.

La escritura, acto de amor

Hace todavía un par de años, yo repetía insistentemente que para escribir sobre *algo* o *alguien* debe existir amor: no se dedica tanto tiempo y sudor a un objeto o persona a no ser que se les sienta parte de uno mismo. Inclusive, llegué a afirmar que, *per negationem*, sólo se puede escribir, también, por la antítesis del amor, pues sentimos lesionado eso que amamos.

No me desdigo de esas afirmaciones, aunque eran más impulsivas que teórico-literarias. Por el contrario, cada día percibo con mayor profundidad las implicaciones de lo que, para variar, suelta mi boca antes de que el cerebro trabaje suficiente.

¿Qué entender por “escritura-en-sí” y por “amor”? De escribir, está en la entrega anterior; recapitulo brevemente: el hecho de tallar la pluma sobre el papel, con sus antecedentes, contexto y consecuencias. En cuanto al amor, me remito a dos páginas totales de *La insoportable levedad del ser*.

Kundera, en un excelente minitratado de lingüística comparativa que es a la vez una reflexión casi antropológica, habla de su simpatía por el vocablo alemán *Mitgefühl*, en contraste con el castellano *compasión*. La traducción no es exacta, como bien lo hace notar desde el checo vertido al español por Editorial Planeta. Hablamos de *sentir-con* en oposición a *sufrir-con*, y esto no debe extrañar a quien se haya asomado un poco a las culturas y lenguas del Norte europeo, lo mismo que a las “clásicas” del Sur: racionales unas cuanto carnales las otras, pero incapaces de negar el origen común.

El primer momento del amor es justamente ese raptó de *cum-passio*, o más bien de *syn-pathos*, que derriba las barreras del individuo y le permite *inteligir*, desde la piel del prójimo o la materia de un objeto, y percibir –cuando menos intentarlo– el mundo desde ahí; sobre todo el mundo interior de ese ser. Que se encuentre placer o dolor ya es cuestión de cada quién, o de lo inusitado que sea el salto.

Al arrojarse una existencia en otra, sucede lo mismo que al encontrarse el río y el mar: ambos se compenetran, y del mismo

modo que el mar lleva el color del río hasta muy adentro, el río es salobre varios metros arriba de la desembocadura: ambos dejan de sí en el otro, y a pesar de la repulsión que surge de sus distintas naturalezas, la parte de sí que han compartido les impide separarse.

Sin embargo la experiencia –*Mitgefühl, sympathos*– es apenas un destello. Al contrario del agua que se reencuentra, la materia que aquí se pone en común no tiene la fuerza necesaria para evitar la separación de esas dos naturalezas que se encontraron; sólo queda la huella intangible que bien reconocemos al despedirnos de quien nos enamora: llevamos con nosotros esa presencia, es nosotros y somos ella, pero no la podemos *asir*. No es tangible; apenas queda el regusto de labios y aromas y tactos que nos alimenta el sueño y la sed del reencuentro.

He ahí cuando la escritura es: cuando el anhelo de sumergirse otra vez en esa otra existencia se traduce en palabras, en *convocaciones*. Pero más aún, la escritura se corresponde con esa forma del amor que Pablo el de Tarso (o algún remoto traductor) llama *caridad*: no sólo se vive *por* y *para* el objeto de amor, sino que, gracias a esa primera zambullida en él, desaparece el temor a zambullirse en la humanidad, llevándolo en la mano para que a través del escribiente, de la huella inconsútil que le ha dejado, se convierta en bien universal.

Si se le quiere colocar en una dimensión todavía más trascendente, la universalidad de este amor-escritura tiene una ventaja suprema sobre el amor-*Mitgefühl* o el amor-*compasión*; encima inclusive que de la venerable virtud de la caridad: los dos primeros atienden en el plano sensible –dolor, ira, color–, nos permiten entrar en la piel de un ser vivo cualquiera; la otra, lleva a percibir la dimensión espiritual que alienta lo humano en nosotros. Pero cuando el amor llega a la escritura, es porque ha aprendido a entrar en la estrella y el átomo, la piedra y el metal, y es capaz de percibir esa otra existencia, quizá vida-de-otro-modo, que los impele a ser lo que son.

Catarsis

Pienso en las esclusas del Canal de Panamá: resisten la presión de miles de metros cúbicos de agua, pero en algún momento se abren y entonces todo fluye, con suavidad pero con tal fuerza que ningún buque puede retroceder. Pienso en mí mismo bajo la lluvia, pateando charcos y con el alarido rebotando en los muros, con tal de no golpear a una mujer.

Pienso en “Adiós Nonino” o en el “Guernica”, y eso me remite un poco a lo dicho en la entrega anterior: ¿qué tal si se escribe no sólo por amor, sino por una plenitud (hartazgo) tal que de continuar nos haría reventar, o por una ausencia (vacío) que podría colapsarnos si la continuamos?

Si entiendo bien la idea de *catarsis*, se refiere al hecho de expeler las emociones reprimidas, con la violencia suficiente para que el cuerpo se sienta liberado de la carga, pero sin dañar al sujeto en quien se realiza ni a sus prójimos. Es decir, de manera no-psicópata.

¿Qué tal si escribimos para no matar o matarnos, pero tampoco quedarnos con las ganas? Quiero decir, no sólo matar, sino amar, llorar, besar, cantar; fornicar; rezar: cualquier actividad que –diría Freud– no es válido realizar en algún contexto, sea el social con su multiformidad, o el más peligroso de todos, por inasible: la propia conciencia del (*no debe ser*); el superego, pues.

Pero aquí hay una contradicción: en la entrega pasada afirmé que escribir es compartir; comulgar, por emplear la palabra de mi gusto. Esto implica un destinatario, un interlocutor. Ahora hablo de una acción ciega, sólo enfocada a quien la produce; no pretende beneficiar a nadie más con una visión; de hecho, no hay visión alguna del mundo, sino su negación: la catarsis es el divorcio con una realidad íntima cuya intensidad rebasa toda resistencia física o psíquica.

Esto plantea un problema paralelo: ¿por qué leer, si ahí sólo hay cosas que no importarían sino a quien las enuncia, y sólo

hasta que lo hace? Seamos simplistas, pues durante estas semanas no es el lector sino el escritor quien nos importa: porque la literatura es un *detonador*. Quizá leemos porque buscamos en esos renglones un pretexto ajeno para detonar, es decir, inocuo respecto a nosotros mismos, sin crear remordimientos. Quizás leemos porque, siendo co-autores –esto dicen Novalis y Paz, por lo menos–, sentimos desde nuestro instinto gregario que ese prójimo anunciado en la portada no se habrá liberado hasta que le ayudemos.

