



OCTAVIO
zap



OCTAVIO PAZ
DOSSIER I

Octavio Paz

Dossier I

EDICIONES DEL SUR



Ilustración de la portada, dibujo de Vasco.

Editado y publicado por Ediciones del Sur. Córdoba. Argentina.
Enero de 2004.

Distribución gratuita.

Visítenos y disfrute de más libros gratuitos en:
<http://www.edicionesdelsur.com>

ÍNDICE

BIO-BIBLIOGRAFÍA	10
POESÍA	18
A través	19
Acabar con todo	21
Adiós a la casa	23
Agua nocturna	25
Amor que te multiplicas	27
Antes del comienzo	28
Aquí	30
Árbol quieto entre nubes	31
Augurios	33
Bajo tu clara sombra	35
Cerro de la estrella	37
Certeza	39
Como quien oye llover	40
Como reina de barajas	42
Contra la noche sin cuerpo	44
Crepúsculos de la ciudad	46
Cuerpo a la vista	51

Deja que una vez más te nombre, tierra	53
Destino de poeta	54
Disparo	55
Dos cuerpos	57
El ausente	58
El cántaro roto	62
El desconocido	69
El mar, el mar y tú...	72
El mismo tiempo	73
El pájaro	79
El sediento	80
Elegía interrumpida	81
Entre irse y quedarse	84
Envío	85
Epitafio para un poeta	86
Escrito con tinta verde	87
Espejo	88
Felicidad en Herat	90
Frente al mar	93
Garabato	94
Hablo de la ciudad	95
Haikús	101
Hermandad	103
Hermosura que vuelve	104
Himachal Pradesch (3)	105
Himno entre ruinas	107
Jardín	110
Junio	111
La caída	112
La calle	114
La Dulcinea de Duchamp	115
La exclamación	116
La hora es transparente	117
Lámpara	118

La poesía	120
La rama	123
La sombra	124
La vida sencilla	126
Las palabras	128
Los novios	129
Los viejos	130
Madrugada	133
Manantial	134
Mariposa de obsidiana	137
Mar por la tarde	140
Más allá del amor	142
Mediodía	144
Misterio	145
Monólogo	146
Movimiento	147
Ni el cielo ni la tierra	149
Niña	151
No es más	152
Noche de verano	153
Nocturno	155
Nubes	156
Nuevo rostro	157
Olvido	158
Oráculo	160
Otoño	161
Otro libro de amor	163
Palabra	165
Palpar	167
Pasado en claro	168
Piedra de sol	181
Piedra de toque	201
Piedra nativa	203
Primavera a la vista	204

Primavera y muchacha	205
Refranes	207
Regreso.....	209
Relámpago en reposo.....	211
Relieves	212
Repeticiones	213
Retórica	215
Salamandra	216
Salvas	222
Semillas para un himno.....	223
Silencio.....	225
Soneto I	226
Soneto II.....	227
Soneto III	228
Tendida y desgarrada	229
Tiemble tu corazón.....	231
Toca mi piel	234
Todos los días descubro.....	235
Tu nombre	237
Tus ojos.....	238
Un despertar	239
Ustica	241
Viento	243
Viento, agua, piedra.....	244
Visitas	245
1964	246
TRADUCCIONES	248
CUENTOS	266
Mi vida con la ola	267
Dama huasteca	272
Maravillas de la voluntad.....	273

ENSAYOS	275
Bombay	276
El ritmo	288
La tradición del haikú	311
Máscaras mexicanas	332
Picasso: el cuerpo a cuerpo con la pintura	350
Todos Santos, Día de Muertos	361
Tres momentos de la literatura japonesa	381
<i>Índice de pinturas</i>	411
ÍNDICE VOLUMEN II	412
ÍNDICE VOLUMEN III	414



Bio-bibliografía

OCTAVIO PAZ (1914-1998), poeta y ensayista mexicano galardonado con el Premio Nobel de Literatura, considerado “el más grande pensador y poeta de México”.

Nacido en Mixcoac, ciudad de México, pasó su niñez en la biblioteca de su abuelo, Ireneo Paz. A los 17 años publicó su primer poema “Cabellera” y fundó la revista *Barandal*, con la que inició su actividad relacionada con la creación y difusión de revistas literarias. En 1933 apareció su primer poemario *Luna silvestre* y fundó la revista *Cuadernos del Valle de México*. En 1937 se trasladó a Yucatán como profesor rural y poco después se casó con la escritora Elena Garro, con quien asistió ese mismo año al Congreso de Escritores Antifascistas celebrado en Valencia (España). En esta última ciudad publicó *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España* (1937) y entró en contacto con los intelectuales de la II República y con el poeta chileno Pablo Neruda.

Ya de regreso a México se acercó a Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia y publicó *¡No pasarán!* y *Raíz del*

hombre. Con Efraín Huerta y Rafael Solana, entre otros, fundó la revista *Taller* en 1938, en la que participaron los escritores españoles de su generación exiliados en México. Un año después publicó *A la orilla del mundo* y *Noche de resurrecciones*. En 1942, a instancias de José Bergamín, dio la conferencia titulada “Poesía de soledad, poesía de comunión”, en la que estableció sus diferencias con la generación anterior y trató de conciliar en una sola voz las poéticas de Villaurrutia y Neruda.

En 1944, gracias a una beca Guggenheim, pasó un año en Estados Unidos, donde descubrió la poesía de lengua inglesa. En 1946 se incorporó al Servicio Exterior Mexicano y fue enviado a París. A través del poeta surrealista Benjamin Péret conoció a André Breton y entabló amistad con Albert Camus y otros intelectuales europeos e hispanoamericanos del París de la posguerra. Esta estancia definirá con precisión sus posiciones culturales y políticas: cada vez más alejado del marxismo, se fue acercando al surrealismo y empezó a interesarse por otros temas.

Durante la década de 1950 publicó cuatro obras fundamentales: *Libertad bajo palabra* (1949), que incluye el primero de sus poemas largos, “Piedra de sol”, una de las grandes composiciones de la modernidad hispanoamericana; *El laberinto de la soledad* (1950), ensayo que retrata de forma muy personal la sociedad y la idiosincrasia del pueblo mexicano; *¿Águila o sol?* (1951), de influencia surrealista, y *El arco y la lira* (1956), su esfuerzo más riguroso por elaborar una poética. En 1951 viajó a la India y en 1952 a Japón, países que influirán de forma decisiva en su obra. Un año después regresó a México, donde hasta 1959 desarrolló una intensa labor literaria. En 1956 le fue concedido el Premio Xavier Villaurrutia.

En 1960 volvió a Francia y en 1962 a la India como embajador de su país. Conoció a Marie-Jose Tramini, con quien contrajo matrimonio en 1964. Publicó los libros de poemas *Salamandra* (1961) y *Ladera Este* (1962), que recoge su producción de la India y que incluye su segundo poema largo “Blanco”. En 1963 obtuvo el Gran Premio Internacional de Poesía. Publicó el ensayo *Cuadrivio* (1965), escritos sobre poesía dedicados al español Luis Cernuda, al portugués Fernando Pessoa, al mexicano Ramón López Velarde y al nicaragüense Rubén Darío. Más tarde verían la luz *Puertas al campo* (1966) y *Corriente alterna* (1967), en los que muestra el crisol de sus intereses: la poesía experimental, la antropología, Japón y la India, el arte de Mesoamérica, la política y el Estado contemporáneos. En 1968 renunció al cargo de embajador en la India a raíz de los sucesos de Tlatelolco y en 1971 fundó en México la revista *Plural*, en la que colaboraron algunos de los escritores más importantes de la generación posterior a él.

Ese mismo año publicó *El mono gramático*, poema en prosa en el que funde reflexiones filosóficas, poéticas y amorosas; en 1974 *Los hijos del limo*, recapitulación de la poesía moderna, y en 1975, *Pasado en claro*, otro de sus largos poemas, que fue recogido al año siguiente en *Vuelta*, obra con la que obtuvo el Premio de la Crítica en Barcelona, España.

En 1977 Octavio Paz abandonó *Plural* e inició *Vuelta*, revista literaria que dirigió hasta el final de su vida y que fue cerrada unos meses después de su muerte. Continuó con sus reflexiones políticas en su obra *El ogro filantrópico* (1979) y en 1981 obtuvo el Premio Cervantes. En 1982 se editó *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, retrato de sor Juana y la sociedad mexicana del siglo xvii; en 1987, *Árbol adentro*, último volumen de

poesía. En 1990 se le concedió el Premio Nobel de Literatura y publicó *La otra voz y Poesía de fin de siglo*, que recoge sus últimas reflexiones sobre el fenómeno poético. En 1993, *La llama doble: amor y erotismo*, y en 1995, *Vislumbres de la India*.

De una personalidad exigente y exigida, su escritura ha sabido recoger distintas tradiciones e hilar los más variados intereses en una sola voz y una herencia plural. Además de sus poemas, ha buscado en otras áreas de la cultura coincidencias y cercanías que alimenten su obra y abran espacios para la comprensión del mundo. Si su poesía viaja del vacío del yo a la plenitud del mundo y el amor, sus ensayos son un mosaico de reflexiones puntuales sobre los aspectos más diversos de nuestra época. Su muerte, acaecida el 19 de abril de 1998 tras una larga enfermedad, supuso la pérdida del poeta mexicano por excelencia.

Fuente: Enciclopedia Encarta 2004.

BIBLIOGRAFÍA

Poesía

- *Luna silvestre* (1933)
- *¡No pasarán!* (1936)
- *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España* (1937)
- *Raíz del hombre* (1937)
- *Entre la piedra y la flor* (1941)
- *A la orilla del mundo* (1942)
- *Libertad bajo palabra* (1949)
- *¿Águila o sol?* (1950)

- *Semillas para un himno* (1954)
- *Piedra de sol* (1957)
- *La estación violenta* (1958)
- *Salamandra* (1962)
- *Libertad bajo palabra: obra poética (1935-1957)* (1960)
- *Blanco* (1967)
- *Topoemas* (1968)
- *Discos visuales* (1971)
- *Ladera este (1962-1968)* (1969)
- *Renga* (1972)
- *El mono gramático* (1972)
- *Pasado en claro* (1975)
- *Vuelta* (1976)
- *Árbol adentro* (1987)

Ensayo

- *El arco y la lira* (1956) con revisión e inclusión de “Los signos en rotación” (1967)
- *Las peras del olmo* (1957)
- *Cuadrivio* (1965)
- *Puertas al campo* (1966)
- *Claude Lévi-Strauss o el festín de Esopo* (1967)
- *Corriente alterna* (1967)
- *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza* (1968)
- *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp* (1973)
- *Conjunciones y disyunciones* (1969)
- *Postdata* (1970)
- *Traducción: literatura y literalidad* (1971)
- *El signo y el garabato* (1973)
- *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia* (1974)
- *El ogro filantrópico: historia y política 1971-1978* (1979)

- *In/Mediaciones* (1979)
- *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982)
- *Sombras de obras* (1983)
- *Tiempo nublado* (1983)
- *Hombre en su siglo y otros ensayos* (1984)
- *Primeras letras (1942-1943)* (1988)
- *Pequeña crónica de nuestros días* (1990)
- *La otra voz. Poesía y fin de siglo* (1990)
- *Convergencias* (1991)
- *Al paso* (1992)
- *La llama doble. Amor y erotismo* (1993)
- *Itinerario* (1993)
- *Vislumbres de la India* (1995)

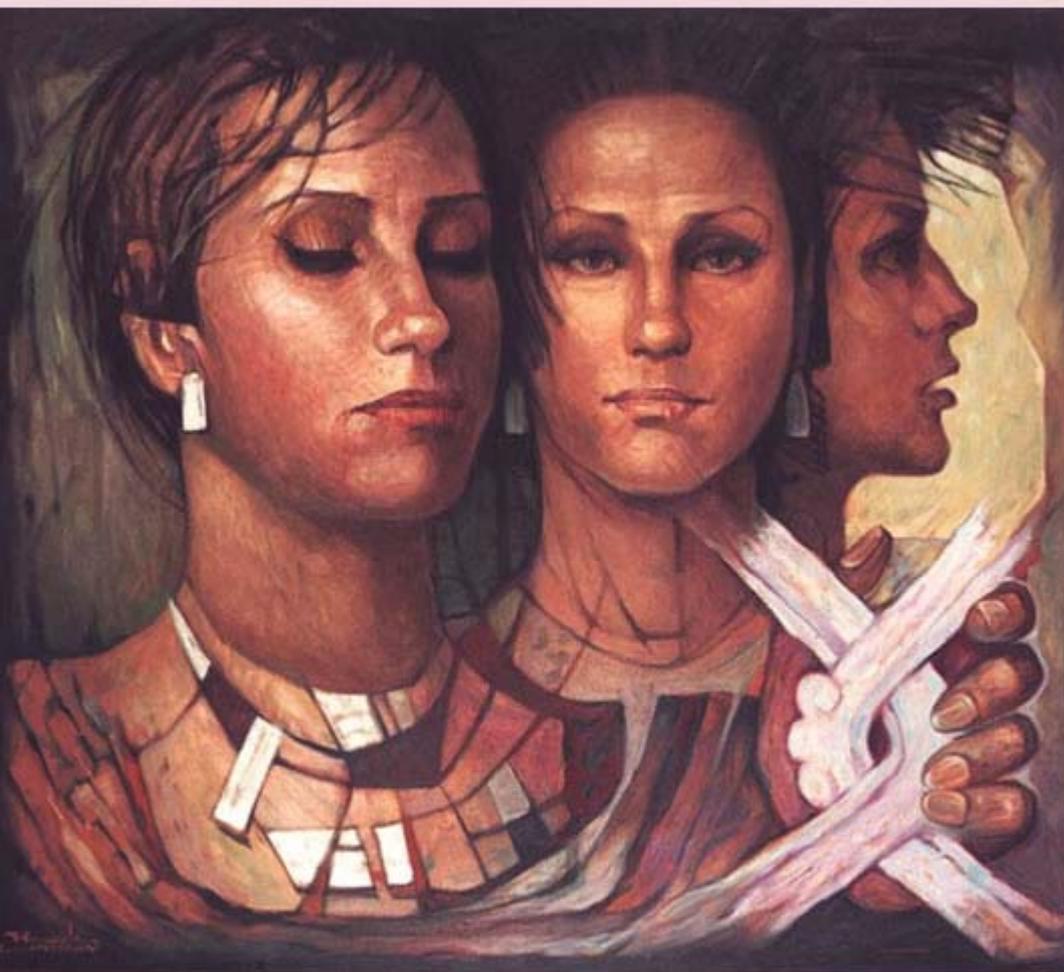
Traducción

- Bashô, Matsuo, *Sendas de Oku*, (1957)
- Pessoa, Fernando, *Antología*, (1962)
- William Carlos Williams, *Veinte poemas* (1973)
- *Versiones y diversiones* (1974)
- *Quince poemas de Apollinaire* (1979)

Obras Completas

- *Obras completas. Edición del autor*, Fondo de Cultura Económica (México) basada en la del Círculo de Lectores (Barcelona). Plan de la colección: 14 tomos con los siguientes subtítulos: 1. *La casa de la presencia. Poesía e historia*, 2. *Excursiones/Incursiones. Dominio extranjero*; 3. *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*; 4. *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*; 5. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*; 6. *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*; 7. *Los privilegios de la vista II. Arte de México*; 8. *El peregrino en su patria. Historia y política de México*; 9. *Ideas y costumbres I. La letra y el cetro*; 10. *Ideas*

y costumbres II. Usos y símbolos; 11. Obra poética I; 12. Obra poética II; 13. Miscelánea I. Primeros escritos; 14. Miscelánea II. Entrevistas y últimos escritos.



Poesía

A TRAVÉS

Doblo la página del día,
escribo lo que me dicta
el movimiento de tus pestañas.

Mis manos
abren las cortinas de tu ser
te visten con otra desnudez
descubren los cuerpos de tu cuerpo
Mis manos
inventan otro cuerpo a tu cuerpo.

Entro en ti,
veracidad de la tiniebla.
Quiero las evidencias de lo oscuro,
beber el vino negro:
toma mis ojos y reviéntalos.

Una gota de noche
sobre la punta de tus senos:
enigmas del clavel.

Al cerrar los ojos
los abro dentro de tus ojos.

En su lecho granate
siempre está despierta
y húmeda tu lengua.

Hay fuentes
en el jardín de tus arterias.

Con una máscara de sangre
atravieso tu pensamiento en blanco:
desmemoria me guía
hacia el reverso de la vida.