En fin. Como a nadie le gusta vivir penas ajenas a no ser que raye en la psicopatía, cabe elucubrar cuanto se quiera sobre las razones para leer. ¿Pero para qué escribir, entonces, si con un grito y un puñetazo a la pared, con media hora de ejercicio o de oración, según gustos y casos, se puede desahogar el sujeto? Porque, como en la concepción aristotélica de la catarsis, necesitamos formarnos una imagen más o menos tangible de lo que deseamos conjurar, adosarle un rostro o una voz, humanizarlo –o rehumanizarlo– para que sea un enemigo tangible contra quien se puede luchar. Y sobre todo, porque desde nuestra vocación de comunicadores, en realidad no trabajamos para nosotros: nuestras catarsis están hechas para nuestro lector... Lástima que no entremos a este terreno de momento, pero bien podemos dejar pendiente una pregunta: ¿es ese compartir el dolor un acto amoroso, o se plantea un nuevo género de comunión? ¿Se trata sólo de una respuesta mecánica a lo que consideramos nuestro íntimo deber, es decir, ofrecer al otro-lector un puñado de herramientas para que descubra la raíz de su dolor, y que pueda desahogarlo sin lastimarse más?

Dejémoslo aquí, no es nuestro tema... Mejor hablemos de la fuga en la próxima entrega.

Principio de contradicción

Según Ingarden, Iser, no-sé-quiénes-más (entre ellos cierto Barthes post Grado Cero que no reconozco) y sus prosélitos, la única finalidad del texto es que el lector elabore sus propios significados a partir de los indicios que se le ofrecen, o en casos extremos, sólo se deje llevar por las marejadas sígnicas que están en el papel. En el primer caso, un corolario bastante común y coherente aunque no lo parezca es que “el significado no está en lo que se dice, sino en lo que se calla”. El segundo caso lo desecho *a priori*, pues si los significados no generan sentido, es imposible hablar de texto.

Aquí la palabra central es, justamente, *texto*. Si recuerdo bien la etimología, es común a nuestra castellana *tejido*, que alude, además de las perogrulladas que afirma la *Lexipedia* Balsa-Britannica (tomo III), a lo que más sensatamente consigna la enciclopedia *Hispánica*: “Labor de entrelazamiento de hilos de diversas procedencias, hasta formar telas”, o quizás una misma hebra que se anuda a sí misma, pero en todos los casos, siguiendo un patrón más o menos regular.

Por fina que sea la hebra y apretada que sea la trama, es evidente que en el centro de la unidad repetida que conforma al patrón, se aloja un vacío, al que se pretende más o menos disimular excepto en ciertos géneros bastos en que los huecos y las hebras comparten armoniosamente la vista, y principalmente esas telas que llamamos *redes*: en ellas, lo que importa no es el tramado sino cómo dimensiona los vacíos, de modo que atrapen alguna presa sin asfixiarla.

En el caso del texto, la presa es el lector. En tanto que la red sígnica constituiría un *semidecir* que alude a, y por tanto enreda en, *lo que no se dice*, convocaría al lector a *decir-se* lo que no puede (quiere) reconocer en su propia experiencia-lenguaje, si no se ve atrapado por las circunstancias propicias.

Bien. La Teoría de la Recepción –que es de lo que hablamos– tiene su interés en el lector, pero él aún no nos importa, sino la escritura y quien la *realiza* en primera instancia. ¿Qué

sucede si hacemos oídos sordos al nombre de esta corriente interpretativa y revertimos sus postulados hacia el escritor?

Si el texto es sólo una colección armónica de vacíos, de instancias de silencio, ¿cuál es el sentido de bordar alrededor de ellas una filigrana verbal? ¿Qué caso tienen la pasión de los *Sturm-und-Drangern*, la obsesión reflexiva de Calderón, el frenesí de los vanguardistas? ¿Para qué el ejercicio de reconcentración al que miles de hombres dedican horas a toda hora, en cada rincón del mundo, si al cabo lo que “dicen” es “digo nada”? Si la escritura es una pasión inútil, balbuceo de comunicar que no-se-quiere-comunicar, ¿cómo se explica la subsistencia de la escritura literaria hasta hoy?

Resolver esta contradicción fundamental so argumento de que se construye armonía por la armonía, no basta. No es coherente. Decir o *señalar* armonía –y Pitágoras no miente; considerémoslo el primer “teólogo” de la Recepción, es decir, el primer estudioso de la sinécdoque, pues eso son los recepcionistas modernos– es ordenar elementos *realmente significativos* de la armonía; más aún, *sinecdóquicamente* –digámoslo claro– es señalar una armonía superior, cuanto más afianzada en sus vacíos, más diáfana, y por tanto universal... Por eso meto aquí a Pitágoras.

Quizás el texto, visto desde el revés de la Teoría de Recepción, no es una red en la que el lector resulta atrapado por sus propios significados, sino la red de significados obsesivos en que se enreda el escritor cuanto más intenta deshacerse de ellos, escapar entre sus fisuras. Como sucede con las redes materiales, en las que la presa se enreda más cuanto trata de fugarse, el escritor queda atrapado más en sí mismo cuanto desea escapar de sí; cuanto más obsesión pone en la fuga, más estrecha el ciclo: regresa a sí.

Creo que conviene dedicar la próxima a revisar otros modos de este arte de la fuga, tan distinto del bachiano.

El compromiso de la fuga

El Barthes que sí conozco, junto con otros apasionados en su tiempo por la promesa liberadora de la utopía socialista, considera el ejercicio escritural como una contradicción esencial, de tipo ideológico-revolucionario antes que del estético: mientras que “arte” y “literatura” son profesiones de fe libertarias, los grupos dominantes terminan apropiándose sus productos para convertirlos en marcas de estatus y, después, en metarrelatos legitimadores. Para Barthes, la auténtica escritura está donde ningún grupo pueda llamarla “literatura” y nombrándola apropiársela; “panfleto” y condenarla: ¿en el silencio?, se pregunta.

Esto tiene sentido si pensamos, por citar un ejemplo nada más, en los oficios del juglar y el trovador, que constituyeron las voces de sus pueblos durante milenios, frecuentemente en franca rebelión contra los valores de la religión y el Estado, pero engendraron las formas con que los mismos religión y Estado divulgaban sus axiomas, al tiempo que perseguían a los nuevos trovadores y juglares.

Pensemos también en el tránsito de los poemas-cantos-representaciones itinerantes al mester de clerecía; o como ejemplo más radical, de los cantos para consagrar la vendimia a Eurípides. En contraparte, la respectiva proscripción de *El libro de buen amor* –que por lo demás es la muestra mejor lograda del mester a que podemos acceder masivamente– o la intermitente persecución que sufrió Aristófanes... La condición contradictoria del arte (emancipación-institución, rebelión-legitimación) se revela como su mismísima razón de ser: crear para destruir, proscribir para sacralizar, y viceversa.

¿Cuál es el papel del artista, entonces; del escritor “literario” en particular? Es un oficiante de la dialéctica, pero no de una dialéctica necesariamente ascendente, al estilo de Marx y Smith –*extrema se tagunt*–, sino más bien heraclitana: lo que no se mueve, está muerto o a punto morir; lo importante es que el cambio permanezca, no importa la trayectoria que prefiera. Así, el grado de movilidad en la creación artística y el artista, de la

institución a la rebelión y de la proscripción a la cortesanía, sería un signo fidelísimo de la salud de nuestras sociedades. Baste pensar en la Pangermania aria de Hitler, el terror sovieta de Stalin o nuestro contemporáneo fundamentalismo mediooriental: ¿qué obras han rebasado esas fronteras espacio-temporales, salvo que sus creadores trabajen desde el exilio, y por tanto, en oposición evidente a la inmovilidad resultante de confundir o suplantar los planos axiológicos?

Entonces, la vocación del artista no es tanto la fuga sino la contradicción; mejor aún, detonar –o manifestar, según los momentos y circunstancias– el *movimiento*. Vista así, más allá de Barthes y más acá de Lenin, la literatura junto con las demás artes es una fuga, sí, pero no de la realidad sino *hacia* ella; no de la vida sino *por* ella.

¿De qué se fuga el escritor? Un recepcionista redimido en generativista (lo vimos ya) diría que de sí, de su propio lenguaje, para quedar atrapado en sí mismo. Desde la sociocrítica barthesiana, pero con un poco de más hondura, incluso que la del Paz de *El arco y la lira*, huye de la inmovilidad. El compromiso del escritor está donde el cuentista vasco Aldekoa puso el acento: al recordarnos que existen los contrarios, al recordárselo a sí mismo con su coqueteo y repudio simultáneos hacia la “institución literaria” –Barthes *dixit*–, evita que la conciencia –suya y ajena– se apoltrone a dormir la siesta en la comodidad del “así es”. Al fugarse ya sea de La Literatura o de La Revolución, el escritor busca un *puede ser*, plantea el antinomio indispensable para cualquier ejercicio dialéctico. En tanto que la escritura siempre tiene un destinatario, nos invita a emprender nuestra propia búsqueda: enfrentamos la dialéctica más pura: la de nuestras vidas.

¿Qué hay en justo medio, entre fuga y sumisión? *El grado cero de la escritura* ofrece dos respuestas: la mediocridad o el silencio consecuente. *El arco y la lira* prefiere dejar la pregunta como está y convertirla en respuesta-revelación.

Si la dialéctica entraña la síntesis, también requiere de la contradicción; todo es cuestión de *momentos*. Así que en el fiel de la balanza prefiero poner al escritor, no una entelequia más: él es la respuesta. Quienes abrazamos el oficio sabemos que el jaloneo es constante; ahora estamos del lado de la “institución”

que abrevamos en cierto autor o taller, ahora en la anarquía y la iconoclasia; en la melancolía o la euforia; besamos el manto de la Señora Poesía o le escupimos en medio rostro, pero siempre con la convicción de que nos situamos en la antípoda, quizá de nosotros mismos. Y sí, quizás en el silencio, ése que llega cuando la palabra no es suficiente, es nuestra escritura más auténtica o la confesión más pura de nuestra mediocridad. Pero fugarse en el silencio tampoco es fácil: para callar se requiere voluntad.

La palabra como oficio

Son muchos quienes creen aún, por compromiso o comodidad, que el arte resulta forzosamente de saber emplear ciertas herramientas sobre ciertos materiales, de acuerdo con ciertas técnicas, como si se tratara de una relación absoluta de causa a efecto. En el mejor de los casos, hablamos de los preceptistas que, bien o mal, hacen su esfuerzo y a veces nos regalan un bonito ejemplo de pulido y rebrillado, aunque por lo común aparecen como los retrógrados de la cátedra. En el peor caso, hablamos de los formulistas.

Hace algunas entregas hice referencia a la confusión entre *ars* y *tejné*. Si abordamos el tema de la escritura a partir de quien la realiza, esta confusión de origen adquiere la categoría de dilema esencial.

Si no hay cierto brillo, no habrá un punto de atracción para el lector. El problema del preceptista es que, como el lapidario, es experto en sacar brillo a su material, pero esa labor implica, necesariamente, desgastarlo: una piedra facetada deja mucho de sí hecho polvo sobre la mesa. E igual puede suceder con la palabra y la imagen, carne y alma de la escritura.

Sin embargo, resulta indudable que para ganar el nombre de “escritor” se requiere oficio, es decir, *saber-hacer*, y este *hacer* no es otro que ganar en comunicabilidad sin perder profundidad, y viceversa. Esto sólo se consigue con pulido y rebrillado, y éstos a su vez sólo alcanzarán su objetivo si se *sabe con qué* se trabaja, si se conocen las características esenciales de esa materia al punto de alterar la superficie cuanto sea necesario, sin lesionar el fondo.

Cada vez que se propone un nuevo proyecto de obra, la gran disyuntiva que enfrenta el escritor consciente de su trabajo –y en general de cualquier artista igualmente consciente– es, precisamente, qué tanto habrá de planeación, de técnica, y qué tanto de *naturalidad*; si se quiere, de *espontaneidad*. No es que necesite “echar el volado” entre el manual de Montes de Oca y la escritura automática, sino preguntarle a la imagen latente,

ésa que engendra el texto, qué palabras y qué sintaxis necesita; qué lugar entre el cielo y la tierra ocupará, en la escalera de la complejidad sintáctico-gramatical, para que corresponda con su lugar en la experiencia perceptual.