ACABAR CON TODO

Dame, llama invisible, espada fría,
tu persistente cólera,
para acabar con todo,
oh mundo seco,
oh mundo desangrado,
para acabar con todo.
Arde, sombrío, arde sin llamas,
apagado y ardiente,
ceniza y piedra viva,
desierto sin orillas.
Arde en el vasto cielo, laja y nube,
bajo la ciega luz que se desploma
entre estériles peñas.
Arde en la soledad que nos deshace,
tierra de piedra ardiente,
de raíces heladas y sedientas.
Arde, furor oculto,
ceniza que enloquece,
arde invisible, arde
como el mar impotente engendra nubes,

olas como el rencor y espumas pétreas.
Entre mis huesos delirantes, arde;
arde dentro del aire hueco,
horno invisible y puro;
arde como arde el tiempo,
como camina el tiempo entre la muerte,
con sus mismas pisadas y su aliento;
arde como la soledad que te devora,
arde en ti mismo, ardor sin llama,
soledad sin imagen, sed sin labios.
Para acabar con todo,
oh mundo seco,
para acabar con todo.

ADIÓS A LA CASA

Es en la madrugada.
Quiero decir adiós a este pequeño mundo,
único mundo verdadero.

Adiós a este penoso abrir los ojos
del día que se levanta:
el sueño huye, embozado,
del lugar de su crimen
y el alma es una plaza abandonada.

Adiós a la silla,
donde colgué mi traje cada noche,
ahorcado cotidiano,
y al sillón, roca en mi insomnio,
peña que no abrió el rayo
ni el agua agrietó.

Adiós al espejo verídico,
donde dejé mi máscara
por descender al fondo del sinfín

—y nunca descendí:
¿no tienes fondo, sólo superficie?

Adiós al poco cielo de la ventana
y a la niebla que sube a ciegas la colina,
rebaño que se desvanece.

Al vestido de copos, el ciruelo,
decirle adiós, y a ese pájaro
que es un poco de brisa en una rama.

Decirle adiós al río:
tus aguas siempre fueron,
para mí, las mismas aguas.

Niña, mujer, fantasma de la orilla,
decirte siempre adiós
como el río se lo dice a la ribera
en una interminable despedida.

Quisiera decir adiós a estas presencias,
memorias de mañana,
pero tengo miedo que despierten
y me digan adiós.

AGUA NOCTURNA

La noche de ojos de caballo que tiemblan en la noche,
la noche de ojos de agua en el campo dormido,
está en tus ojos de caballo que tiembla,
está en tus ojos de agua secreta.

Ojos de agua de sombra,
ojos de agua de pozo,
ojos de agua de sueño.

El silencio y la soledad,
como dos pequeños animales a quienes guía la luna,
beben en esos ojos,
beben en esas aguas.

Si abres los ojos,
se abre la noche de puertas de musgo,
se abre el reino secreto del agua
que mana del centro de la noche.

Y si los cierras,
un río, una corriente dulce y silenciosa,
te inunda por dentro, avanza, te haré oscura:
la noche moja riberas en tu alma.

AMOR QUE TE MULTIPLICAS

Amor que te multiplicas
cuando en celos te conviertes,
y toda tu esencia viertes,
pues amenazas, suplicas,
callas y luego replicas,
tramas venganzas ocultas,
a un tiempo imploras e insultas,
eres víctima y verdugo,
fabricas tu propio yugo,
y en tu infierno te sepultas.

ANTES DEL COMIENZO

Ruidos confusos, claridad incierta.

Otro día comienza.

Es un cuarto en penumbra

y dos cuerpos tendidos.

En mi frente me pierdo

por un llano sin nadie.

Ya las horas afilan sus navajas.

Pero a mi lado tú respiras;

entrañable y remota

fluyes y no te mueves.

Inaccesible si te pienso,

con los ojos te palpo,

te miro con las manos.

Los sueños nos separan

y la sangre nos junta:

somos un río de latidos.

Bajo tus párpados madura

la semilla del sol.

El mundo

no es real todavía,

el tiempo duda:
 sólo es cierto
el calor de tu piel.
En tu respiración escucho
la marea del ser,
la sílaba olvidada del Comienzo.

AQUÍ

Mis pasos en esta calle
Resuenan

En otra calle

Donde

Oigo mis pasos

Pasar en esta calle

Donde

Sólo es real la niebla

ÁRBOL QUIETO ENTRE NUBES

Aquel joven soldado
era sonriente y tímido y erguido
como un joven durazno.
El vello de su rostro se doraba
con el rubor de los duraznos
al amarillo sol de mediodía.
Sus ademanes eran
como los ademanes del durazno
cuando el viento lo mueve, en la colina.
Si sonreía era su sonrisa
un imprevisto florecer durazno.
Una ráfaga a veces lo nublaba
y entonces, serio, ensimismado,
era un durazno al aire, deshojado.

Jugaba con los niños, en la tarde,
con un fervor nostálgico, lejano,
con la misma ternura de la ola
que se aleja volviendo la cabeza.

Un viento melancólico barría
nubes en flor, apenas nubes,
y en el jardín volaban hojas
¡oh despeinada primavera!
Árbol quieto entre nubes, hojas, niños,
se preguntaba aquel soldado:
¿Es nube todo, todo es hoja, viento?
¿Los familiares árboles son nubes?
¿Esta rama que toco, esta corteza,
estos niños, son nubes? ¿Nube el sueño
y la muchacha aquella y su perfume,
fantasma de la carne, nube, espuma
apenas sostenida por el viento?

Y se alejó, callada nube negra.

AUGURIOS

*Hoy pasó un águila
Sobre mi cabeza...*
Rubén Darío

Al natural, en cápsulas, abiertas
o cerradas, ya desalmadas,
Elvira y doña Sol;
en cada cuna
Eros y leche: digestión pacífica
sin pesadillas griegas;
bálsamos
bíblicos o dialécticos, sedantes
contra las erosiones, decadencias
históricas, siniestros coloniales,
temblores, indios, negros, cracks, sequías,
crisis, poetas solitarios, auto-críticas,
purgas, cismas, putschs, eclipses;
deportes y cultura para todos
los hijos de vecino: camporrasos
todos los camposantos;
pulgas
vestidas a la moda en las metrópolis,
en las playas mariscos erotómanos
bajo el signo de Cáncer;

vacaciones
al cuerno de la luna;
gas, amnesia,
descarnaciones, evaporaciones,
golpes de gracia y otras matemáticas
del cero puritano;
calistenia
moral, lobotomías,
cura de sueño, orgasmos por teléfono,
arcoiris portátiles...
El vacío pregona
una filantropía que despena.

BAJO TU CLARA SOMBRA

Un cuerpo, un cuerpo solo, un sólo cuerpo
un cuerpo como día derramado
y noche devorada;
la luz de unos cabellos
que no apaciguan nunca
la sombra de mi tacto;
una garganta, un vientre que amanece
como el mar que se enciende
cuando toca la frente de la aurora;
unos tobillos, puentes del verano;
unos muslos nocturnos que se hunden
en la música verde de la tarde;
un pecho que se alza
y arrasa las espumas;
un cuello, sólo un cuello,
unas manos tan sólo,
unas palabras lentas que descienden
como arena caída en otra arena....
Esto que se me escapa,
agua y delicia obscura,

mar naciendo o muriendo;
estos labios y dientes,
estos ojos hambrientos,
me desnudan de mí
y su furiosa gracia me levanta
hasta los quietos cielos
donde vibra el instante;
la cima de los besos,
la plenitud del mundo y de sus formas.

CERRO DE LA ESTRELLA

Aquí los antiguos recibían al fuego
Al mediodía las piedras se abren como frutos
El agua abre los párpados
La luz resbala por la piel del día
Gota inmensa donde el tiempo se refleja y se sacia

A la española el día entra pisando fuerte
Un rumor de hojas y pájaros avanza
Un presentimiento de mar o mujeres
El día zumba en mi frente como una idea fija
En la frente del mundo zumba tenaz el día
La luz corre por todas partes
Canta por las terrazas
Hace bailar las casas
Bajo las manos frescas de la yedra ligera
El muro se despierta y levanta sus torres
Y las piedras dejan caer sus vestiduras
Y el agua se desnuda y salta de su lecho

Más desnuda que el agua
Y la luz se desnuda y se mira en el agua
Más desnuda que un astro
Y el pan se abre y el vino se derrama
Y el día se derrama sobre el agua tendida
Ver oír tocar oler gustar pensar
Labios o tierra o viento entre veleros
Sabor del día que se desliza como música
Rumor de luz que lleva de la mano a una muchacha
Y la deja desnuda en el centro del día
Nadie sabe su nombre ni a qué vino
Como un poco de agua se tiende a mi costado
El sol se para un instante por mirarla
La luz se pierde entre sus piernas
La rodean mis miradas como agua
Y ella se baña en ellas más desnuda que el agua
Como la luz no tiene nombre propio
Como la luz cambia de forma con el día

CERTEZA

Si es real la luz blanca
de esta lámpara, real
la mano que escribe, ¿son reales
los ojos que miran lo escrito?
De una palabra a otra
lo que digo se desvanece.
Yo sé que estoy vivo
entre dos paréntesis.

COMO QUIEN OYE LLOVER

Óyeme como quien oye llover,
ni atenta ni distraída,
pasos leves, llovizna,
agua que es aire, aire que es tiempo,
el día no acaba de irse,
la noche no llega todavía,
figuraciones de la niebla
al doblar la esquina,
figuraciones del tiempo
en el recodo de esta pausa,
óyeme como quien oye llover,
sin oírme, oyendo lo que digo
con los ojos abiertos hacia adentro,
dormida con los cinco sentidos despiertos,
llueve, pasos leves, rumor de sílabas,
aire y agua, palabras que no pesan:
lo que fuimos y somos,
los días y los años, este instante,
tiempo sin peso, pesadumbre enorme,
óyeme como quien oye llover,

relumbra el asfalto húmedo,
el vaho se levanta y camina,
la noche se abre y me mira,
eres tú y tu talle de vaho,
tú y tu cara de noche,
tú y tu pelo, lento relámpago,
cruzas la calle y entras en mi frente,
pasos de agua sobre mis párpados,
óyeme como quien oye llover,
el asfalto relumbra, tú cruzas la calle,
es la niebla errante en la noche,
como quien oye llover
es la noche dormida en tu cama,
es el oleaje de tu respiración,
tus dedos de agua mojan mi frente,
tus dedos de llama queman mis ojos,
tus dedos de aire abren los párpados del tiempo,
manar de apariciones y resurrecciones,
óyeme como quien oye llover,
pasan los años, regresan los instantes,
¿oyes tus pasos en el cuarto vecino?
no aquí ni allá: los oyes
en otro tiempo que es ahora mismo,
oye los pasos del tiempo
inventor de lugares sin peso ni sitio,
oye la lluvia correr por la terraza,
la noche ya es más noche en la arboleda,
en los follajes ha anidado el rayo,
vago jardín a la deriva
entra, tu sombra cubre esta página.

COMO REINA DE BARAJAS

Mi cara, esta hoja muerta
que se ha quedado olvidada
en un libro aprisionada,
mi cara es tarde desierta,
mi cara es pregunta yerta
que nunca intenta la risa,
vive aislada como brisa
que se fugó del torrente.
Pero de tarde, en la fuente,
contempla aún su ceniza.
A mi cara que a las tres
de la tarde se anochece,
a mi cara que se mece
cuando la tarde ya no es,
a mi cara que de vez
en vez aún se sonrío,
a mi cara que se ríe
cuando por la noche huye,
y en la noche se diluye
para que nadie la espíe.

Voy con mi sombra delante
por sombra siempre rodeada
por sombra sombría cercada
que ensombrece mi semblante.
Voy por la calle anhelante
por la calle hecha de sombra
de esa que ni el aire nombra
y la sombra me persigue.
La sombra que a mí me persigue
sólo el silencio la nombra.
De nuevo toqué el fondo del infierno,
pero esta vez se me hizo más ardiente.
Antes, quizá, yo fuera tan valiente,
que pude resistir penar eterno.
¿Será que como ahora ya discierno
cuándo el fuego me quema, estoy consciente,
y padecen a un tiempo cuerpo y mente?
Mi sufrir es de afuera y es interno.
En otro tiempo con verdad decía
que del mundo el dolor había saciado.
¡Torpe de mí, que, ciega, no veía
un camino angustioso, mas no andado!
Hoy acepto lo que antes no creía:
que el infierno es redondo y continuado.

CONTRA LA NOCHE SIN CUERPO

Contra la noche sin cuerpo
se desgarran y se abraza
la pena sola.
Negro pensar y encendida semilla
pena de fuego amargo y agua dulce
la pena en guerra.
Claridad de latidos secretos
planta de tallo transparente
vela la pena.
Calla en el día canta en la noche
habla conmigo y habla sola
alegre pena.
Ojos de sed pechos de sal
entra en mi cama y entra en mi sueño
amarga pena.
Bebe mi sangre la pena pájaro
puebla la espera mata la noche
la pena viva.

Sortija de la ausencia
girasol de la espera y amor en vela
torre de pena.
Contra la noche la sed y la ausencia
gran puñado de vida
fuente de pena.

CREPÚSCULOS DE LA CIUDAD

*A Rafael Vega Albela,
que aquí padeció*

I

Devora el sol final restos ya inciertos;
el cielo roto, hendido, es una fosa;
la luz se atarda en la pared ruinosa;
polvo y salitre soplan sus desiertos.

Se yerguen más los fresnos, más despiertos,
y anohecen la plaza silenciosa,
tan a ciegas palpada y tan esposa
como herida de bordes siempre abiertos.

Calles en que la nada desemboca,
calles sin fin andadas, desvarío
sin fin del pensamiento desvelado.

Todo lo que me nombra o que me evoca
yace, ciudad, en ti, yace vacío,
en tu pecho de piedra sepultado.

II

Mudo, tal un peñasco silencioso
desprendido del cielo, cae, espeso,
el cielo desprendido de su peso,
hundiéndose en sí mismo, piedra y pozo.

Arde el anochecer en su destrozo;
cruzo entre la ceniza y el bostezo
calles en donde lívido, de yeso,
late un sordo vivir vertiginoso;

lepra de livideces en la piedra
trémula llaga torna a cada muro;
frente a ataúdes donde en rasos medra

la doméstica muerte cotidiana,
surgen, petrificadas en lo oscuro,
putas: pilares de la noche vana.

III

A la orilla, de mí ya desprendido,
toco la destrucción que en mí se atreve,
palpo ceniza y nada, lo que llueve
el cielo en su caer oscurecido.

anegado en mi sombra-espejo mido
la deserción del soplo que me mueve:
huyen, fantasma ejército de nieve,
tacto y color, perfume y sed, ruido.

El cielo se desangra en el cobalto
de un duro mar de espumas minerales;
yazgo a mis pies, me miro en el acero

de la piedra gastada y del asfalto:
pisan opacos muertos maquinales,
no mi sombra, mi cuerpo verdadero.

IV

(CIELO)

Frío metal, cuchillo indiferente,
páramo solitario y sin lucero,
llanura sin fronteras, toda acero,
cielo sin llanto, pozo, ciega fuente.

Infranqueable, inmóvil, persistente,
muro total, sin puertas ni asidero,
entre la sed que da tu reverbero
y el otro cielo prometido, ausente.

Sabe la lengua a vidrio entumecido,
a silencio erizado por el viento,
a corazón isomne, remordido.

Nada te mueve, cielo, ni te habita.
Quema el alma raíz y nacimiento
y en sí misma se ahonda y precipita.

V

Fluye el tiempo inmortal y en su latido
sólo palpita estéril insistencia,

sorda avidez de nada, indiferencia,
pulso de arena, azogue sin sentido.

Hechos ya tiempo muerto y exprimido
yacen la edad, el sueño y la inocencia,
puñado de aridez en mi conciencia,
vana cifra del hombre y su gemido.

Vuelvo el rostro: no soy sino la estela
de mí mismo, la ausencia que desierto,
el eco del silencio de mi grito.

Todo se desmorona o se congela:
del hombre sólo queda su desierto,
monumento de yel, llanto, delito.

VI

Las horas, su intangible pesadumbre,
su peso que no pesa, su vacío,
abigarrado horror, la sed que expío
frente al espejo y su glacial vislumbre,

mi ser, que multiplica en muchedumbre
y luego niega en un reflejo impío,
todo, se arrastra, inexorable río,
hacia la nada, sola certidumbre.

hacia mí mismo voy; hacia las mudas,
solitarias fronteras sin salida:
duras aguas, opacas y desnudas,

horadan lentamente mi conciencia
y van abriendo en mí secreta herida,
que mana sólo, estéril, impaciencia.

CUERPO A LA VISTA

Y las sombras se abrieron otra vez
y mostraron su cuerpo:
tu pelo, otoño espeso, caída de agua solar,
tu boca y la blanca disciplina
de tus dientes caníbales,
prisioneros en llamas,
tu piel de pan apenas dorado
y tus ojos de azúcar quemada,
sitios en donde el tiempo no transcurre,
valles que sólo mis labios conocen,
desfiladero de la luna que asciende
a tu garganta entre tus senos,
cascada petrificada de la nuca,
alta meseta de tu vientre,
playa sin fin de tu costado.
Tus ojos son los ojos fijos del tigre
y un minutos después
son los ojos húmedos del perro.
Siempre hay abejas en tu pelo.

Tu espalda fluye tranquila bajo mis ojos
como las espaldas del río a la luz del incendio.
Aguas dormidas golpean día y noche
tu cintura de arcilla
y en tus costas,
inmensas como los arenales de la luna,
el viento sopla por mi boca
y un largo quejido cubre con sus dos alas grises
la noche de los cuerpos,
como la sombra del águila la soledad del páramo.
Las uñas de los dedos de tus pies
están hechas del cristal del verano.
Entre tus piernas hay un pozo de agua dormida,
bahía donde el mar de noche se aquieta,
negro caballo de espuma,
cueva al pie de la montaña que esconde un tesoro,
boca de horno donde se hacen las hostias,
sonrientes labios entreabiertos y atroces,
nupcias de la luz y la sombra,
de lo visible y lo invisible
(allí espera la carne su resurrección
y el día de la vida perdurable)

Patria de sangre,
única tierra que conozco y me conoce,
única patria en la que creo,
única puerta al infinito.

DEJA QUE UNA VEZ MÁS TE NOMBRE, TIERRA

Deja que una vez más te nombre, tierra.
Mi tacto se prolonga
en el tuyo sediento,
largo, vibrante río
que no termina nunca,
navegado por hojas digitales,
lentas bajo tu espeso sueño verde.
Tibia mujer de somnolientos ríos,
mi pabellón de pájaros y peces,
mi paloma de tierra,
de leche endurecida,
mi pan, mi sal, mi muerte,
mi almohada de sangre:
en un amor más vasto te sepulto.

DESTINO DE POETA

¿Palabras? Sí, de aire,
y en el aire perdidas.
Déjame que me pierda entre palabras,
déjame ser el aire en unos labios,
un soplo vagabundo sin contornos
que el aire desvanece.
También la luz en sí misma se pierde.

DISPARO

Salta la palabra
adelante del pensamiento
adelante del sonido
la palabra salta como un caballo
adelante del viento
como un novillo de azufre
adelante de la noche
se pierde por las calles de mi cráneo
en todas partes las huellas de la fiera
en la cara del árbol el tatuaje escarlata
en la frente del torreón el tatuaje de hielo
en el sexo de la iglesia el tatuaje eléctrico
sus uñas en tu cuello
sus patas en tu vientre
la señal violeta
el tornasol que gira hasta el blanco
hasta el grito hasta el basta
el girasol que gira como un ay desollado
la firma del sin nombre a lo largo de tu piel
en todas partes el grito que ciega

la oleada negra que cubre el pensamiento
la campana furiosa que tañe en mi frente
la campana de sangre en mi pecho
la imagen que ríe en lo alto de la torre
la palabra que revienta las palabras
la imagen que incendia todos los puentes
la desaparecida en mitad del abrazo
la vagabunda que asesina a los niños
la idiota la mentirosa la incestuosa
la corza perseguida
la mendiga profética
la muchacha que en mitad de la vida
me despierta y me dice *acuérdate*

DOS CUERPOS

Dos cuerpos frente a frente
son a veces dos olas
y la noche es océano.

Dos cuerpos frente a frente
son a veces dos piedras
y la noche desierto.

Dos cuerpos frente a frente
son a veces raíces
en la noche enlazadas.

Dos cuerpos frente a frente
son a veces navajas
y la noche relámpago.

Dios de resurrección,
estrella hiriente,
insomne flauta que alza su dulce llama entre sombras
/caídas,
oh Dios que en las fiestas convocas a las mujeres
/delirantes
y haces girar sus vientres planetarios y sus nalgas
/ salvajes,
los pechos inmóviles y eléctricos,
atravesando el universo enloquecido y desnudo
y la sedienta extensión de la noche desplomada.
Sangre,
sangre que todavía te mancha con resplandores
/bárbaros,
la sangre derramada en la noche del sacrificio,
la de los inocentes y la de los impíos,
la de tus enemigos y la de tus justos,
la sangre tuya, la de tu sacrificio.

II

Por ti asciendo, desciendo,
a través de mi estirpe,
hasta el pozo del polvo
donde mi semen se deshace en otros,
más antiguos, sin nombre,
ciegos ríos por llanos de ceniza.
Te he buscado, te busco,
en la árida vigilia, escarabajo
de la razón giratoria:
en los sueños hinchidos de presagios equívocos
y en los torrentes negros que el delirio desata:
el pensamiento es una espada
que ilumina y destruye

y luego del relámpago no hay nada
sino un correr por el sinfín
y encontrarse uno mismo frente al muro.
Te he buscado, te busco,
en la cólera pura de los desesperados,
allí donde los hombres se juntan para morir sin ti,
entre una maldición y una flor degollada.
No, no estabas en ese rostro roto en mil rostros
/iguales.

Te he buscado, te busco,
entre los restos de la noche en ruinas,
en los despojos de la luz que deserta,
en el niño mendigo que sueña en el asfalto con arena e
/olas,

junto a perros nocturnos,
rostros de niebla y cuchillada
y desiertas pisadas de tacones sonámbulos.
En mí te busco: ¿eres
mi rostro en el momento de borrarse,
mi nombre que, al decirlo, se dispersa,
eres mi desvanecimiento?

III

Viva palabra obscura,
palabra del principio,
principio sin palabra,
piedra y piedra, sequía,
verdor súbito,
fuego que no se acaba,
agua que brilla en una cueva:
no existes, pero vives,
en nuestra angustia habitas,
en el fondo vacío del instante

—oh aburrimiento—,
en el trabajo y el sudor, su fruto,
en el sueño que engendra y el muro que prohíbe.
Dios vacío, Dios sordo, Dios mío,
lágrima nuestra, blasfemia,
palabra y silencio del hombre,
signo del llanto, cifra de sangre,
forma terrible de la nada,
araña del miedo,
reverso del tiempo,
gracia del mundo, secreto indecible,
muestra tu faz que aniquila,
que al polvo voy, al fuego impuro.

EL CÁNTARO ROTO

La mirada interior se despliega y un mundo de vértigo y
llama nace bajo la frente del que sueña:
soles azules, verdes remolinos, picos de luz que abren
/astros
como granadas,
tornasol solitario, ojo de oro girando en el centro de una
explanada calcinada,
bosques de cristal de sonido, bosques de ecos y
/respuestas y
ondas, diálogo de transparencias,
¡viento, galope de agua entre los muros interminables de
/una
garganta de azabache,
caballo, cometa, cohete que se clava justo en el corazón
/de la
noche, plumas, surtidores,
plumas, súbito florecer de las antorchas, velas, alas,
/invasión
de lo blanco,

pájaros de las islas cantando bajo la frente del que
/sueña!
Abrí los ojos, los alcé hasta el cielo y vi cómo la noche se
cubría de estrellas.
¡Islas vivas, brazaletes de islas llameantes, piedras
/ardiendo,
respirando, racimos de piedras vivas,
cuánta fuente, qué claridades, qué cabelleras sobre una
espalda oscura,
cuánto río allá arriba, y ese sonar remoto de agua junto al
fuego, de luz contra la sombra!
Harpas, jardines de harpas.
Pero a mi lado no había nadie.
Sólo el llano: cactus, huizaches, piedras enormes que
/estallan
bajo el sol.
No cantaba el grillo,
había un vago olor a cal y semillas quemadas,
las calles del poblado eran arroyos secos
y el aire se habría roto en mil pedazos si alguien
/hubiese gritado:
¿quién vive?
Cerros pelados, volcán frío, piedra y jadeo bajo tanto
/esplendor,
sequía, sabor de polvo,
rumor de pies descalzos sobre el polvo, ¡y el pirú en
/medio del
llano como un surtidor petrificado!
Dime, sequía, dime, tierra quemada, tierra de huesos
/remolidos,
dime, luna agónica,
¿no hay agua,
hay sólo sangre, sólo hay polvo, sólo pisadas de pies
/desnudos

sobre la espina,
sólo andrajos y comida de insectos y sopor bajo el
/mediodía
impío como un cacique de oro?
¿No hay relinchos de caballos a la orilla del río, entre las
grandes piedras redondas y relucientes,
en el remanso, bajo la luz verde de las hojas y los gritos
/de los
hombres y las mujeres bahándose al alba?
El dios-maíz, el dios-flor, el dios-agua, el dios-sangre, la
/Virgen,
¿todos se han muerto, se han ido, cántaros rotos al
/borde de
la fuente cegada?
¿Sólo está vivo el sapo,
sólo reluce y brilla en la noche de México el sapo
/verduzco,
sólo el cacique gordo de Cempoala es inmortal?
Tendido al pie del divino árbol de jade regado con
/sangre,
mientras dos esclavos jóvenes lo abanicán,
en los días de las grandes procesiones al frente del
/pueblo,
apoyado en la cruz: arma y bastón,
en traje de batalla, el esculpido rostro de silex
/aspirando
como un incienso precioso el humo de los
/fusilamientos,
los fines de semana en su casa blindada junto al mar, al
/lado
de su querida cubierta de joyas de gas neón,
¿sólo el sapo es inmortal?
He aquí a la rabia verde y fría y a su cola de navajas y
/vidrio

cortado,
he aquí al perro y a su aullido sarnoso,
al maguey taciturno, al nopal y al candelabro erizados, he
aquí a la flor que sangra y hace sangrar,
la flor de inexorable y tajante geometría como un
/delicado
instrumento de tortura,
he aquí a la noche de dientes largos y mirada filosa, la
/noche
que desuella con un pedernal invisible,
oye a los dientes chocar uno contra otro,
oye a los huesos machacando a los huesos,
al tambor de piel humana golpeado por el fémur,
al tambor del pecho golpeado por el talón rabioso,
al tam-tam de los tímpanos golpeados por el sol
/delirante,
he aquí al polvo que se levanta como un rey amarillo y
/todo lo
descuaja y danza solitario y se derrumba
como un árbol al que de pronto se le han secado las
/raíces,
como una torre que cae de un solo tajo,
he aquí al hombre que cae y se levanta y come polvo y se
arrastra,
al insecto humano que perfora la piedra y perfora los
/siglos y
carcome la luz,
he aquí a la piedra rota, al hombre roto, a la luz rota.
¿Abrir los ojos o cerrarlos, todo es igual?
Castillos interiores que incendia el pensamiento porque
/otro
más puro se levante, sólo fulgor y llama,
semilla de la imagen que crece hasta ser árbol y hace
/estallar el cráneo,

palabra que busca unos labios que la digan,
sobre la antigua fuente humana cayeron grandes
/pedras,
hay siglos de piedras, años de losas, minutos espesores
/sobre la fuente humana.
Dime, sequía, piedra pulida por el tiempo sin dientes,
/por el hambre sin dientes,
polvo molido por dientes que son siglos, por siglos que
/son hambres,
dime, cántaro roto caído en el polvo, dime,
¿la luz nace frotando hueso contra hueso, hombre contra
hombre, hambre contra hambre,
hasta que surja al fin la chispa, el grito, la palabra,
hasta que brote al fin el agua y crezca el árbol de
/anchas hojas de turquesa?
Hay que dormir con los ojos abiertos, hay que soñar con
/las manos,
soñemos sueños activos de río buscando su cauce,
/sueños de
sol soñando sus mundos,
hay que soñar en voz alta, hay que cantar hasta que el
/canto eche raíces,
tronco, ramas, pájaros, astros,
cantar hasta que el sueño engendre y brote del costado
/del
dormido la espiga roja de la resurrección,
el agua de la mujer, el manantial para beber y mirarse y
reconocerse y recobrase,
el manantial para saberse hombre, el agua que habla a
/solas
en la noche y nos llama con nuestro nombre,
el manantial de las palabras para decir yo, tú, él,
/nosotros,
bajo el gran árbol viviente estatua de la lluvia,

para decir los pronombres hermosos y reconocernos y ser
fieles a nuestros nombres
hay que soñar hacia atrás, hacia la fuente, hay que
/remar siglos arriba,
más allá de la infancia, más allá del comienzo, más allá
/de las
aguas del bautismo,
echar abajo las paredes entre el hombre y el hombre,
/juntar
de nuevo lo que fue separado,
vida y muerte no son mundos contrarios, somos un solo
/tallo
con dos flores gemelas,
hay que desenterrar la palabra perdida, soñar hacia
/dentro y
también hacia afuera,
descifrar el tatuaje de la noche y mirar cara a cara al
/mediodía
y arrancarle su máscara,
bañarse en luz solar y comer los frutos nocturnos,
/deletrear la
escritura del astro y la del río,
recordar lo que dicen la sangre y la marea, la tierra y el
cuerpo, volver al punto de partida,
ni adentro ni afuera, ni arriba ni abajo, al cruce de
/caminos,
adonde empiezan los caminos,
porque la luz canta con un rumor de agua, con un rumor de
follaje canta el agua
y el alba está cargada de frutos, el día y la noche
/reconciliados
fluyen como un río manso,
el día y la noche se acarician largamente como un
/hombre y

una mujer enamorados,
como un solo río interminable bajo arcos de siglos
/fluyen las
estaciones y los hombres,
hacia allá, al centro vivo del origen, más allá de fin y
/comienzo.

EL DESCONOCIDO

Homenaje a Xavier Villaurrutia

La noche nace en espejos de luto.
Sombríos ramos húmedos
ciñen su pecho y su cintura,
su cuerpo azul, infinito y tangible.
No la puebla el silencio: rumores silenciosos,
peces fantasmas, se deslizan, fosforecen, huyen.
La noche es verde, vasta y silenciosa.
La noche es morada y azul.
Es de fuego y es de agua.
La noche es de mármol negro y de humo.
En sus hombros nace un río que se curva,
una silenciosa cascada de plumas negras.
La noche es un beso infinito de las tinieblas infinitas.
Todo se funde en ese beso,
todo arde en esos labios sin límites,
y el nombre y la memoria
son un poco de ceniza y olvido
en esa entraña que sueña.
Noche, dulce fiera,
boca de sueño, ojos de llama fija y ávida,

océano,
extensión infinita y limitada como un cuerpo acariciado
/a oscuras,
indefensa y voraz como el amor,
detenida al borde del alba como un venado a la orilla
/del susurro o del miedo,
río de terciopelo y ceguera,
respiración dormida de un corazón inmenso, que perdona:
el desdichado, el hueco,
el que lleva por máscara su rostro,
cruza tus soledades, a solas con su alma.
Tu silencio lo llama,
rozan su piel tus alas negras,
donde late el olvido sin fronteras,
mas él cierra los poros de su alma
al infinito que lo tienta,
ensimismado en su árida pelea.
Nadie lo sigue, nadie lo acompaña.
En su boca elocuente la mentira se anida,
su corazón está poblado de fantasmas
y el vacío hace desiertos los latidos de su pecho.
Dos perros amarillos, hastío y avidez, disputan en su
/alma.
Su pensamiento recorre siempre las mismas salas
/deshabitadas,
sin encontrar jamás la forma que agote su impaciencia,
el muro del perdón o de la muerte.
Pero su corazón aún abre las alas
como un águila roja en el desierto.
Suenan las flautas de la noche.
El mundo duerme y canta.
Canta dormido el mar;
ojo que tiembla absorto,

el cielo es un espejo donde el mundo se contempla,
lecho de transparencia para su desnudez.
Él marcha solo, infatigable,
encarcelado en su infinito,
como un solitario pensamiento,
como un fantasma que buscara un cuerpo.

EL MAR, EL MAR Y TÚ...

El mar, el mar y tú, plural espejo,
el mar de torso perezoso y lento
nadando por el mar, del mar sediento:
el mar que muere y nace en un reflejo.
El mar y tú, su mar, el mar espejo:
roca que escala el mar con paso lento,
pilar de sal que abate el mar sediento,
sed y vaivén y apenas un reflejo.
De la suma de instantes en que creces,
del círculo de imágenes del año,
retengo un mes de espumas y de peces,
y bajo cielos líquidos de estaño
tu cuerpo que en la luz abre bahías
al oscuro oleaje de los días.