En el fondo, el verdadero oficio de escribir no reside en cuánto dominio tenga de la calemática sino en equilibrar la humildad y la autoridad ante la imagen, de modo que el “mensaje” no pase sobre ésta como barbas de pluma ni como piedra de esmeril. Por supuesto, cuanto mejor se conozcan la preceptiva y el diccionario se contará con más elementos para realizar adecuadamente el propósito del texto, en relación directa con la intención comunicativa original. Pero el gran peligro que hace titubear al escritor en última instancia, es que su identidad, la unicidad de su voz, sea devorada por el imperio de la imagen o “el lenguaje”, que aquí parecen oponerse radicalmente.

No conozco ningún escritor que se respete, aunque sea un poco, y no revise sus textos por lo menos un par de ocasiones. ¿Ante qué duda? Ante el mismo impulso que lo llevó a realizar en escritura una imagen perceptual. Pero también duda de ser más él mismo que imagen; duda del balance entre elementos tan contrarios como los que hacen a la literatura. El escritor de oficio es humilde, cierto, pero también debe obtener los conocimientos suficientes para ejercer una sana autoridad.

Por eso el texto no está realmente “escrito” hasta que alcanza el punto de equilibrio, y lo mismo su autor: hasta que la superficie es perfectamente lisa, no necesariamente facetada. Lo importante es no lastimar el centro de la gema: de ahí proviene su fulgor, lo demás es liberarlo.

La parábola de Norma Jean

Cuando uno se mete con los mitos, se mete en terreno batido –diría Torrente Ballester. Pero en muchos sentidos, también es terreno inexplorado: todos hablan de, opinan sobre, juzgan a, pero pocos saben a qué se refieren realmente; pocos han trascendido la niebla y han tocado esa realidad; pocos pisan firme en ese territorio tan recorrido, porque poco han visto... El mito –aprendo de *La historia interminable*– es el Mar de la Niebla, y más vale no entrar en él sin atarse al exterior, como lo comprobó el narrador de *La isla de los jacintos cortados*; como le consta a la memoria de Norma Jean Baker.

Comencé por la cola de la moraleja, así que debo aclarar qué relación promiscua hay aquí entre el mito, Norma Jean, Michael Ende y Torrente Ballester. Si digo que voy una vez más hacia el ejercicio de la escritura, está más confuso aún... Entramos al Mar de la Niebla, y esta pirueta en el Diario Mundo pretende ser un vistazo apenas bajo la superficie, al tiempo que un llamado de atención sobre la fragilidad del nudo que nos une a la orilla: a fin de cuentas, nosotros somos quienes decidimos atarlo o desatarlo de nuestra cintura.

Por decirlo de una vez: todo escritor, todo artista; todo hombre que vive de su don o de su oficio, corre el mismo riesgo que Norma Jean, y (¿dramáticamente?) de tener el mismo fin, pues hay mentiras que se hacen verdad a fuerza de repetirlas, y verdades que la reiteración convierte en cadenas. Ése es el origen de las mitologías modernas, y cuando esas verdades y falacias nacen de uno mismo y uno mismo las alimenta, son más graves aún.

...Reviso de nuevo las fotografías de Norma Jean: cuando decidió desnudarse por primera vez ante una cámara, decidió imponerse como la mujer más sensual del mundo, y su mirada de reto, su sonrisa adolescente –“voy derecho y no me quito”–, dicen que ningún precio era tan alto que no se pagara con su propia belleza. Era una joven en quien la vida resultaba incontenible.

Veo la progresión: de un semidesnudo a una foto de *casting* (atuendo *strapless* que aún quita la respiración, la melena que haría famoso su rostro sobre la Tierra toda); veo a la chica que aprendió a explotar el don de su belleza: ya no es el reto sino el ofrecimiento calculado... Después reviso cuando Norma Jean fue alguien más. La veo una foto de *paparazzo*, sorprendida en una cama de hotel con Clark Gable; veo las sedas y las pieles sobre un cuerpo y un rostro que se marchitaron con la irradiación febril de su propio impulso.

Norma Jean fue realmente hermosa mientras fue Norma Jean. Después, fue utilitariamente bella. El precio de ser Marilyn era grande, le pesaba en los párpados y la espalda. Las imágenes nos muestran a una mujer envejecida por dentro, aburrida de ser una imagen y nada más; un *sex symbol* pero no una mujer: harta de ser el mito que se empeñó en ser; enredada en la cadena de su propio mito, la que ella forjó eslabón por eslabón.

Sólo cuando estaba distraída, ajena a la rutina de las cámaras, el lente le sorprendía algún gesto ya no digo feliz, sino humano, suyo.

Los escritores tenemos el síndrome de Norma Jean: nos creamos nuestro propio mito de "ser-escritor", acumulamos un puño de falacias para dedicarnos a convertirlas en nuestra verdad, y lo alimentamos hasta que aplasta al escritor verdadero que estaba en nosotros... Nos inventamos un lenguaje, un atuendo, una antimoral (en el sentido de "costumbre no-social"), y de pronto no sabemos dónde quedó lo nuestro. Quien tenga oídos, etcétera.

No quiero aludir a nadie, porque escupiría hacia arriba. Dejémoslo como la descripción general de un caso extendido. Lo importante es darse cuenta antes de que sea irremediable.

Schreiben Sie, bitte

El mundo es la peor decepción del hombre. El hombre es la peor decepción de la mujer. La mujer suele ser decepción de sí misma.

Hablo de un ahora, por supuesto.

Es fácil aseverar que no tiene caso sufrir los avatares del mundo y que el célebre monólogo de Hamlet será clamor eterno de la especie ante esta condena. Lilith huyó con los demonios por la decepción que resultó Adán para ella; Eva tomó el fruto por envidia de un proyecto de sí misma. Adán compartió el manjar porque el Jardín le resultaba estrecho. De alguna manera, todos obtuvieron lo que deseaban, aunque el logro resultara amargo.

Pero hay que ver el otro lado. Del mismo modo que la mujer es el mayor bien de sí misma (es el lado de la humanidad consciente de sus dones y poderes), el hombre no puede contar entre sus dones alguno mayor que la mujer; entre ambos, al emprender el ritual de repudio y fusión, de amor y asesinato, permiten que el mundo sobreviva... Y, al final, hombres ni mujeres siquiera seríamos, de no tener un mundo que nos asilara y diera materia a nuestra carne.

¿Existe alguna relación desprejuiciada entre el mundo y el hombre, éste y la mujer, la mujer y su idea de sí misma? Hasta aquí, en estos tres binomios sólo habla el miembro más *encarnadamente humano*. ¿Qué diría el mundo sobre el hombre, sea como varón o como metonimia de la especie? ¿Qué puede decir –decir *realmente*, desde lo más hondo– el hombre de la mujer? ¿Qué mujer se da tiempo y valor para escuchar con atención y descubrir lo que realmente murmura esa voz dentro de sí que le suena superior?

Sin hablarnos, no dejamos de decirnos algo unos a otros, todo el tiempo, y no son reclamos ni presunciones. El mundo no puede ser tan malo si me regala las amanecidas de mi ciudad, recortadas por el bostezo de la Barranca sobre toda la línea del Norte; el hombre no puede ser un ser tan nimio si la mujer todavía busca

en él al compañero y el fecundador, el abrigo en los malos días. Es más: la mujer no es tan poca cosa para sí misma como para negarse a darle hijos al mundo, y con ellos mantenerlo vivo.

Aún me pregunto: ¿habrá una relación que no esté prejuzgada entre nosotros? Quizá aún no aprendemos a escuchar el universo inanimado en el que estamos. En él, en el mundo; para él, somos apenas un elemento más, pero somos el elemento animado, homogéneo, único en sus rasgos: en el mundo existimos más allá de nuestras diferencias y nuestros deseos de *algo más*; somos *el algo más* de la Tierra.

Hermana Violeta

*Que la vida es mentira,
que la muerte es verdad...*

Violeta Parra

*Hoy no sé dónde andas
ni quiero saber,
sólo sé que vuelves
en cada clavel...*

Damián Sánchez

Hermana Violeta, dulce Violeta. Perdona que me abrogue nombre de hermano tuyo, que te califique tan distinta de cómo tú te decías, tan distinta de la voz que a ratos te escucho.

No puedo llamarte de otro modo. Me has acompañado desde que tengo memoria, y aunque muchas veces tu voz era traída por cantores de veras, siempre sentí tu mano delgadita y fría tocarme a media espalda, y la tomaba entre las mías para darles un poco de calor y de sonrisa.

¿De veras eras tan triste? ¿Quién pudo dejarte sola, hermanita? Eres hermana de todos los que algún día nos sentamos a escucharte, Violetica; de quienes hemos escuchado lo que dices, aunque llegues por mensajeros. Eres hermana mayor: quien conoce la tibieza de pabilo que tenías por voz, que tienes en la voz, recuerda cómo llegabas y lo levantabas de la cuna cuando lloraba de frío.

No puedo creer que no estés: aquí estás siempre, a pesar del pistoletazo y tu tristeza, a pesar de los traicioneros, de los tantos años. Yo no te conocí el rostro de veras, pero sé que me arrullabas con tus manos delgaditas, y tus arrullos luego han venido de regreso muchas veces, ya de grande, ya cuando sé tu nombre y sé que tú me quitabas lo solo... Quizá te guardabas lo solo y lo triste de todos tus hermanos. Quizá por eso ahora que te escucho tienes frío, y no sé cómo regresarte un poquito del calor que me diste.

Pero allá bajo tu lápida, ¿de qué te serviría? Me sobran brazos y abrazo para ti, y no sé qué hacer con ellos, porque son para ti, para tomar tus manos entre las mías y decirte todo lo que aprendí de tus arrullos, y quitarte un poquito el frío que me guardaste desde antes que naciera, hermanita lejana, hermanita triste, hermanita mayor.

¿Debo ser tu hermano de veras, como tu hermano el poeta, para decirte todo esto sin que te dé trabajo entenderlo; para que entiendas cuántas gracias te doy por conocerte desde que me recuerdo, y por lo que tu voz tibia me ha enseñado, aunque no conocí tu nombre ni tu rostro, ni toqué tu mano de veras?

Hermanita: ¿por qué duermes en una cuna tan fría? ¿Ninguno de tus hermanos, de todos los que tuvieron tu arrullo y tu abrazo desde hace tantos años, te dio una cama y una cobija para que dejaras de temblar? ¿Temblabas de rabia? ¿Quién te hizo rabiar?

Mi hermano el colibrí, el que me visita todas las tardes, te conoce bien. Dice que te vio descansar en la rama de un guayabo, y el pabito que apenas te entibiaba la voz destelló en tus alas, y eso fue lo que nos deslumbró esa tarde que tuviste 17 otra vez y nos abrazaste a todos juntos.

Yo te he visto sonreír con los labios de la venus. Canto a mis hijos las nanas que me susurrabas antes de nacer. ¿Cómo te digo, hermanita, lo triste que me pone saber que no estás, que no puedes venir para ver que ya me hice hombre?

“Y los veneros de petróleo, el diablo”

Recuerdo el título de una de las últimas participaciones de Isaiah Berlin en la revista *Vuelta*: “Mal y Modernidad”. El título de esta entrega y el del artículo en mención vienen a cuento porque condensan las reflexiones que a lo largo de las últimas semanas hemos hecho algunos compañeros sobre lo devaluada que está nuestra percepción (¿experiencia?) del mundo, como consecuencia de que cada día las cosas sean más “fáciles”.

Esto me lleva a concluir –y, supongo, también a mis interlocutores– que a estas alturas de la historia todo bien (entendido como objeto o cualidad que hace más placentera la existencia) es aparente, pues su origen y fin último están signados por el mal: la ley del menor esfuerzo ha trivializado el esfuerzo, de modo que la lucha de cada día y cada hora por mantenerse vivo, por aprender a vivir, se reduce ahora a seguir una cadena de soluciones hechas; en el mejor de los casos, comprobar nuevas soluciones, pero siempre ajenas: vivir se ha convertido en una receta; la existencia ha perdido sabor.

Digo “a estas alturas de la Historia” y “aparente”, para religar dos expresiones alejadas casi un siglo en el tiempo y con océano de por medio. Pero igual se puede interrogar a autores del siglo pasado que del mismo Renacimiento: ¿todo tiempo pasado fue mejor?

En la década de los 20, López Velarde ya veía al mal agazapado tras el nuevo tesoro del petróleo. Con eso nos basta para entender, *per negationem*, qué puede haber detrás de su provincianismo, de la ciudad “ojerosa y pintada” que pasea “en carretela”: en realidad, de lo que nos habla el jerezano es del desconcierto ante lo nuevo, la avalancha de nuevas cosas que aprender: no es lo mismo guiar una mula que enfrentar el prodigio de un Ford T. El proceso no es realmente distinto en este fin de siglo, excepto porque ahora los cambios llegan a diario y hemos desarrollado nuestra capacidad de adaptación hasta extremos que sorprenderían al mismísimo Darwin.