¿Con quién hablamos al hablar a solas?

Olvidó su pasado

no tocará el futuro

No sabe quién es

está vivo en mitad de la noche

habla para oírse

Junto a la verja se abraza una pareja

ella ríe y pregunta algo

su pregunta sube y se abre en lo alto

A esta hora el cielo no tiene una sola arruga

caen tres hojas de un árbol

alguien silba en la esquina

en la casa de enfrente se enciende una ventana

¡Qué extraño es saberse vivo!

Caminar entre la gente

con el secreto a voces de estar vivo

Madrugadas sin nadie en el Zócalo

sólo nuestro delirio

y los tranvías

Tacuba Tacubaya Xochimilco San Ángel Coyoacán

en la plaza más grande que la noche

encendidos

listos para llevarnos

en la vastedad de la hora al fin del mundo

Rayas negras

las pértigas enhiestas de los troles

contra el cielo de piedra

y su moña de chispas su lengüeta de fuego

brasa que perfora la noche

pájaro

volando silbando volando

entre la sombra enmarañada de los fresnos

desde San Pedro hasta Mixcoac en doble fila

Bóveda verdinegra

masa de húmedo silencio
sobre nuestras cabezas en llamas
mientras hablábamos a gritos
en los tranvías rezagados
atravesando los suburbios
con un fragor de torres desgajadas

Si estoy vivo camino todavía
por esas mismas calles empedradas
charcos lodos de junio a septiembre
zaguanes tapias altas huertas dormidas
en vela sólo

blanco morado blanco
el olor de las flores
impalpables racimos

En la tiniebla

un farol casi vivo
contra la pared yerta
Un perro ladra
preguntas a la noche

No es nadie
el viento ha entrado en la arboleda
Nubes nubes gestación y ruina y más nubes
templos caídos nuevas dinastías
escollos y desastres en el cielo

Mar de arriba
nubes del altiplano ¿dónde está el otro mar?

Maestras de los ojos

nubes
arquitectos de silencio
Y de pronto sin más porque sí

En esta vida hay otra vida
la higuera aquella volverá esta noche
esta noche regresan otras noches

Mientras escribo oigo pasar el río
no éste

aquel que es éste

Vaivén de momentos y visiones
el mirlo está sobre la piedra gris
en un claro de marzo

negro

centro de claridades

No lo maravilloso presentido

lo presente sentido

la presencia sin más

nada más pleno colmado

No es la memoria

nada pensado ni querido

No son las mismas horas

otras

son otras siempre y son la misma
entran y nos expulsan de nosotros
con nuestros ojos ven lo que no ven los ojos
Dentro del tiempo hay otro tiempo
quieto

sin horas ni peso ni sombra

sin pasado o futuro

sólo vivo

como el viejo del banco
unimismado idéntico perpetuo
Nunca lo vemos

Es la transparencia

EL PÁJARO

En el silencio transparente
el día reposaba:
la transparencia del espacio
era la transparencia del silencio.
La inmóvil luz del cielo sosegaba
el crecimiento de las yerbas.
Los bichos de la tierra, entre las piedras,
bajo la luz idéntica, eran piedras.
El tiempo en el minuto se saciaba.
En la quietud absorta
se consumaba el mediodía.
Y un pájaro cantó, delgada flecha.
Pecho de plata herido vibró el cielo,
se movieron las hojas,
las yerbas despertaron...
Y sentí que la muerte era una flecha
que no se sabe quién dispara
y en un abrir los ojos nos morimos.

EL SEDIENTO

Por buscarme, poesía,
en ti me busqué:
deshecha estrella de agua
se anegó mi ser.
Por buscarte, poesía,
en mí naufragué.

Después sólo te buscaba
por huir de mí:
¡espesura de reflejos
en que me perdí!
Mas luego de tanta vuelta
otra vez me vi:

el mismo rostro anegado
en la misma desnudez;
las mismas aguas de espejo
en las que no he de beber;
y en el borde de esas aguas
el mismo muerto de sed.

ELEGÍA INTERRUMPIDA

Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.
Al primer muerto nunca lo olvidamos,
aunque muera de rayo, tan aprisa
que no alcance la cama ni los óleos.
Oigo el bastón que duda en un peldaño,
el cuerpo que se afianza en un suspiro,
la puerta que se abre, el muerto que entra.
De una puerta a morir hay poco espacio
y apenas queda tiempo de sentarse,
alzar la cara, ver la hora
y enterarse: las ocho y cuarto.

Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.
La que murió noche tras noche
y era una larga despedida,
un tren que nunca parte, su agonía.
Codicia de la boca
al hilo de un suspiro suspendida,
ojos que no se cierran y hacen señas
y vagan de la lámpara a mis ojos,

fija mirada que se abraza a otra,
ajena, que se asfixia en el abrazo
y al fin se escapa y ve desde la orilla
cómo se hunde y pierde cuerpo el alma
y no encuentra unos ojos a que asirse...
¿Y me invitó a morir esa mirada?
Quizá morimos sólo porque nadie
quiere morirse con nosotros, nadie
quiere mirarnos a los ojos.

Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.
Al que se fue por unas horas
y nadie sabe en qué silencio entró.
De sobremesa, cada noche,
la pausa sin color que da al vacío
o la frase sin fin que cuelga a medias
del hilo de la araña del silencio
abren un corredor para el que vuelve:
suenan sus pasos, sube, se detiene...
Y alguien entre nosotros se levanta
y cierra bien la puerta.
Pero él, allá del otro lado, insiste.
Acecha en cada hueco, en los repliegues,
vaga entre los bostezos, las afueras.
Aunque cerremos puertas, él insiste.

Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.
Rostros perdidos en mi frente, rostros
sin ojos, ojos fijos, vaciados,
¿busco en ellos acaso mi secreto,
el dios de sangre que mi sangre mueve,
el dios de yelo, el dios que me devora?
Su silencio es espejo de mi vida,

en mi vida su muerte se prolonga:
soy el error final de sus errores.

Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.
El pensamiento disipado, el acto
disipado, los nombres esparcidos
(lagunas, zonas nulas, hoyos
que escarba terca la memoria),
la dispersión de los encuentros,
el yo, su guiño abstracto, compartido
siempre por otro (el mismo) yo, las iras,
el deseo y sus máscaras, la víbora
enterrada, las lentas erosiones,
la espera, el miedo, el acto
y su reverso: en mí se obstinan,
piden comer el pan, la fruta, el cuerpo,
beber el agua que les fue negada.
Pero no hay agua ya, todo está seco,
no sabe el pan, la fruta amarga,
amor domesticado, masticado,
en jaulas de barrotes invisibles
mono onanista y perra amaestrada,
lo que devoras te devora,
tu víctima también es tu verdugo.
Montón de días muertos, arrugados
periódicos, y noches descorchadas
y en el amanecer de párpados hinchados
el gesto con que deshacemos
el nudo corredizo, la corbata,
y ya apagan las luces en la calle
—*saluda al sol, araña, no seas rencorosa*—
y más muertos que vivos entramos en la cama.
Es un desierto circular el mundo,
el cielo está cerrado y el infierno vacío.

ENTRE IRSE Y QUEDARSE

Entre irse y quedarse duda el día,
enamorado de su transparencia.
La tarde circular es ya bahía:
en su quieto vaivén se mece el mundo.
Todo es visible y todo es elusivo,
todo está cerca y todo es intocable.
Los papeles, el libro, el vaso, el lápiz
reposan a la sombra de sus nombres.
Latir del tiempo que en mi sien repite
la misma terca sílaba de sangre.
La luz hace del muro indiferente
un espectral teatro de reflejos.
En el centro de un ojo me descubro;
no me mira, me miro en su mirada.
Se disipa el instante. Sin moverme,
yo me quedo y me voy: soy una pausa.

ENVÍO

Tal sobre el muro rotas uñas graban
un nombre, una esperanza, una blasfemia,
sobre el papel, sobre la arena, escribo
estas palabras mal encadenadas.

Entre sus secas sílabas acaso
un día te detengas: pisa el polvo,
esparce la ceniza, sé ligera
como la luz ligera y sin memoria
que brilla en cada hoja, en cada piedra,
dora la tumba y dora la colina
y nada la detiene ni apresura.

EPITAFIO PARA UN POETA

Quiso cantar, cantar
para olvidar
su vida verdadera de mentiras
y recordar
su mentirosa vida de verdades.

ESCRITO CON TINTA VERDE

La tinta verde crea jardines, selvas, prados,
follajes donde cantan las letras,
palabras que son árboles,
frases que son verdes constelaciones.

Deja que mis palabras, oh blanca, desciendan y te
/cubran
como una lluvia de hojas a un campo de nieve,
como la yedra a la estatua,
como la tinta a esta página.

Brazos, cintura, cuello, senos,
la frente pura como el mar,
la nuca de bosque en otoño,
los dientes que muerden una brizna de yerba.

Tu cuerpo se constela de signos verdes
como el cuerpo del árbol de renuevos.
No te importe tanta pequeña cicatriz luminosa:
mira al cielo y su verde tatuaje de estrellas.

ESPEJO

Hay una noche,
un tiempo hueco, sin testigos,
una noche de uñas y silencio,
páramo sin orillas,
isla de hielo entre los días;
una noche sin nadie
sino su soledad multiplicada.

Se regresa de unos labios
nocturnos, fluviales,
lentas orillas de coral y savia,
de un deseo, erguido
como la flor bajo la lluvia, insomne
collar de fuego al cuello de la noche,
o se regresa de uno mismo a uno mismo,
y entre espejos impávidos un rostro
me repite a mi rostro, un rostro
que enmascara a mi rostro.

Frente a los juegos fatuos del espejo
mi ser es pira y es ceniza,
respira y es ceniza,
y ardo y me quemó y resplandezco y miento
un yo que empuña, muerto,
una daga de humo que le finge
la evidencia de sangre de la herida,
y un yo, mi yo penúltimo,
que sólo pide olvido, sombra, nada,
final mentira que lo enciende y quema.

De una máscara a otra
hay siempre un yo penúltimo que pide.
Y me hundo en mí mismo y no me toco.

FELICIDAD EN HERAT

A Carlos Pellicer

Vine aquí
como escribo estas líneas,
sin idea fija:
una mezquita azul y verde,
seis minarettes truncos,
dos o tres tumbas,
memorias de un poeta santo,
los nombres de Timur y su linaje.
Encontré al viento de los cien días.
Todas las noches las cubrió de arena,
acosó mi frente, me quemó los párpados.
La madrugada:
 dispersión de pájaros
y ese rumor de agua entre piedras
que son los pasos campesinos.
(Pero el agua sabía a polvo.)
Murmullos en el llano,
apariciones
 desapariciones,

No bebí plenitud en el vacío
ni vi las treinta y dos señales
del Bodisatva cuerpo de diamante.
Vi un cielo azul y todos los azules,
del blanco al verde
todo el abanico de los álamos
y sobre el pino, más aire que pájaro,
el mirlo blanquinegro.
Vi al mundo reposar en sí mismo.
Vi las apariencias.
Y llamé a esa media hora:
Perfección de lo Finito.

FRENTE AL MAR

1

Llueve en el mar:
al mar lo que es del mar
y que se seque la heredad.

2

¿La ola no tiene forma?
En un instante se esculpe
y en otro se desmorona
en la que emerge, redonda.
Su movimiento es su forma.

3

Las olas se retiran
—ancas, espaldas, nuca—
pero vuelven las olas
—pechos, bocas, espumas—.

4

Muere de sed el mar.
Se retuerce, sin nadie,
en su lecho de rocas.
Muere de sed de aire.

GARABATO

Con un trozo de carbón.
Con mi gis roto y mi lápiz rojo
dibujar tu nombre
el nombre de tu boca,
el signo de tus piernas
en la pared de nadie.
En la puerta prohibida
grabar el nombre de tu cuerpo.
Hasta que la hoja de mi navaja
sangre
y la piedra grite
y el muro respire como un pecho.

HABLO DE LA CIUDAD

A Juan Gil-Albert

Novedad de hoy y ruina de pasado mañana, enterrada
/y resucitada cada día,
convivida en calles, plazas, autobuses, taxis, cines,
/teatros,
bares, hoteles, palomares, catacumbas,
la ciudad enorme que cabe en un cuarto de tres metros
/cuadrados inacabable como galaxia,
la ciudad que nos sueña a todos y que todos hacemos y
/deshacemos y rehacemos mientras soñamos,
la ciudad que todos soñamos y que cambia sin cesar
/mientras la soñamos,
la ciudad que despierta cada cien años y se mira en el
/espejo de una palabra y no se reconoce y otra vez se
echa a dormir,
la ciudad que brota de los párpados de la mujer que
/duerme a mi lado y se convierte,
con sus monumentos y sus estatuas, sus historias y sus
/leyendas,
en un manantial hecho de muchos ojos y cada ojo refleja
/el mismo paisaje detenido,

antes de las escuelas y las prisiones, los alfabetos y los
/números, el altar y la ley:
el río que es cuatro ríos, el huerto, el árbol, la Varona y
/el Varón vestidos de viento
—volver, volver, ser otra vez arcilla, bañarse en esa luz,
/dormir bajo esas luminarias,
flotar sobre las aguas del tiempo como la hoja llameante
/del arce que arrastra la corriente,
volver, ¿estamos dormidos o despiertos?, estamos, nada
/más estamos, amanece, es temprano,
estamos en la ciudad, no podemos salir de ella sin caer
/en otra, idéntica aunque sea distinta,
hablo de la ciudad inmensa, realidad diaria hecha de
/dos palabras: los otros,
y en cada uno de ellos hay un yo cercenado de un
/nosotros, un yo a la deriva,
hablo de la ciudad construida por los muertos, habitada
/por sus tercos fantasmas, regida por su despótica
memoria,
la ciudad con la que hablo cuando no hablo con nadie y
/que ahora me dicta estas palabras insomnes,
hablo de las torres, los puentes, los subterráneos, los
/hangares, maravillas y desastres,
el Estado abstracto y sus policías concretos, sus
/pedagogos, sus carceleros, sus predicadores,
las tiendas donde hay de todo y gastamos de todo y todo
/se vuelve humo,
los mercados y sus pirámides de frutos, rotación de las
/cuatro estaciones, las reses en canal colgando de los
garfios, las colinas de especias y las torres de frascos
y conservas,
todos los sabores y los colores, todos los olores y todas
las materias, la marea de las voces —agua, metal,

/madera, barro—, el trajín, el regateo y el trapicheo
desde el comienzo de los días,
hablo de los edificios de cantería y de mármol, de
/cemento, vidrio, hierro, del gentío en los vestíbulos y
portales, de los elevadores que suben y bajan como el
mercurio en los termómetros,
de los bancos y sus consejos de administración, de las
/fábricas y sus gerentes, de los obreros y sus máquinas
incestuosas,
hablo del desfile inmemorial de la prostitución por
/calles largas como el deseo y como el aburrimiento,
del ir y venir de los autos, espejo de nuestros afanes,
/quehaceres y pasiones (¿por qué, para qué, hacia
dónde?),
de los hospitales siempre repletos y en los que siempre
/morimos solos,
hablo de la penumbra de ciertas iglesias y de las llamas
/titubeantes de los cirios en los altares,
tímidas lenguas con las que los desamparados hablan
/con los santos y con las vírgenes en un lenguaje
ardiente y entrecortado,
hablo de la cena bajo la luz tuerta en la mesa coja y los
/platos desportillados,
de las tribus inocentes que acampan en los baldíos con
/sus mujeres y sus niños, sus animales y sus espectros,
de las ratas en el albañal y de los gorriones valientes
/que anidan en los alambres, en las cornisas y en los
árboles martirizados,
de los gatos contemplativos y de sus novelas libertinas
/a la luz de la luna, diosa cruel de las azoteas,
de los perros errabundos, que son franciscanos y
/nuestros bhikkus, los perros que desentierran los
huesos del sol,
hablo del anacoreta y de la fraternidad de los