Además, todo trae un manual, lo mismo las toallas femeninas que los hijos; una computadora que una relación interpersonal –Carlos Cuauhtémoc Sánchez no me deja mentir–; no nos extraña que con el tiempo hasta el papel higiénico venga con instrucciones de uso.¹

Es cierto: todas las respuestas están dadas, no hay necesidad de descubrir, de arriesgar la inteligencia. Si algo falla, no es responsabilidad mía o tuya sino de quien nos dio la receta; no sentimos ya la obligación instintiva de buscar alternativas por nosotros mismos. ¿Todo tiempo pasado fue mejor? Puede ser que sí. Pero ¿qué tiempo pasado? ¿El de la humanidad? ¿El de la civilización? ¿El de cada individuo? En cualquier caso, hablamos de un tiempo nebuloso, desarraigado; del tiempo de los héroes: tiempo del yo-niño rodeado de cosas por aprender; del que tenía valor para averiguar qué había dentro de los enchufes en la pared o “qué sucedería si...” Tiempo mítico: cuando la aventura y el arriesgue eran condición germinal de la identidad.

Visto desde otro ángulo, el verso de “La suave patria” no es tanto un reclamo contra la marcha imparable de la historia como una profesión de fe: la del asombro. Pero ya entonces era un asombro tímido. Ahora, somos valerosos porque no somos capaces de asombrarnos.

No estamos en el tiempo de los héroes ni en el de López Velarde; es decir, en realidad nuestra valentía no es tal, sino sólo una engañosa suficiencia... Más de tres veces he destrabado una copiadora porque la secretaria no encuentra el botón “Desatorar Papel”, y sin él, ¿cómo?

Personalmente, no veo que esto sea del todo malo, aunque tampoco me agrada siquiera medianamente. Pero es cierto: tenía más misterio y causaba más orgullo “hablar” en lenguaje BASIC con una Commodore 64 (dicen los psicólogos que hasta se desarrollaba el pensamiento lógico) que “hacer *click*” y “arrastrar y

¹ Esta entrega se escribió en noviembre de 1999. Al momento de integrarla en el presente volumen (diciembre de 2002), somos testigos de la campaña publicitaria que promociona “el primer papel higiénico exclusivo para la mujer... Un lado es más resistente, el otro es más suave”. La envoltura, por supuesto, explica cuál es cuál y cómo usarlos (N. del A.).

colocar" en una computadora moderna, pero todo esto me lleva a concluir que estamos agotando los últimos mitos y valores de una civilización que nos ha acompañado demasiado tiempo.

No es que ahora todo sea desechable; nuestra visión del mundo es la que ya está lista para echarla a la basura. ¿Quién tiene el valor de hacerlo y comenzar a construir el mundo nuevo?

En la piel del narrador

En la piel del narrador... o del personaje, según el caso. Ésta –pienso ahora– es la clave para resolver el problema de que habíamos en el taller: cómo identificar la *isoglosa* apropiada para determinado perfil de lector.

La clave –decía yo a los talleristas– para que un texto “llegue”, es identificar *de qué tipo* queremos a nuestro lector y emplear referentes comunes con él, para introducir, de la manera más natural posible, esos elementos extraños a los que Jakobson atribuye la cualidad del *foregrounding*, es decir, los que hacen patente al lector que se encuentra ante algo nuevo: los que han mantenido vivas a las artes después de seis mil años.

¿Cómo desvelar, entonces, los referentes comunes con cierto tipo de lector? Dicho de otro modo: ¿cómo diferenciar las diferentes *isoglosas* –patrones de competencia comunicativa– que hemos acumulado a lo largo de nuestros años en convivencia con la marchanta del mercado, el catedrático de la universidad, el chofer del camión, el articulista de cierto periódico, los abuelos y los compañeros de escuela? Conviven en nosotros de manera tan natural que no estamos conscientes de cuántas veces podemos alternar nuestros paradigmas discursivos en una sola hora.

He ahí –decía yo– el verdadero problema. Cuanto más competentes somos en más hablas particulares –y hasta lenguas, en casos particularísimos–, es más difícil que nos demos cuenta de cuántos grupos sociales son capaces de comunicarse con nosotros, y nosotros con ellos.

Valga la anécdota: alrededor de 1992, me dio por intercambiar correspondencia con un profesor de la secundaria que se encontraba en Austria. En su segunda respuesta, me hizo notar el “desenfado” de mi estilo epistolar: eran los años de efervescencia vocacional, tenía una conciencia más o menos clara de mis niveles de lenguaje, que si no los “dominaba” –como no los domino aún–, me eran patentes... Mis cartas eran una tensión constante entre estas “competencias”, tanto, que mi ex profesor lo notó. Pero ¿qué sucedió después de la eufo-

ria, cuando la profesión literaria ya había sido asumida como *leit Motiv* de mi existencia?

Ahora ya no sé con cuántos niveles de competencia lingüística me he entrometido, y mejor ya no los presumo porque siempre aparezco con el guarache por delante. Sólo me queda algo claro: hay que tener los ojos más que abiertos, y con ellos, los oídos y sobre todo la conciencia, pues cuanto más se avanza en el terreno de la palabra, aunque sea a centímetros, el personaje “yo escritor” debe desaparecer.

En *Ananke* y espacios similares no tanto, pues de eso se trata el juego; quizás tampoco en la poesía –al menos del todo–. Pero si queremos hacer un cuento verosímil o una novela tocada con la gracia de lo verosímil, lo que debe estar es el narrador, el discursador. En la narrativa –esto se lo debo a Bajtin–, si habla un personaje, es él quien debe estar, jamás el escritor.

Ningún escritor será capaz de encontrar un público mayor al que cuente con los dedos si no se mete en la piel y habla el lenguaje de su lector; ningún narrador creará seres verosímiles si antes no se mete en su piel y ve el mundo con sus ojos. Como rector de la historia, el narrador es ajeno a la posición de quien escribe.

He aquí mi sugerencia, relativamente fácil, para descubrir las isoglosas... Y si ya descubiertas no son realmente “competentes”, un par de sugerencias: primera, cámbiese el perfil del lector (o el personaje); segunda, cerremos el cuaderno para sumergirnos una, dos, cinco, diez veces más, en el mundo que habla esas palabras.

El siglo que viene

Primero: ni el siglo ni el milenio ni el Quinto Sol terminaron el 31 de diciembre (en caso de que el Y2K no nos haga el favor desde las computadoras del Pentágono –esto se escribe el día 29). Al igual que cuando medimos los años de nuestras propias vidas, no están completos hasta que transcurrimos por ellos, de modo que el siglo y el milenio (qué güeva me da el milenarismo que arrastramos) se completarán hasta el 31 de diciembre de este Año de Gracia de 2000.

Segundo: me da pánico el siglo que viene. Y me da pánico porque empezó hará diez años, si lo medimos con métodos historicistas, y ya veo para dónde va. También le tengo pánico (aparte de “si el Pentágono...”) porque es el siglo en que me tocará abonar margaritas.

Lo que me asusta es a *dónde* vamos, si las teorías “del cultivo” son acertadas: mis hijos vivirán –y crearán esos espejismos– la época más segregacionista de la humanidad, la época en que el fascismo sabrá convivir con muchos fascismos.

Ya nos creemos la sociedad más plural, comprensiva y abierta de la Historia, pero en realidad vamos hacia el rumbo contrario: “Día mundial contra la violencia hacia la mujer”, “día mundial de los derechos del niño”, “día mundial de los derechos indígenas”, “día mundial sin fumar”, “día mundial por los enfermos de sida”, “día mundial contra las adicciones”... ¿Cuántos más? ¿Cuántos lectores se acordaron del cincuentenario (apenas cincuenta años, Dios santo, y parece estar en agonía) de la Carta de los Derechos del Ser Humano?

Cada año de los pasados diez, nos hemos convertido en una sociedad más y más segregacionista. Si Simone de Beauvoir resucitara, se escandalizaría con lo que sucede sólo en el ámbito “de la mujer”... No me extrañaría que en los once años por venir la cuestión “de género” –por cierto, la peor barrabasada semántica del siglo– enfrente a las lesbianas con las heterosexuales, y a ambos grupos con las abstinentes y las bisexuales, las intelec-

tuales con las amas de casa, y a su vez etcéteras, hasta el punto de tener sus propios Días Mundiales De.

Somos más plurales, sí, y lo seremos más, pero sólo en el plano de los adjetivos, y éstos serán cada vez más privativos, más *esotéricos* –también etimológicamente–; más *sustantivos*.

Sé que mi preocupación no cambiará las cosas, y sé que es necesario llegar a ese punto. Primero debemos conocer el Día Mundial de Yo Mismo, para así descubrir la terrible soledad por la que tanto luchamos, y entonces, sólo entonces, veremos que nos faltó un Día Mundial del Ser Humano.

Me da pánico el mundo que vivirán mis hijos; más aún, el que se tragarán mis bisnietos cuando vean nevar otra vez en esta pinche ciudad, si existe todavía. Pero también me reconforta: si me tocó ver el principio, al ritmo que se mueven las cosas, la crisis no puede durar mucho.

Esto que escribo no lo evitará; quizás ni lo conozca, pero mi obligación moral es decirlo. Luchemos con nuestros lenguajes por El Ser Humano, esa especie en extinción, para que se salve o muera de una vez, pero que no sean muchas las generaciones que sufran la agonía de la soledad.

Arte y necesidad

En el arte no cabe el azar. Cuando menos, si entendemos el arte y sus obras como una totalidad. El azar es fragmentario, nos revela fracciones diminutas de una realidad, como tal plena y, metafóricamente, esférica. Y por igual, una obra de arte se constituye en sí misma como una realidad plena.

Quizás el azar nos revele un par de motivos para emprender la obra; quizás cinco; quizás debamos la obra a un encuentro aparentemente fortuito, perlado de sorpresas... Pero el azar no basta. Para que algo sea una obra –y pensemos, por ejemplo, en *el hecho* de una casa– hacen falta dos elementos imprescindibles: la *necesidad* y el *hacer*... Es decir, hace falta que nos empuje la necesidad de expresar, y el trabajo para construir la expresión.

En el arte caben la inspiración y el oficio, pero no la casualidad. En el germen de la obra, y sólo en él, es donde tiene un valioso lugar... En el arte cabe hasta cierta afectación, como nos enseñan el Manierismo y el Art Decó; por eso hay consenso general en llamarlos “escuelas”, mientras que el debate sigue y seguirá con sus miras puestas en Dadá y la escritura automática. Y aún en estos últimos casos, hay que ser muy bruto para no darse cuenta de que esos ejercicios aparentemente desbordados de “realidad” fueron pensados para caber en un pedazo de papel y recorrerse semánticamente con un sentido quizás nebuloso, pero presente. Es más: son, en sí, una manera negativa de la afectación.

No es éste el lugar para discutir el papel o la naturaleza de inspiración y oficio, ni es la intención. Pero sí cabe reflexionar un poco sobre el lugar del azar. Hay tantas “casualidades” durante un solo día, en la vida de cualquier ser humano, que resulta difícil pensar en la auténtica existencia de hechos “casuales”; más bien lo casual es que nuestra percepción esté abierta a percibirlos. De la misma manera, si entendemos que el arte es otra forma de la vida; otra manifestación de la vida, en él tampoco cabe el azar... tal vez, sí, la intención de *hacerlo sentir*, como constituyente de la vida que es (tal vez la función más profunda del arte sea constituir una reivindicación de la sorpresa). Como se dijo antes, cabe

también en el origen de esa manifestación específica del arte en una obra, pero para que ésta sea tal, debe dejarlo atrás.

Si el azar puede dar origen a la obra, la *necesidad* lleva a su consumación. Es ella la que impulsa a *trabajar* para que una impresión desorganizada adquiera la coherencia –el sentido– que hace el ser de la obra artística, no importa cuánto quiera *parecerse* a la percepción original: la necesidad de *decir*, de *comunicar*, es la que nos hace traducir las impresiones en cadenas organizadas, interpretables, de signos.

Cuando emprendemos una obra nacida de la sorpresa, no decimos *qué* nos impresionó, sino *cómo*. Esto obliga a explicar a nosotros, el sujeto, antes que a nadie más, el *qué* para comprender el *cómo*, y desde ese mismo momento trabajamos: por la coherencia, por el sentido; por “traducir” a un lenguaje lo que en el principio fue sólo percepción.

¿Quién soy?

*Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro,
y correr hacia el muro y tocar un espejo.*

Xavier Villaurrutia

Si tenemos enfrente un vaso vacío, es muy probable que nos tente a llenarlo. Si tenemos una hoja en blanco, igual: no soportamos los espacios en los que nada se ve, ni en los que nada se oye: difícilmente soportamos estar solos en casa.

Cuando limpiamos nuestro panorama de ruido, queda el vacío: blanco, impecable, vertiginoso. Como la hoja de papel, sus aristas esbozan una ventana que, si miramos a su través, nos engeuece, como dice Ende de La Nada.

Por eso no soportamos la hoja vacía, la casa vacía: nos engeuecen y ensordecen. Necesitamos macularlas para atemperar el vértigo. ¿Qué vértigo? El del espejo.

Después de algunos minutos, podemos descubrir que nuestra verdadera aversión es hacia un espejo en que no se refleja nada, al menos nada tangible: no *nos* refleja.

Nuestra ansiedad ante la hoja inmaculada es que *no estamos ahí*; es decir, el espejo revela que *aún no estamos*. Cabe entonces, si hemos resistido la tentación de escribir, leer el vacío de la hoja: sólo contiene una pregunta: “¿Quién eres?” En su calidad de espejo, la hoja en realidad repite: “¿Quién soy?”

El problema, el vértigo, proviene de que solemos contestarnos con lo accidental –nombre y apellidos, oficio, historia personal–, pero el silencio de la hoja –nuestro propio silencio– espera a llenarse según nuestra capacidad de percibirnos en diferentes planos ontológicos.

“Quién soy” tal vez sea la pregunta más auténtica que puede plantearse un ser humano, vista desde aquí. Si quitamos el nombre, el rostro, lo que hemos publicado, el automóvil, la familia, la carrera y el trabajo, esta pregunta nos encuentra desnudos,

y esta desnudez es idéntica a la del papel que tenemos enfrente. Desnudos de todas nuestras circunstancias, somos invisibles.

Hay que ser realmente cobarde, o muy valiente, para intentar una respuesta y manchar la hoja. Quizás en la mayoría de las ocasiones sólo disfrazamos nuestra desnudez para *sentir* que de nuevo estamos ahí –aquí–, tangibles, corporales; *accidentales*. Quizás de veras intentemos contestar. Pero estoy seguro de que una pregunta de profundidad tan imprevisible más bien demanda algo de paciencia; un grado de valor realmente heroico: quizás en el mismo corazón del vacío, en la blancura del papel, esté también la respuesta que no sabemos o queremos pronunciar.

La pregunta en realidad nace de nosotros mismos; la escuchamos sólo porque al fin tenemos valor para escucharla (leerla) en la hoja vacía. Es necesario contestarnos, pero el camino hacia la respuesta auténtica puede ser doloroso y he ahí nuestro temor. Intuimos que andaremos a ciegas por mucho tiempo, sin piso y sin aire; sin rostro; sin palabras.

Tal vez, si alcanzamos los significados que nos definen con un poco más de hondura, éstos estén muy lejos del territorio de las palabras, y entonces miraremos la hoja vacía casi con ternura; su vacío se habrá revelado como plenitud; su vértigo se habrá transformado en vuelo: descubriremos que el vaso en realidad siempre estuvo lleno y lo vaciaremos con avidez, como sucede siempre que tenemos enfrente un vaso lleno. Veremos el revés de nuestro propio rostro y lenguaje.

Poetas y profetas

La misión fundamental del profeta no es anunciar desgracias, el castigo de Dios o los dioses... Al menos, no es la advertencia por sí misma; eso corresponde a los agoreros. El agorero es un vidente; el profeta, un *clarividente*.

En esta palabra bastante capciosa rescato dos sentidos, que en el fondo se identifican y con los que quiero enmendar el equívoco que hemos aprendido y cargado: el don del profeta es *tener una visión clara* (inocente, transparente; inmaculada) del mundo y de la vida; su misión es aclarar a los demás (o por lo menos ayudar a ello) su propia visión del mundo y su vida.

Para mí, no es casual el parecido entre los vocablos *profeta* y *poeta*. Si el primero es “quien habla de lo que está adelante”, quien lleva hacia delante, y el segundo “quien genera u origina”, en realidad hablamos de dos vocaciones mucho más que complementarias: son recíprocamente necesarias. El profeta, si lo vemos desde el análisis histórico de su discurso, cultiva la semilla colocada por el poeta en la humanidad, mientras que éste debe esperar a que el profeta haya preparado ese terreno para que su germen fructifique.

Tan cercanos son los haceres del profeta y el poeta, que cabría considerarlos distintas entonaciones de una misma lengua. Si así fuera, la poesía (*visión clara* del mundo y la vida) sería causa y consecuencia, según se vea, de la auténtica profecía (*aclarar la visión* del mundo y la vida)... Y viceversa. Si así fuera, no se puede ser profeta sin tener la cualidad poética, ni ser poeta –sabemos que me refiero al artista en general– sin realizar una misión profética.

Una sociedad sin profetas ni poetas (sin sueños ni esperanzas, por decirlo de otro modo) puede ser gloriosa, pero como son gloriosos los mausoleos: sólo muerte revestida, brillo inanimado. En el mejor de los casos, el árbol que sólo se sustenta en su latencia, imponente pero incapaz de moverse por sí mismo.

No me sorprenden el tono eminentemente poético de las auténticas profecías, ni los clarísimos rasgos proféticos de nuestros

más altos poemas. Ambas voces están tan imbricadas, por la cercanísima calidad de sus enunciantes, que más bien me desconcierto cuando se llama “poema” a textos muy poco o nada clarividentes, o cuando se llama “profecía” a expresiones que, en vez de llegar con el timbre y la pureza del cristal, traen la discordia y aturdimiento del cencerro con que se anuncia el carretón de la basura; peor aún, cuando no es otro su sentido, lo que sucede en la mayoría de ocasiones.

Pero el ser humano no es un artículo de consumo que se tire al carretón después de sacarle provecho. Que no venga a decirme que es profeta el hombre que va con su cencerro recogiendo almas de hombres para apilarlas a pudrir. Ése es un verdadero ingrato, reniega de su propia vida y se venga contra sí mismo, sus padres, Dios o los dioses, mutilando los sueños y esperanzas de los demás.

Igualmente, la expresión que en vez de iluminar la vida de los hombres sólo la enturbia y la revuelve, no me harán llamarla poema, ni poeta a quien la realiza.