/libertarios, de la conjura de los justicieros y de la
banda de los ladrones,
de la conspiración de los iguales y de la sociedad de
/amigos del Crimen, del club de los suicidas y de Jack
el Destripador,
del Amigo de los hombres, afilador de la guillotina, y
/de César, Delicia del Género Humano,
hablo del barrio paralítico, el muro llagado, la fuente
/seca, la estatua pintarrajeada,
hablo de los basureros del tamaño de una montaña y del
/sol taciturno que se filtra en el polumo,
de los vidrios rotos y del desierto de chatarra, del
/crimen de anoche y del banquete del inmortal
Trimalción,
de la luna entre las antenas de la Televisión y de una
/mariposa sobre un bote de inmundicias,
hablo de madrugadas como vuelo de garzas en la laguna
/y del sol de alas transparentes que se posa en los
follajes de piedra de las iglesias y del gorjeo de la luz
en los tallos de vidrio de los palacios,
hablo de algunos atardeceres al comienzo del otoño,
/cascadas de oro incorpóreo, transfiguración de este
mundo, todo pierde cuerpo, todo se queda suspenso,
la luz piensa y cada uno de nosotros se siente pensado
/por esa luz reflexiva, durante un largo instante el
tiempo se disipa, somos aire otra vez,
hablo del verano y de la noche pausada crece en el
/horizonte como un monte de humo que poco a poco se
desmorona y cae sobre nosotros con una ola,
reconciliación de los elementos, la noche se ha tendido
/y su cuerpo es un río poderoso de pronto dormido,
nos mecemos en el oleaje de su respiración, la hora es
palpable, la podemos tocar como un fruto,
han encendido las luces, arden las avenidas con el

/fulgor del deseo, en los parques la luz eléctrica
atraviesa los follajes y cae sobre nosotros una llovizna
verde y fosforescente que nos ilumina sin mojarnos,
los árboles murmuran, nos dicen algo,
hay calles en penumbra que son una insinuación
/sonriente,
no sabemos adónde van, tal vez al embarcadero de las
/islas perdidas,
hablo de las estrellas sobre las altas terrazas y de las
/frases indescifrables que escriben en la piedra del
cielo,
hablo del chubasco rápido que azota los vidrios y
/humilla las arboledas, duró veinticinco minutos y
ahora allá arriba hay agujeros azules y chorros de luz,
el vapor sube del asfalto, los coches relucen, hay
charcos donde navegan barcos reflejos,
hablo de nubes nómadas y de una música delgada que
/ilumina una habitación en un quinto piso y de un
rumor de risas en mitad de la noche como agua
remota que fluye entre raíces y yerbas,
hablo del encuentro esperado con esa forma inesperada
/en la que encarna lo desconocido y se manifiesta a
cada uno:
ojos que son la noche que se entreabre y el día que
/despierta, el mar que se tiende y la llama que habla,
pechos valientes: marea lunar,
labios que dicen sésamo y el tiempo se abre y el pequeño
/cuarto se vuelve jardín de metamorfosis y el aire y el
fuego se entrelazan, la tierra y el agua se confunden,
o es el advenimiento del instante en que allá, en aquel
/otro lado que es aquí mismo, la llave se cierra y el
tiempo cesa de manar,
instante del hasta aquí, fin del hipo, del quejido y del

HAIKÚS

BASHO-AN

El mundo cabe
en diecisiete sílabas:
tú en esta choza.
Troncos y paja:
por las rendijas entran
Budas e insectos.
Hecho de aire
entre pinos y rocas
brota el poema.
Entretejidas
vocales, consonantes:
casa del mundo.
Huesos de siglos,
penas ya peñas, montes:
aquí no pesan.
Esto que digo
son apenas tres líneas:
choza de sílabas.

ALBA

Sobre la arena
escritura de pájaros:
memorias del viento.

CALMA

Luna, reloj de arena:
la noche se vacía,
la hora se ilumina.

PARES Y NONES

Mientras los periódicos
Se deshojan
Tú te cubres de pájaros.

Alzo los ojos: no hay nada.
Silencio sobre la rama,
sobre la rama quebrada.

HERMANDAD

Homenaje a Claudio Ptolomeo

Soy hombre: duro poco
y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea.

HERMOSURA QUE VUELVE

En un rincón del salón crepuscular
O al volver una esquina en la hora indecisa y blasfema,
O una mañana parecida a un navío atado al horizonte,
O en Morelia, bajo los arcos rosados del antiguo
/acueducto,
Ni desdeñosa ni entregada, centelleas.

El telón de este mundo se abre en dos.
Cesa la vieja oposición entre verdad y fábula,
Apariencia y realidad celebran al fin sus bodas,
Sobre las cenizas de las mentirosas evidencias
Se levanta una columna de seda y electricidad,
Un pausado chorro de belleza.
Tú sonrías, arma blanca a medias desenvainada.
Niegas al sueño en pleno sueño,
Desmientes al tacto y a los ojos en pleno día.
Tú existes de otro modo que nosotros,
No eres la vida pero tampoco la muerte.
Tú nada más estás,
Nada más fulges, engastada en la noche.

HIMACHAL PRADESCH (3)

5 pequeñas abominaciones vistas, oídas, cometidas:
El festín de los buitres. Comieron tanto que no pueden
/volar.

No muy lejos, sobre una peña,
un águila tullida espera su resto de carroña.
En la veranda del dak bungalow
el barrister de Nagpur pesca al extranjero
y en un inglés esmerado le ofrece un trago,
un cesto de ciruela de su huerta, un mapa,
un almuerzo de curry, noticias verídicas del país,
el balcón de su casa con una vista
única... Su mujer lo observa, oblicua,
mascullando injurias en hindustani.
Ya por tomar el fresco o sorprender
ese momento de armisticio
en que la media luna es verdadera mente blanca
y el sol es todavía el sol,
se asoma al aire la pareja de viejitos.
Se animan, resucitan una pasión feroz de insectos.
Sonaja de semillas secas: la hora de las recriminaciones.

En el patio del club seis eucaliptos
se ahogan en una casi luz casi miel,
tres ingleses sobrevivientes del British Raj
comentan con un sikh el match de cricket en Sidney,
unas matronas indias juegan bridge,
una paria lava el piso en cuclillas
y se eclipsa, un astro negro
se abre en mi frente como una granada
(EN PARÍS PRENDEN FUEGO A LA BOLSA, TEMPLO DEL
/CAPITALISMO),
los pinos ensombrecen la colina.
Polvo y grito de pájaros sobre la tarde quemada.
Yo escribo estas líneas infames.

HIMNO ENTRE RUINAS

donde espumoso el mar siciliano...
Góngora

Coronado de sí el día extiende sus plumas.
¡Alto grito amarillo,
caliente surtidor en el centro de un cielo
imparcial y benéfico!
Las apariencias son hermosas en esta su verdad
/momentánea.

El mar trepa la costa,
se afianza entre las peñas, araña deslumbrante;
la herida cárdena del monte resplandece;
un puñado de cabras es un rebaño de piedras;
el sol pone su huevo de oro y se derrama sobre el mar.
Todo es dios.
¡Estatua rota,
columnas comidas por la luz,
ruinas vivas en un mundo de muertos en vida!
Cae la noche sobre Teotihuacán.
En lo alto de la pirámide los muchachos fuman
/marihuana,
suenan guitarras roncas.
¿Qué yerba, qué agua de vida ha de darnos la vida,

*dónde desenterrar la palabra,
la proporción que rige al himno y al discurso,
al baile, a la ciudad y a la balanza?
El canto mexicano estalla en un carajo,
estrella de colores que se apaga,
piedra que nos cierra las puertas del contacto.
Sabe la tierra a tierra envejecida.*

Los ojos ven, las manos tocan,
Bastan aquí unas cuantas cosas:
tuna, espinoso planeta coral,
higos encapuchados,
uvas con gusto a resurrección,
almejas, virginidades ariscas,
sal, queso, vino, pan solar.

Desde lo alto de su morenía una isleña me mira,
esbelta catedral vestida de luz.

Torres de sal, contra los pinos verdes de la orilla
surgen las velas blancas de las barcas.

La luz crea templos en el mar.

Nueva York, Londres, Moscú.

*La sombra cubre el llano con su yedra fantasma,
con su vacilante vegetación de escalofrío,
su vello ralo, su tropel de ratas.*

A trechos tirita un sol anémico.

*Acodado en montes que ayer fueron ciudades, Polifemo
/bosteza.*

Abajo, entre los hoyos, se arrastra un rebaño de hombres.

(Bípedos domésticos, su carne

*—a pesar de recientes interdicciones religiosas—
es muy gustada por las clases ricas.*

Hasta hace poco el vulgo los consideraba animales

/impuros.)

Ver, tocar formas hermosas, diarias.

Zumba la luz, dardos y alas.

Huele a sangre la mancha de vino en el mantel.
Como el coral sus ramas en el agua
extiende mis sentidos en la hora viva:
el instante se cumple en una concordancia amarilla,
¡oh mediodía, espiga henchida de minutos,
copa de eternidad!
*Mis pensamientos se bifurcan, serpean, se enredan,
recomienzan,
y al fin se inmovilizan, ríos que no desembocan,
delta de sangre bajo un sol sin crepúsculo.*
¿Y todo ha de parar en este chapoteo de aguas muertas?
¡Día, redondo día,
luminosa naranja de veinticuatro gajos,
todos atravesados por una misma y amarilla dulzura!
La inteligencia al fin encarna,
se reconcilian las dos mitades enemigas
y la conciencia-espejo se licua,
vuelve a ser fuente, manantial de fábulas:
Hombre, árbol de imágenes,
palabras que son flores que son frutos que son actos.

JARDÍN

A Juan Gil-Albert

Nubes a la deriva, continentes
sonámbulos, países sin substancia
ni peso, geografías dibujadas
por el sol y borradas por el viento.

Cuatro muros de adobe. Baganvillas:
en sus llamas pacíficas mis ojos
se bañan. Pasa el aire entre murmullos
de follajes y yerbas de rodillas.

El heliotropo con morados pasos
cruza envuelto en su aroma. Hay un profeta:
el fresno – y un meditabundo: el pino.
El jardín es pequeño, el cielo inmenso.

Verdor sobreviviente en mis escombros
en mis ojos te miras y te tocas,
te conoces en mí y en mí te piensas,
en mí duras y en mí te desvaneces.

JUNIO

Bajo del cielo fiel Junio corría
arrastrando en sus aguas dulces fechas...

Llegas de nuevo, río transparente,
todo cielo y verdor, nubes pasmadas,
lluvias o cabelleras desatadas,
plenitud, ola inmóvil y fluente.

Tu luz moja una fecha adolescente:
rozan las manos formas vislumbradas,
los labios besan sombras ya besadas,
los ojos ven, el corazón presente.

¡Hora de eternidad, toda presencia,
el tiempo en ti se colma y desemboca
y todo cobra ser, hasta la ausencia!

El corazón presente y se incorpora,
mentida plenitud que nadie toca:
hoy es ayer y es siempre y es deshora.

LA CAÍDA

I

Abre simas en todo lo creado,
abre el tiempo la entraña de lo vivo,
y en la hondura del pulso fugitivo
se precipita el hombre desangrado.

¡Vértigo del minuto consumado!
En el abismo de mi ser nativo,
en mi nada primera, me desvivo:
yo mismo frente a mí, ya devorado.

Pierde el alma su sal, su levadura,
en concéntricos ecos sumergida,
en sus cenizas anegada, oscura.

Mana el tiempo su ejército impasible,
nada sostiene ya, ni mi caída,
transcurre solo, quieto, inextinguible.

II

Prófugo de mi ser, que me despuebla
la antigua certidumbre de mí mismo,
busco mi sal, mi nombre, mi bautismo,
las aguas que lavaron mi tiniebla.

Me dejan tacto y ojos sólo niebla,
niebla de mí, mentira y espejismo:
¿qué soy sino la sima en que me abismo,
y qué, si no el no ser, lo que me puebla?

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

Y nada queda sino el goce impío
de la razón cayendo en la inefable
y helada intimidad de su vacío.

LA CALLE

Es una calle larga y silenciosa.
Ando en tinieblas y tropiezo y caigo
y me levanto y piso con pies ciegos
las piedras mudas y las hojas secas
y alguien detrás de mí también las pisa:
si me detengo, se detiene;
si corro, corre. Vuelvo el rostro: nadie.
Todo está oscuro y sin salida,
y doy vueltas y vueltas en esquinas
que dan siempre a la calle
donde nadie me espera ni me sigue,
donde yo sigo a un hombre que tropieza
y se levanta y dice al verme: nadie.

LA DULCINEA DE DUCHAMP

—Metafísica estáis.

—Hago striptease.

Ardua pero plausible, la pintura
cambia la blanca tela en pardo llano
y en Dulcinea al polvo castellano
torbellino resuelto en escultura.

Transeúnte de París, en su figura
—molino de ficciones, inhumano
rigor y geometría— Eros tirano
desnuda en cinco chorros su estatura.

Mujer en rotación que se disgrega
y es surtidor de sesgos y reflejos:
mientras más se desviste, más se niega.

La mente es una cámara de espejos:
invisible en el cuadro, Dulcinea
perdura: fue mujer y ya es idea.

LA EXCLAMACIÓN

Quieto
 no en la rama
en el aire
 No en el aire
en el instante
 el colibrí

LA HORA ES TRANSPARENTE

La hora es transparente:
vemos, si es invisible el pájaro,
el color de su canto.

Mis ojos te descubren
desnuda
y te cubren
con una lluvia cálida
de miradas

Baja
desnuda

la luna
por el pozo

la mujer
por mis ojos

LÁMPARA

Contra la noche sin cuerpo
se desgarran y se abraza
la pena sola
Negro pensar y encendida semilla
Pena de fuego amargo y agua dulce
la pena en guerra

Claridad de latidos secretos
planta de talle transparente
vela la pena

Calla en el día canta en la noche
habla conmigo y habla sola
alegre pena

Ojos de sed pechos de sal
entra en mi cama y entra en mi sueño
amarga pena

Bebe mi sangre la pena pájaro
puebla la espera mata la noche
la pena viva

Sortija de la ausencia
girasol de la espera y amor en vela
torre de pena

Contra la noche la sed y la ausencia
gran puñado de vida
fuente de pena.

LA POESÍA

A Luis Cernuda

¿Por qué tocas mi pecho nuevamente?

Llegas, silenciosa, secreta,
y despiertas los furores, los goces,
y esta angustia
que enciende lo que toca
y engendra en cada cosa
una avidez sombría.

El mundo cede y se desploma
como metal al fuego.

Entre mis ruinas me levanto,
solo, desnudo, despojado,
sobre la roca inmensa del silencio,
como un solitario combatiente
contra invisibles huestes.

Verdad abrasadora,
¿a qué me empujas?

No quiero tu verdad,
tu insensata pregunta.

¿A qué esta lucha estéril?

No es el hombre criatura capaz de contenerte,
avidez que sólo en la sed se sacia,
llama que todos los labios consume,
espíritu que no vive en ninguna forma
mas hace arder todas las formas.
Subes desde lo más hondo de mí,
desde el centro innombrable de mi ser,
ejército, marea.
Creces, tu sed me ahoga,
expulsando, tiránica,
aquello que no cede
a tu espada frenética.
Ya sólo tú me habitas,
tú, sin nombre, furiosa substancia,
avidez subterránea, delirante.
Golpean mi pecho tus fantasmas,
despiertas a mi tacto,
huelas mi frente,
abres mis ojos.
Percibo el mundo y te toco,
substancia intocable,
unidad de mi alma y de mi cuerpo,
y contemplo el combate que combato
y mis bodas de tierra.
Nublan mis ojos imágenes opuestas,
y a las mismas imágenes
otras, más profundas, las niegan,
ardiente balbuceo,
aguas que anega un agua más oculta y densa.
En su húmeda tiniebla vida y muerte,
quietud y movimiento, son lo mismo.
Insiste, vencedora,
porque tan sólo existo porque existes,
y mi boca y mi lengua se formaron

para decir tan sólo tu existencia
y tus secretas sílabas, palabra
impalpable y despótica,
substancia de mi alma.
Eres tan sólo un sueño,
pero en ti sueña el mundo
y su mudez habla con tus palabras.
Rozo al tocar tu pecho
la eléctrica frontera de la vida,
la tiniebla de sangre
donde pacta la boca cruel y enamorada,
ávida aún de destruir lo que ama
y revivir lo que destruye,
con el mundo, impasible
y siempre idéntico a sí mismo,
porque no se detiene en ninguna forma
ni se demora sobre lo que engendra.
Llévame, solitaria,
llévame entre los sueños,
llévame, madre mía,
despiértame del todo,
hazme soñar tu sueño,
unta mis ojos con aceite,
para que al conocerte me conozca.

LA RAMA

Canta en la punta del pino
un pájaro detenido,
trémulo, sobre su trino.
Se yergue, flecha, en la rama,
se desvanece entre alas
y en música se derrama.
El pájaro es una astilla
que canta y se quema viva
en una nota amarilla.
Alzo los ojos: no hay nada.
Silencio sobre la rama,
sobre la rama quebrada

LA SOMBRA

Ya por cambiar de piel o por tenerla
nos acogemos a lo oscuro,
que nos viste de sombra
la carne desollada.

En los ojos abiertos
cae la sombra y luego son los ojos
los que en la sombra caen
y es unos ojos líquidos la sombra.

¡En esos ojos anegarse,
no ser sino esos ojos
que no ven, que acarician
como las olas si son alas,
como las alas si son labios!

Pero los ojos de la sombra
en nuestros ojos se endurecen
y araños el muro o resbalemos

por la roca, la sombra nos rechaza:
en esa piedra no hay olvido.

Nos vamos hacia dentro, túnel negro.
“Muros de cal. Zumba la luz abeja
entre el verdor caliente y ya caído
de las yerbas. Higuera maternal:
la cicatriz del tronco, entre las hojas,
era una boca hambrienta, femenina,
viva en la primavera. Al mediodía
era dulce trepar entre las ramas
y en el verde vacío suspendido
en un higo comer el sol, ya negro.”

Nada fue ayer, nada mañana,
todo es presente, todo está presente,
y cae y no sabemos en qué pozos,
ni si detrás de ese sinfín
aguarda Dios, o el Diablo,
o simplemente Nadie.

Huimos a la luz que no nos miente
y en un papel cualquiera
escribimos palabras sin respuesta.
Y enrojecen a veces
las líneas azules, y nos duelen.

LA VIDA SENCILLA

Llamar al pan y que aparezca
sobre el mantel el pan de cada día;
darle al sudor lo suyo y darle al sueño
y al breve paraíso y al infierno
y al cuerpo y al minuto lo que piden;
reír como el mar ríe, el viento ríe,
sin que la risa suene a vidrios rotos;
beber y en la embriaguez asir la vida,
bailar el baile sin perder el paso,
tocar la mano de un desconocido
en un día de piedra y agonía
y que esa mano tenga la firmeza
que no tuvo la mano del amigo;
probar la soledad sin que el vinagre
haga torcer mi boca, ni repita
mis muecas el espejo, ni el silencio
se erice con los dientes que rechinan:
estas cuatro paredes —papel, yeso,
alfombra rala y foco amarillento—
no son aún el prometido infierno;

que no me duela más aquel deseo,
helado por el miedo, llaga fría,
quemadura de labios no besados:
el agua clara nunca se detiene
y hay frutas que se caen de maduras;
saber partir el pan y repartirlo,
el pan de una verdad común a todos,
verdad de pan que a todos nos sustenta,
por cuya levadura soy un hombre,
un semejante entre mis semejantes;
pelear por la vida de los vivos,
dar la vida a los vivos, a la vida,
y enterrar a los muertos y olvidarlos
como la tierra los olvida: en frutos...
Y que a la hora de mi muerte logre
morir como los hombres y me alcance
el perdón y la vida perdurable
del polvo, de los frutos y del polvo.

LAS PALABRAS

Dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gazzate, cocinero,
desplúmalas,
destrípalas, toro,
buey, arrástralas,
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas sus palabras.

LOS NOVIOS

Tendidos en la yerba
una muchacha y un muchacho.
Comen naranjas, cambian besos
como las olas cambian sus espumas.

Tendido en la playa
una muchacha y un muchacho.
Comen limones, cambian besos
como las nubes cambian espumas.

Tendidos bajo tierra
una muchacha y un muchacho.
No dicen nada, no se besan,
cambian silencio por silencio.

LOS VIEJOS

Sobre las aguas,
sobre el desierto de las horas
pobladas sólo por el sol sin nombre y la noche sin rostro,
van los maderos tristes,
van los hierros, la sal y los carbones,
la flor del fuego, los aceites.
Con los maderos sollozantes,
con los despojos turbios y las verdes espumas,
van los hombres.
Los hombres con su tos, sus venenos lentísimos
y su sangre en destierro
de ese lugar de pinos, agua y rocas
desde su nacimiento señalado
como sepulcro suyo por la muerte.

Van los hombres partidos por la guerra,
empujados de sus tierras a otras,
hombres que sólo llevan ya a la muerte su diminuta
/muerte,

vagos semblantes sementeras,
deslavadas colinas y descuajados árboles.
La guerra los avienta,
campesinos de voces de naranja,
pechos de piedra, arroyos, torrenteras
viejos hermosos como el silencio de altas torres,
torres aún en pie,
indefensa ternura hundida en las bodegas.

Al terrón cejijunto lo ablandaron sus manos,
sus anchos pies danzantes
alzaron los sonidos nupciales del viñedo,
la tierra estremecida bajo sus pies cantaba
como tambor o vientre delirante,
tal la pradera bajo los toros ciegos y violentos,
de huracanado luto rodeados.

A la borda acodados,
por los pasillos, la cubierta,
sacos de huesos o racimos negros.
No dicen nada, callan,
oyen a sus mujeres (brujas
de afiladas miradas alfileres,
llenas de secretos ya secos como añosos armarios,
historias que se sacan del pecho entre suspiros)
contar con voz rugosa
las minucias terribles de la guerra.

Los hombres son la espuma de la tierra,
la flor del llanto, el fruto de la sangre;
hijos de la ternura son de llanto,
son de piedra y estrella, son de sol,
son planetas que cantan mientras viven.

¿No hay agua, llanto, oh ramo
de soles apagados?

Los hombres son la espuma de la tierra.
Hijos de la ternura son de llanto
y renacen del llanto, diluviales,
y se esparcen por siglos como campos.

Bebe del agua de la muerte,
bebe del agua sin memoria, deja tu nombre,
olvídate de ti, bebe del agua,
el agua de los muertos ya sin nombre,
el agua de los pobres.
En esas aguas sin facciones
también está tu rostro.
Allí te reconoces y recobras,
allí pierdes tu nombre,
allí ganas tu nombre
y el poder de nombrarlos con su nombre más cierto.

MADRUGADA

Rápidas manos frías
retiran una a una
las vendas de la sombra
Abro los ojos
todavía
estoy vivo
en el centro
de una herida todavía fresca

MANANTIAL

Habla deja caer una palabra
Buenos días he dormido todo el invierno y ahora
/despierto

Habla

Una piragua enfila hacia la luz
Una palabra ligera avanza a toda vela
El día tiene forma de río
En sus riberas brillan las plumas de tus cantos
Dulzura del agua en la hierba dormida
Agua clara vocales para beber
Vocales para adornar una frente unos tobillos
Habla

Toca la cima de una pausa dichosa
Y luego abre las alas y habla sin parar
Pasa un rostro olvidado
Pasas tú misma con tu andar de viento en un campo de
/maíz

La infancia con sus flechas y su ídolo y su higuera
Rompe amarras y pasa con la torre y el jardín

Pasan futuro y pasado
Horas ya vividas y horas por matar
Pasan relámpagos que llevan en el pico pedazos de
/tiempo

todavía vivos
Bandadas de cometas que se pierden en mi frente
¡Y escriben tu nombre en la espalda desnuda del
/espejo!

Habla
Moja los labios en la piedra partida que
/mana inagotable
Hunde tus brazos blancos en el agua grávida de
/profecías

inminentes

Un día se pierde
En el cielo hecho de prisa
La luz no deja huellas en la nieve
Un día se pierde
Abrir y cerrar de puertas
La semilla del sol se abre sin ruido
Un día comienza
La niebla asciende la colina
Un hombre baja por el río
Los dos se encuentran en tus ojos
Y tú te pierdes en el día
Cantando en el follaje de la luz
Tañen campanas allá lejos
Cada llamada es una ola
Cada ola sepulta para siempre
Un gesto una palabra la luz contra la nube
Tú ríes y te peinas distraída
Un día comienza a tus pies
Pelo mano blancura no son nombres

Para este pelo esta mano esta blanca
Lo visible y palpable que está afuera
Lo que está adentro y sin nombre
A tientas se buscan en nosotros
Siguen la marcha del lenguaje
Cruzan el puente que les tiende esta imagen
Como la luz entre los dedos se deslizan
Como tú misma entre mis manos
Como tu mano entre mis manos se entrelazan
un día comienza en mis palabras
Luz que madura hasta ser cuerpo
Hasta ser sombra de tu cuerpo luz de tu sombra
Malla de calor piel de tu luz
Un día comienza en tu boca
El día que se pierde en nuestros ojos
El día que se abre en nuestra noche

MARIPOSA DE OBSIDIANA

Mataron a mis hermanos, a mis hijos, a mis tíos. A la orilla del lago Texcoco me eché a llorar. Del Peñon subían remolinos de salitre. Me cogieron suavemente y me depositaron en el atrio de la Catedral. Me hice tan pequeña y tan gris que muchos me confundieron con un montoncito de polvo. Sí, yo misma, la madre del pederual y de la estrella, yo, encinta del rayo, soy ahora la pluma azul que abandona el pájaro en la zarza. Bailaba, los pechos en alto y girando, girando, girando hasta quedarme quieta; entonces empezaba a echar hojas, flores, frutos. En mi vientre latía el águila. Yo era la montaña que engendra cuando sueña, la casa del fuego, la olla primordial donde el hombre se cuece y se hace hombre. En la noche de las palabras degolladas mis hermanas y yo, cogidas de la mano, saltamos y cantamos alrededor de la I, única torre en pie del alfabeto arrasado. Aún recuerdo mis canciones:

*Canta en la verde espesura
la luz de garganta dorada,
la luz, la luz decapitada.*

Nos dijeron: la vereda derecha nunca conduce al invierno. Y ahora las manos me tiemblan, las palabras me cuelgan de la boca. Dame una sillita y un poco de sol.

En otros tiempos cada hora nacía de vaho de mi aliento, bailaba un instante sobre la punta de mi puñal y desaparecía por la puerta resplandeciente de mi espejito. Y yo era el mediodía tatuado y la noche desnuda, el pequeño insecto de jade que canta entre las yerbas del amanecer y el zenzontle de barro que convoca a los muertos. Me bañaba en la cascada solar, me bañaba en mí misma, anegada en mi propio resplandor. Yo era el pedernal que rasga la cerrazón nocturna y abre las puertas del chubasco. En el cielo del Sur planté jardines de fuego, jardines de sangre. Sus ramas de coral todavía rozan la frente de los enamorados. Allá el amor es el encuentro en mitad del espacio de dos aerolitos y no esa obstinación de piedras frotándose para arrancarse un beso que chisporrea.

Cada noche es un párpado que no acaban de atravesar las espinas. Y el día no acaba nunca, no acaba nunca de contarse a sí mismo, roto de monedas de cobre. Estoy cansada de tantas cuentas de piedra desparramadas en el polvo. Estoy cansada de este solitario tronco. Dichoso el alacrán madre, que devora a sus hijos. Dichosa la araña. Dichosa la serpiente, que muda de camisa. Dichosa el agua que se bebe a sí misma. ¿Cuándo acabarán de devorarme estas imágenes? ¿Cuándo acabaré de caer en esos ojos desiertos?

Estoy sola y caída, grano de maíz desprendido de la mazorca del tiempo. Siémbreme entre los fusilados. Naceré del ojo del capitán. Lluéveme, asoléame. Mi cuer-

po arado por el tuyo ha de volverse un campo donde se siembra uno y se cosechan ciento. Espérame al otro lado del año: me encontrarás como un relámpago tendido a la orilla del otoño. Toca mis pechos de yerba. Besa mi vientre, piedra de sacrificios. En mi ombligo el remolino se aquieta: yo soy el centro fijo que mueve la danza. Arde, cae en mí: soy la fosa de cal viva que cura los huesos de su pesadumbre. Muere en mis labios. Nace en mis ojos. De mi cuerpo brotan imágenes: bebe en esas aguas y recuerda lo que olvidaste al nacer. Soy la herida que no cicatriza, la pequeña piedra solar: si me rozas, el mundo se incendia.

Toma mi collar de lágrimas. Te espero en ese lado del tiempo en donde la luz inaugura un reinado dichoso: el pacto de los gemelos enemigos, del agua que escapa entre los dedos de hielo, petrificado como un rey en su orgullo. Allí abrirás mi cuerpo en dos, para leer las letras de tu destino.

MAR POR LA TARDE

Altos muros del agua, torres altas,
aguas de pronto negras contra nada,
impenetrables, verdes, grises aguas,
aguas de pronto blancas, deslumbradas.
Aguas como el principio de las aguas,
como el principio mismo antes del agua,
las aguas inundadas por el agua,
aniquilando lo que finge el agua.
El resonante tigre de las aguas,
las uñas resonantes de cien tigres,
las cien manos del agua, los cien tigres
con una sola mano contra nada.
Desnudo mar, sediento mar de mares,
hondo de estrellas si de espumas alto,
prófugo blanco de prisión marina
que en estelares límites revienta,
¿qué memorias, deseos prisioneros,
encienden en tu piel sus verdes llamas?
En ti te precipitas, te levantas
contra ti y de ti mismo nunca escapas.

Tiempo que se congela o se despeña,
tiempo que es mar y mar que es lunar témpano,
madre furiosa, inmensa res hendida
y tiempo que se come las entrañas.

MÁS ALLÁ DEL AMOR

Todo nos amenaza:
el tiempo, que en vivientes fragmentos divide
al que fui
del que seré,
como el machete a la culebra;
la conciencia, la transparencia traspasada,
la mirada ciega de mirarse mirar;
las palabras, guantes grises, polvo mental sobre la
/yerba,
el agua, la piel:
nuestros nombres, que entre tú y yo se levantan,
murallas de vacío que ninguna trompeta derrumba.
Ni el sueño y su pueblo de imágenes rotas,
ni el delirio y su espuma profética,
ni el amor con sus dientes y uñas, no bastan.
Más allá de nosotros,
en las fronteras del ser y el estar,
una vida más vida nos reclama.

Afuera la noche respira, se extiende,
llena de grandes hojas calientes,
de espejos que combaten:
frutos, garras, ojos, follajes,
espaldas que relucen,
cuerpos que se abren paso entre otros cuerpos.

Tiéndete aquí a la orilla de tanta espuma,
de tanta vida que se ignora y se entrega:
tú también perteneces a la noche.
Extiéndete, blancura que respira,
late, oh estrella repartida, copa,
pan que inclinas la balanza del lado de la aurora,
pausa de sangre entre este tiempo y otro sin medida.

MEDIODÍA

La luz no parpadea,
el tiempo se vacía de minutos,
se ha detenido un pájaro en el aire.

MISTERIO

Relumbra el aire, relumbra,
el mediodía relumbra,
pero no veo al sol.
Y de presencia en presencia
todo se me transparenta,
pero no veo al sol.
Perdido en las transparencias
voy de reflejo a fulgor,
pero no veo al sol.
Y él en la luz se desnuda
y a cada esplendor pregunta,
pero no ve al sol.

MONÓLOGO

Bajo las rotas columnas,
entre la nada y el sueño,
cruzan mis horas insomnes
las sílabas de tu nombre.

Tu largo pelo rojizo,
relámpago del verano,
vibra con dulce violencia
en la espalda de la noche.

Corriente oscura del sueño
que mana entre ruinas
y te construye de nada:
amargas trenzas, olvido,
húmeda costa nocturna
donde se tiende y golpea
un mar sonámbulo, ciego.

MOVIMIENTO

Si tú eres la yegua de ámbar
yo soy el camino de sangre

Si tú eres la primera nevada
yo soy el que enciende el brasero del alba

Si tú eres la torre de la noche
yo soy el clavo ardiendo en tu frente

Si tú eres la marea matutina
yo soy el grito del primer pájaro

Si tú eres la cesta de naranjas
yo soy el cuchillo de sol

Si tú eres el altar de piedra
yo soy la mano sacrílega

Si tú eres la tierra acostada
yo soy la caña verde

Si tú eres el salto del viento
yo soy el fuego enterrado

Si tú eres la boca del agua
yo soy la boca del musgo

Si tú eres el bosque de las nubes
yo soy el hacha que las parte

Si tú eres la ciudad profanada
yo soy la lluvia de consagración
Si tú eres la montaña amarilla
yo soy los brazos rojos del líquen
Si tú eres el sol que se levanta
yo soy el camino de sangre

NI EL CIELO NI LA TIERRA

Atrás el cielo,
atrás la luz y su navaja,
atrás los muros de salitre,
atrás las calles que dan siempre a otras calles.

Atrás mi piel de vidrios erizados,
atrás mis uñas y mis dientes
caídos en el pozo del espejo.
Atrás la puerta que se cierra,
el cuerpo que se abre.
Atrás, amor encarnizado,
pureza que destruye,
garras de seda, labios de ceniza.

Atrás, tierra o cielo.

Sentados a las mesas
donde beben la sangre de los pobres:
la mesa del dinero,
la mesa de la gloria y la de la justicia,

la mesa del poder y la mesa de Dios
—la Sagrada Familia en su Pesebre,
la Fuente de la Vida,
el espejo quebrado en que Narciso
a sí mismo se bebe y no se sacia
y el hígado, alimento de profetas y buitres...

Atrás, tierra o cielo.

Cohabitando escondidos
en sábanas insomnes,
cuerpos de cal y yeso,
piedras, cenizas ateridas
cuando la luz los toca;
y las tumbas de piedras o palabras,
la torre de Babel en comandita
y el cielo que bosteza
y el infierno mordiéndose la cola
y la resurrección
y el día de la vida perdurable,
el día sin crepúsculo,
el paraíso visceral del feto.

Creía en todo esto.
Hoy canto solo
a la orilla del llanto.
También el llanto sirve de almohada.

NIÑA

A Laura Elena

Nombras el árbol, niña.
Y el árbol crece, lento,
alto deslumbramiento,
hasta volvernos verde la mirada.
Nombras el cielo, niña.
Y las nubes pelean con el viento
y el espacio se vuelve
un transparente campo de batalla.
Nombras el agua, niña.
Y el agua brota, no sé dónde,
brilla en las hojas, habla entre las piedras
y en húmedos vapores nos convierte.
No dices nada, niña.
Y la ola amarilla,
la marea de sol,
en su cresta nos alza,
en los cuatro horizontes nos dispersa
y nos devuelve, intactos,
en el centro del día, a ser nosotros.

NO ES MÁS

Por selva oscura...

Un poema no es más
que una conversación en la penumbra
del horno viejo, cuando ya
todos se han ido, y cruje
afuera el hondo bosque; un poema
no es más que unas palabras
que uno ha querido, y cambian
de sitio con el tiempo, y ya
no son más que una mancha, una esperanza indecible;
un poema no es más
que la felicidad, que una conversación
en la penumbra, que todo
cuanto se ha ido, y ya
es silencio.

NOCHE DE VERANO

Pulsas, palpas el cuerpo de la noche,
verano que te bañas en los ríos,
soplo en el que se ahogan las estrellas,
aliento de una boca,
de unos labios de tierra.
Tierra de labios, boca
donde un infierno agónico jadea,
labios en donde el cielo llueve
y el agua canta y nacen paraísos.
Se incendia el árbol de la noche
y sus astillas son estrellas,
son pupilas, son pájaros.
Fluyen ríos sonámbulos.
Lenguas de sal incandescente
contra una playa oscura.
Todo respira, vive, fluye:
la luz en su temblor,
el ojo en el espacio,
el corazón en su latido,
la noche en su infinito.

Un nacimiento oscuro, sin orillas,
nace en la noche de verano,
en tu pupila nace todo el cielo.

NOCTURNO

Sombra, trémula sombra de las voces.
Arrastra el río negro mármoles ahogados.
¿Cómo decir del aire asesinado,
de los vocablos huérfanos,
cómo decir del sueño?

Sombra, trémula sombra de las voces.
Negra escala de lirios llameantes.
¿Cómo decir los nombres, las estrellas,
los albos pájaros de los pianos nocturnos
y el obelisco del silencio?

Sombra, trémula sombra de las voces.
estatuas derribadas en la luna.
¿Cómo decir, camelia,
la menos flor entre las flores,
cómo decir tus blancas geometrías?

¿Cómo decir, oh Sueño, tu silencio en voces?

NUBES

Islas del cielo, soplo en un soplo suspendido
¡con pie ligero, semejante al aire,
pisar sus playas sin dejar más huella
que la sombra del viento sobre el agua!
¡Y como el aire entre las hojas
perderse en el follaje de la bruma
y como el aire ser labios sin cuerpo,
cuerpo sin peso, fuerza sin orillas!

NUEVO ROSTRO

La noche borra noches en tu rostro,
derrama aceites en tus secos párpados,
quema en tu frente el pensamiento
y atrás del pensamiento la memoria.
Entre las sombras que te anegan
otro rostro amanece.
Y siento que a mi lado
no eres tú la que duerme,
sino la niña aquella que fuiste
y que esperaba sólo que durmieras
para volver y conocerme.

OLVIDO

Cierra los ojos y a oscuras piérdete
bajo el follaje rojo de tus párpados.
Húndete en esas espirales
del sonido que zumba y cae
y suena allí, remoto,
hacia el sitio del tímpano,
como una catarata ensordecida.
Hunde tu ser a oscuras,
anégate la piel,
y más, en tus entrañas;
que te deslumbre y ciegue
el hueso, lívida centella,
y entre simas y golfos de tiniebla
abra su azul penacho al fuego fatuo.
En esa sombra líquida del sueño
moja tu desnudez;
abandona tu forma, espuma
que no sabe quién dejó en la orilla;
piérdete en ti, infinita,
en tu infinito ser,

ser que se pierde en otro mar:
olvídate y olvídame.
En ese olvido sin edad ni fondo,
labios, besos, amor, todo renace:
las estrellas son hijas de la noche.

ORÁCULO

Los labios fríos de la noche
dicen una palabra
columna de pena
piedra y no palabra
sombra y no piedra
pensamiento de humo
agua real para mis labios de humo
palabra de verdad
razón de mis errores
Si es muerte sólo por ella vivo
si es soledad hablo por ella
Es la memoria y no recuerdo nada
No sé lo que dice y a ella me fío
como saberse vivo
como olvidar que lo sabemos
Tiempo que entreabre los párpados
y se deja mirar y nos mira

OTOÑO

En llamas, en otoños incendiadas,
arde a veces mi corazón,
puro y solo. El viento lo despierta,
toca su centro y lo suspende
en luz que sonrío para nadie:
¡cuánta belleza suelta!

Busco unas manos,
una presencia, un cuerpo,
lo que rompe los muros
y hace nacer las formas embriagadas,
un roce, un son, un giro, un ala apenas,
celestes frutos de luz desnuda.

Busco dentro mí,
huesos, violines intocados,
vértebras delicadas y sombrías,
labios que sueñan labios,
manos que sueñan pájaros...

Y algo que no se sabe y dice “nunca”
cae del cielo,
de ti, mi Dios y mi adversario.

OTRO LIBRO DE AMOR

Tan sólo una mirada
y el camino del goce está trazado,
la interna llamarada
todo el cuerpo ha cimbrado,
y el corazón quedó petrificado.
Después la mano leve
en el misterio del amor se inicia;
por dentro fuego llueve,
es mortal la caricia,
se confunde el temor con la delicia.
La carne ya no lucha;
a dar toda su esencia está dispuesta.
Solamente se escucha
una tenue protesta,
que unos labios clausuran por respuesta.
Y empieza el cataclismo,
es violado el más íntimo secreto,
la sangre es un abismo
que obliga a estar inquieto
al subterráneo, hipócrita esqueleto.

Los ojos han huido,
la voz perdió de súbito su aliento,
ya no escucha el oído,
cesó todo espaviento:
se eternizó el amor por un momento.
Siempre te das, amor,
a oscuras, y en silencio,
y sólo en gotas;
eres sólo dolor,
y ciego, nunca notas
que al desolado ser nutres y agotas.
Ya todo se ha perdido
y aún tiene vida el ancho corazón.
Nada tuvo sentido;
mas la sorda obsesión
prosigue dando muerte a la razón.

PALABRA

Palabra, voz exacta y sin embargo equívoca;
oscura y luminosa;
herida y fuente: espejo;
espejo y resplandor;
resplandor y puñal,
vivo puñal amado,
ya no puñal, sí mano suave: fruto.

Llama que me provoca;
cruel pupila quieta
en la cima del vértigo;
invisible luz fría
cavando en mis abismos,
llenándome de nada, de palabras,
cristales fugitivos
que a su prisa someten mi destino.

Palabra ya sin mí, pero de mí,
como el hueso postrero,
anónimo y esbelto, de mi cuerpo;

sabrosa sal, diamante congelado
de mi lágrima oscura.

Palabra, una palabra, abandonada,
riente y pura, libre,
como la nube, el agua,
como el aire y la luz,
como el ojo vagando por la tierra,
como yo, si me olvido.

Palabra, una palabra,
la última y primera,
la que callamos siempre,
la que siempre decimos,
sacramento y ceniza.

Palabra, tu palabra, la indecible,
hermosura furiosa,
espada azul, eléctrica,
que me toca en el pecho y me aniquila.

PALPAR

Mis manos
abren las cortinas de tu ser
te visten con otra desnudez
descubren los cuerpos de tu cuerpo
Mis manos
inventan otro cuerpo a tu cuerpo

Me alejo de mí mismo,
sigo los titubeos de esta frase,
senda de piedras y de cabras.
Relumbran las palabras en la sombra.
Y la negra marea de las sílabas
cubre el papel y entierra
sus raíces de tinta
en el subsuelo del lenguaje.
Desde mi frente salgo a un mediodía
del tamaño del tiempo.
El asalto de siglos del baniano
contra la vertical paciencia de la tapia
es menos largo que esta momentánea
bifurcación del pensamiento
entre lo presentido y lo sentido.
Ni allá ni aquí: por esa linde
de duda, transitada
sólo por espejeos y vislumbres,
donde el lenguaje se desdice,
voy al encuentro de mí mismo.
La hora es bola de cristal.
Entro en un patio abandonado:
aparición de un fresno.
Verdes exclamaciones
del viento entre las ramas.
Del otro lado está el vacío.
Patio inconcluso, amenazado
por la escritura y sus incertidumbres.
Ando entre las imágenes de un ojo
desmemoriado. Soy una de sus imágenes.
El fresno, sinuosa llama líquida,
es un rumor que se levanta
hasta volverse torre hablante.

Jardín ya matorral: su fiebre inventa bichos
que luego copian mitologías.
Adobes, cal y tiempo:
entre ser y no ser los pardos muros.
Infinitesimales prodigios en sus grietas:
el hongo duende, vegetal Mirídates,
la lagartija y sus exhalaciones.
Estoy dentro del ojo: el pozo
donde desde el principio un niño
está cayendo, el pozo donde cuento
lo que tardo en caer desde el principio,
el pozo de la cuenta de mi cuento
por donde sube el agua y baja
mi sombra.

El patio, el muro, el fresno, el pozo
en una claridad en forma de laguna
se desvanecen. Crece en sus orillas
una vegetación de transparencias.
Rima feliz de montes y edificios,
se desdobra el paisaje en el abstracto
espejo de la arquitectura.
Apenas dibujada,
suerte de coma horizontal
entre el cielo y la tierra,
una página solitaria.
Las olas hablan nahua.
Cruza un signo volante las alturas.
Tal vez es una fecha, conjunción de destinos:
el haz de cañas, prefiguración del brasero.
El pedernal, la cruz, esas llaves de sangre
¿alguna vez abrieron las puertas de la muerte?
La luz poniente se demora,
alza sobre la alfombra simétricos incendios,

vuelve llama quimérica
este volumen lacre que hojeo
(estampas: los volcanes, los cúes y, tendido,
manto de plumas sobre el agua,
Tenochtitlán todo empapado en sangre).
Los libros del estante son ya brasas
que el sol atiza con sus manos rojas.
Se rebela mi lápiz a seguir el dictado.
En la escritura que la nombra
se eclipsa la laguna.
Doblo la hoja. Cuchicheos:
me espían entre los follajes
de las letras.

Un charco es mi memoria.

Lodoso espejo: ¿dónde estuve?
Sin piedad y sin cólera mis ojos
me miran a los ojos
desde las aguas turbias de ese charco
que convocan ahora mis palabras.
No veo con los ojos: las palabras
son mis ojos. Vivimos entre nombres;
lo que no tiene nombre todavía
no existe: Adán de lodo,
no un muñeco de barro, una metáfora.
Ver al mundo es deletrearlo.
Espejo de palabras: ¿dónde estuve?
Mis palabras me miran desde el charco
de mi memoria. Brillan,
entre enramadas de reflejos,
nubes varadas y burbujas,
sobre un fondo del ocre al brasilado,
las sílabas de agua.
Ondulación de sombras, visos, ecos,

no escritura de signos: de rumores.
Mis ojos tienen sed. El charco es senequista:
el agua, aunque potable, no se bebe: se lee.
Al sol del altiplano se evaporan los charcos.
Queda un polvo desleal
y unos cuantos vestigios intestados.
¿Dónde estuve?

Yo estoy en donde estuve:
entre los muros indecisos
del mismo patio de palabras.
Abderramán, Pompeyo, Xicoténcatl,
batallas en el Oxus o en la barda
con Ernesto y Guillermo. La mil hojas,
verdinegra escultura del murmullo,
jaula del sol y la centella
breve del chupamirto: la higuera primordial,
capilla vegetal de rituales
polimorfos, diversos y perversos.
Revelaciones y abominaciones:
el cuerpo y sus lenguajes
entretejidos, nudo de fantasmas
palpados por el pensamiento
y por el tacto disipados,
argolla de la sangre, idea fija
en mi frente clavada.
El deseo nos vuelve espectros:
somos enredaderas de aire
en árboles de viento,
manto de llamas inventado
y devorado por la llama.
La hendidura del tronco:
sexo, sello, pasaje serpentino
cerrado al sol y a mis miradas,

abierto a las hormigas.
La hendidura fue pórtico
del más allá de lo mirado y lo pensado:
allá dentro son verdes las mareas,
la sangre es verde, el fuego es verde,
entre las yerbas negras arden estrellas verdes:
es la música verde de los élitros
en la prístina noche de la higuera;
—allá dentro son ojos las yemas de los dedos,
el tacto mira, palpan las miradas,
los ojos oyen los olores;
—allá dentro es afuera,
en todas partes y ninguna parte,
las cosas son las mismas y son otras,
encarcelado en un icosaedro
hay un insecto que desteje
los silogismos que la araña teje
colgada de los hilos de la luna;
allá dentro el espacio
en una mano abierta y una frente
que no piensa ideas sino formas
que respiran, caminan, hablan, cambian
y silenciosamente se evaporan;
—allá dentro, país de entretejidos ecos,
se despeña la luz, lenta cascada,
entre los labios de las grietas:
la luz es agua, el agua tiempo diáfano
donde los ojos lavan imágenes;
—allá dentro los cables del deseo
fingen eternidades de un segundo
que la mental corriente eléctrica
enciende, apaga, enciende,
resurrecciones llameantes
del alfabeto calcinado;

—no hay escuela allá dentro,
siempre es el mismo día, la misma noche siempre,
no han inventado el tiempo todavía,
no ha envejecido el sol,
esta nieve es idéntica a la yerba,
siempre y nunca es lo mismo,
nunca ha llovido y llueve siempre,
todo está siendo y nunca ha sido,
pueblo sin nombre de las sensaciones,
nombres que buscan cuerpo,
impías transparencias,
jaulas de claridad donde se anulan
la identidad entre sus semejanzas,
la diferencia en sus contradicciones.
La higuera, sus falacias y su sabiduría:
prodigios de la tierra
—fidedignos, puntuales, redundantes—
y la conversación con los espectros.
Aprendizajes con la higuera:
hablar con vivos y con muertos.
También conmigo mismo.

La procesión del año:
cambios que son repeticiones.
El paso de las horas y su peso.
La madrugada: más que luz, un vaho
de claridad cambiada en gotas grávidas
sobre los vidrios y las hojas:
el mundo se atenúa
en esas oscilantes geometrías
hasta volverse el filo de un reflejo.
Brotó el día, prorrumpe entre las hojas,
gira sobre sí mismo
y de la vacuidad en que se precipita

surge, otra vez corpóreo.
El tiempo es luz filtrada.
Revienta el fruto negro
en encarnada florecencia,
la rota rama escurre savia lechosa y acre.
Metamorfosis de la higuera:
si el otoño la quema, su luz la transfigura.
Por los espacios diáfanos
se eleva descarnada virgen negra.
El cielo es giratorio lapislázuli:
viran al ralentí sus continentes,
insubstanciales geografías.
Llamas entre las nieves de las nubes.
La tarde más y más es miel quemada.
Derrumbe silencioso de horizontes:
la luz se precipita de las cumbres,
la sombra se derrama por el llano.

A la luz de la lámpara —la noche
ya dueña de la casa y el fantasma
de mi abuelo ya dueño de la noche—
yo penetraba en el silencio.
cuerpo sin cuerpo, tiempo
sin horas. Cada noche,
máquinas transparentes del delirio,
dentro de mí los libros levantaban
arquitecturas sobre una sima edificadas.
Las alza un soplo del espíritu,
un parpadeo las deshace.
Yo junté leña con los otros
y lloré con el humo de la pira
del domador de potros;
vagué por la arboleda navegante
que arrastra el Tajo turbiamente verde:

la líquida espesura se encrespaba
tras la fugitiva Galatea;
vi en racimos las sombras agolpadas
para beber la sangre de la zanja:
mejor quebrar terrones
por la ración de perro del labrador avaro
que regir las naciones pálidas de los muertos;
tuve sed, vi demonios en el Gobi;
en la gruta nadé con la sirena
(y después, en el sueño purgativo,
fendendo i drappi, e mostravami'l ventre,
quel mí sveglia col puzzo che n'uscia);
grabé sobre mi tumba imaginaria:
no muevas esta lápida,
soy rico sólo en huesos;
aquellas memorales
pecosas peras encontradas
en la cesta verbal de Villaurrutia;
Carlos Garrote, eterno medio hermano,
Dios te salve, me dijo al derribarme
y era, por los espejos del insomnio
repetido, yo mismo el que me hería;
Isis y el asno Lucio; el pulpo y Nemo;
y los libros marcados por las armas de Priapo,
leídos en las tardes diluviales
el cuerpo tenso, la mirada intensa.
Nombres anclados en el golfo
de mi frente: yo escribo porque el druida,
bajo el rumor de sílabas del himno,
encina bien plantada en una página,
me dio el gajo de muérdago, el conjuro
que hace brotar palabras de la peña.
Los nombres acumulan sus imágenes.
Las imágenes acumulan sus gaseosas,

conjeturales confederaciones.
Nubes y nubes, fantasmal galope
de las nubes sobre las crestas
de mi memoria. Adolescencia,
país de nubes.

Casa grande,
encallada en un tiempo
azolvado. La plaza, los árboles enormes
donde anidaba el sol, la iglesia enana
—su torre les llegaba a las rodillas
pero su doble lengua de metal
a los difuntos despertaba.
Bajo la arcada, en garbas militares,
las cañas, lanzas verdes,
carabinas de azúcar;
en el portal, el tendejón magenta:
frescor de agua en penumbra,
ancestrales petates, luz trenzada,
y sobre el zinc del mostrador,
diminutos planetas desprendidos
del árbol meridiano,
los tejocotes y las mandarinas,
amarillos montones de dulzura.
Giran los años en la plaza,
rueda de Santa Catalina,
y no se mueven.

Mis palabras,
al hablar de la casa se agrietan.
Cuartos y cuartos, habitados
sólo por fantasmas,
sólo por el rencor de los mayores
habitados. Familias,

criaderos de alacranes:
como a los perros dan con la pitanza
vidrio molido, nos alimentan con sus odios
y la ambición dudosa de ser alguien.
También me dieron pan, me dieron tiempo,
claros en los recodos de los días,
remansos para estar solo conmigo.
Niño entre adultos taciturnos
y sus terribles niñerías,
niño por los pasillos de altas puertas,
habitaciones con retratos,
crepusculares cofradías de los ausentes,
niño sobreviviente
de los espejos sin memoria
y su pueblo de viento:
el tiempo y sus encarnaciones
resuelto en simulacros de reflejos.
En mi casa los muertos eran más que los vivos.
Mi madre, niña de mil años,
madre del mundo, huérfana de mí,
abnegada, feroz, obtusa, providente,
jilguera, perra, hormiga, jabalina,
carta de amor con faltas de lenguaje,
mi madre: pan que yo cortaba
con su propio cuchillo cada día.
Los fresnos me enseñaron,
bajo la lluvia, la paciencia,
a cantar cara al viento vehemente.
Virgen somnólcua, una tía
me enseñó a ver con los ojos cerrados,
ver hacia dentro y a través del muro.
Mi abuelo a sonreír en la caída
y a repetir en los desastres: al hecho, pecho.
(Esto que digo es tierra

sobre tu nombre derramada: blanda te sea.)
Del vómito a la sed,
atado al potro del alcohol,
mi padre iba y venía entre las llamas.
Por los durmientes y los rieles
de una estación de moscas y de polvo
una tarde juntamos sus pedazos.
Yo nunca pude hablar con él.
Lo encuentro ahora en sueños,
esa borrosa patria de los muertos.
Hablamos siempre de otras cosas.
Mientras la casa se desmoronaba
yo crecía. Fui (soy) yerba, maleza
entre escombros anónimos.

Días
como una frente libre, un libro abierto.
No se multiplicaron los espejos
codiciosos que vuelven
cosas los hombres, número las cosas:
ni mando ni ganancia. La santidad tampoco:
el cielo para mí pronto fue un cielo
deshabitado, una hermosura hueca
y adorable. Presencia suficiente,
cambiante: el tiempo y sus epifanías.
No me habló dios entre las nubes:
entre las hojas de la higuera
me habló el cuerpo, los cuerpos de mi cuerpo.
Encarnaciones instantáneas:
tarde lavada por la lluvia,
luz recién salida del agua,
el vaho femenino de las plantas
piel a mi piel pegada: ¡súcubo!
—como si al fin el tiempo coincidiese

consigo mismo y yo con él,
como si el tiempo y sus dos tiempos
fuesen un solo tiempo
que ya no fuese tiempo, un tiempo
donde siempre es ahora y a todas horas siempre.

PIEDRA DE SOL

La treizième revient...c'est encor
la première;
et c'est toujours la seule-ou c'est le
seul moment;
car es-tu reine, ô toi, la première
ou dernière?
es-tu roi, toi le seul ou le dernier
amant?

Gérard de Nerval (Arthémis)

Un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:
un caminar tranquilo
de estrella o primavera sin premura,
agua que con los párpados cerrados
mana toda la noche profecías,
unánime presencia en oleaje,
ola tras ola hasta cubrirlo todo,
verde soberanía sin ocaso
como el deslumbramiento de las alas
cuando se abren en mitad del cielo,

un caminar entre las espesuras
de los días futuros y el aciago
fulgor de la desdicha como un ave
petrificando el bosque con su canto

y las felicidades inminentes
entre las ramas que se desvanecen,
horas de luz que pican ya los pájaros,
presagios que se escapan de la mano,

una presencia como un canto súbito,
como el viento cantando en el incendio,
una mirada que sostiene en vilo
al mundo con sus mares y sus montes,
cuerpo de luz filtrado por un ágata,
piernas de luz, vientre de luz, bahías,
roca solar, cuerpo color de nube,
color de día rápido que salta,
la hora centellea y tiene cuerpo,
el mundo ya es visible por tu cuerpo,
es transparente por tu transparencia,

voy entre galerías de sonidos,
fluyo entre las presencias resonantes,
voy por las transparencias como un ciego,
un reflejo me borra, nazco en otro,
oh bosque de pilares encantados,
bajo los arcos de la luz penetro
los corredores de un otoño diáfano,

voy por tu cuerpo como por el mundo,
tu vientre es una plaza soleada,
tus pechos dos iglesias donde oficia
la sangre sus misterios paralelos,
mis miradas te cubren como yedra,
eres una ciudad que el mar asedia,
una muralla que la luz divide
en dos mitades de color durazno,

un paraje de sal, rocas y pájaros
bajo la ley del mediodía absorto,

vestida del color de mis deseos
como mi pensamiento vas desnuda,
voy por tus ojos como por el agua,
los tigres beben sueño de esos ojos,
el colibrí se quema en esas llamas,
voy por tu frente como por la luna,
como la nube por tu pensamiento,
voy por tu vientre como por tus sueños,

tu falda de maíz ondula y canta,
tu falda de cristal, tu falda de agua,
tus labios, tus cabellos, tus miradas,
toda la noche llueves, todo el día
abres mi pecho con tus dedos de agua,
cierras mis ojos con tu boca de agua,
sobre mis huesos llueves, en mi pecho
hunde raíces de agua un árbol líquido,

voy por tu talle como por un río,
voy por tu cuerpo como por un bosque,
como por un sendero en la montaña
que en un abismo brusco se termina
voy por tus pensamientos afilados
y a la salida de tu blanca frente
mi sombra despeñada se destroza,
recojo mis fragmentos uno a uno
y prosigo sin cuerpo, busco a tientas,

corredores sin fin de la memoria,
puertas abiertas a un salón vacío
donde se pudren todos los veranos,

las joyas de la sed arden al fondo,
rostro desvanecido al recordarlo,
mano que se deshace si la toco,
cabelleras de arañas en tumulto
sobre sonrisas de hace muchos años,

a la salida de mi frente busco,
busco sin encontrar, busco un instante,
un rostro de relámpago y tormenta
corriendo entre los árboles nocturnos,
rostro de lluvia en un jardín a oscuras,
agua tenaz que fluye a mi costado,

busco sin encontrar, escribo a solas,
no hay nadie, cae el día, cae el año,
caigo en el instante, caigo al fondo,
invisible camino sobre espejos
que repiten mi imagen destrozada,
piso días, instantes caminados,
piso los pensamientos de mi sombra,
piso mi sombra en busca de un instante,

busco una fecha viva como un pájaro,
busco el sol de las cinco de la tarde
templado por los muros de tezontle:
la hora maduraba sus racimos
y al abrirse salían las muchachas
de su entraña rosada y se esparcían
por los patios de piedra del colegio,
alta como el otoño caminaba
envuelta por la luz bajo la arcada
y el espacio al ceñirla la vestía
de un piel más dorada y transparente,

tigre color de luz, pardo venado
por los alrededores de la noche,
entrevista muchacha reclinada
en los balcones verdes de la lluvia,
adolescente rostro innumerable,
he olvidado tu nombre, Melusina,
Laura, Isabel, Perséfone, María,
tienes todos los rostros y ninguno,
eres todas las horas y ninguna,
te pareces al árbol y a la nube,
eres todos los pájaros y un astro,
te pareces al filo de la espada
y a la copa de sangre del verdugo,
yedra que avanza, envuelve y desarraiga
al alma y la divide de sí misma,

escritura de fuego sobre el jade,
grieta en la roca, reina de serpientes,
columna de vapor, fuente en la peña,
circo lunar, peñasco de las águilas,
grano de anís, espina diminuta
y mortal que da penas inmortales,
pastora de los valles submarinos
y guardiana del valle de los muertos,
liana que cuelga del cantil del vértigo,
enredadera, planta venenosa,
flor de resurrección, uva de vida,
señora de la flauta y del relámpago,
terrazza del jazmín, sal en la herida,
ramo de rosas para el fusilado,
nieve en agosto, luna del patíbulo,
escritura del mar sobre el basalto,
escritura del viento en el desierto,
testamento del sol, granada, espiga,

rostro de llamas, rostro devorado,
adolescente rostro perseguido
años fantasmas, días circulares
que dan al mismo patio, al mismo muro,
arde el instante y son un solo rostro
los sucesivos rostros de la llama,
todos los nombres son un solo nombre
todos los rostros son un solo rostro,
todos los siglos son un solo instante
y por todos los siglos de los siglos
cierra el paso al futuro un par de ojos,

no hay nada frente a mí, sólo un instante
rescatado esta noche, contra un sueño
de ayuntadas imágenes soñado,
duramente esculpido contra el sueño,
arrancado a la nada de esta noche,
a pulso levantado letra a letra,
mientras afuera el tiempo se desboca
y golpea las puertas de mi alma
el mundo con su horario carnicero,

sólo un instante mientras las ciudades,
los nombres, lo sabores, lo vivido,
se desmoronan en mi frente ciega,
mientras la pesadumbre de la noche
mi pensamiento humilla y mi esqueleto,
y mi sangre camina más despacio
y mis dientes se aflojan y mis ojos
se nublan y los días y los años
sus horrores vacíos acumulan,

mientras el tiempo cierra su abanico
y no hay nada detrás de sus imágenes

el instante se abisma y sobrenada
rodeado de muerte, amenazado
por la noche y su lúgubre bostezo,
amenazado por la algarabía
de la muerte vivaz y enmascarada
el instante se abisma y se penetra,
como un puño se cierra, como un fruto
que madura hacia dentro de sí mismo
y a sí mismo se bebe y se derrama
el instante translúcido se cierra
y madura hacia dentro, echa raíces,
crece dentro de mí, me ocupa todo,
me expulsa su follaje delirante,
mis pensamientos sólo son sus pájaros,
su mercurio circula por mis venas,
árbol mental, frutos sabor de tiempo,

oh vida por vivir y ya vivida,
tiempo que vuelve en una marejada
y se retira sin volver el rostro,
lo que pasó no fue pero está siendo
y silenciosamente desemboca
en otro instante que se desvanece:

frente a la tarde de salitre y piedra
armada de navajas invisibles
una roja escritura indescifrable
escribes en mi piel y esas heridas
como un traje de llamas me recubren,
ardo sin consumirme, busco el agua
y en tus ojos no hay agua, son de piedra,
y tus pechos, tu vientre, tus caderas
son de piedra, tu boca sabe a polvo,
tu boca sabe a tiempo emponzoñado,

tu cuerpo sabe a pozo sin salida,
pasadizo de espejos que repiten
los ojos del sediento, pasadizo
que vuelve siempre al punto de partida,
y tú me llevas ciego de la mano
por esas galerías obstinadas
hacia el centro del círculo y te yergues
como un fulgor que se congela en hacha,
como luz que desuella, fascinante
como el cadalso para el condenado,
flexible como el látigo y esbelta
como un arma gemela de la luna,
y tus palabras afiladas cavan
mi pecho y me despueblan y vacían,
uno a uno me arrancas los recuerdos,
he olvidado mi nombre, mis amigos
gruñen entre los cerdos o se pudren
comidos por el sol en un barranco,

no hay nada en mí sino una larga herida,
una oquedad que ya nadie recorre,
presente sin ventanas, pensamiento
que vuelve, se repite, se refleja
y se pierde en su misma transparencia,
conciencia traspasada por un ojo
que se mira mirarse hasta anegarse
de claridad:

yo vi tu atroz escama,
Melusina, brillar verdosa al alba,
dormías enroscada entre las sábanas
y al despertar gritaste como un pájaro
y caíste sin fin, quebrada y blanca,
nada quedó de ti sino tu grito,
y al cabo de los siglos me descubro

con tos y mala vista, barajando
viejas fotos:
no hay nadie, no eres nadie,
un montón de ceniza y una escoba,
un cuchillo mellado y un plumero,
un pellejo colgado de unos huesos,
un racimo ya seco, un hoyo negro
y en el fondo del hoyo los dos ojos
de una niña ahogada hace mil años,

miradas enterradas en un pozo,
miradas que nos ven desde el principio,
mirada niña de la madre vieja
que ve en el hijo grande un padre joven,
mirada madre de la niña sola
que ve en el padre grande un hijo niño,
miradas que nos miran desde el fondo
de la vida y son trampas de la muerte
¿o es al revés: caer en esos ojos
es volver a la vida verdadera?,

¡caer, volver, soñarme y que me sueñen
otros ojos futuros, otra vida,
otras nubes, morirme de otra muerte!
esta noche me basta, y este instante
que no acaba de abrirse y revelarme
dónde estuve, quién fui, cómo te llamas,
cómo me llamo yo:
¿hacía planes
para el verano? y todos los veranos?
en Christopher Street, hace diez años,
con Filis que tenía dos hoyuelos
donde bebían luz los gorriones?,
¿por la Reforma Carmen me decía

“no pesa el aire, aquí siempre es octubre”,
o se lo dijo a otro que he perdido
o yo lo invento y nadie me lo ha dicho?,
¿caminé por la noche de Oaxaca,
inmensa y verdinegra como un árbol,
hablando solo como el viento loco
y al llegar a mi cuarto ¿siempre un cuarto?
no me reconocieron los espejos?,
¿desde el hotel Vernet vimos al alba
bailar con los castaños? “ya es muy tarde”
decías al peinarte y yo veía
manchas en la pared, sin decir nada?,
¿subimos juntos a la torre, vimos
caer la tarde desde el arrecife?
¿comimos uvas en Bidart?, ¿comparamos
gardenias en Perote?,
nombres, sitios,
calles y calles, rostros, plazas, calles,
estaciones, un parque, cuartos solos,
manchas en la pared, alguien se peina,
alguien canta a mi lado, alguien se viste,
cuartos, lugares, calles, nombres, cuartos,

Madrid, 1937,
en la Plaza del Ángel las mujeres
cosían y cantaban con sus hijos,
después sonó la alarma y hubo gritos,
casas arrodilladas en el polvo,
torres hendidas, frentes esculpidas
y el huracán de los motores, fijo:
los dos se desnudaron y se amaron
por defender nuestra porción eterna,
nuestra ración de tiempo y paraíso,
tocar nuestra raíz y recobrarnos,

recobrar nuestra herencia arrebatada
por ladrones de vida hace mil siglos,
los dos se desnudaron y besaron
porque las desnudeces enlazadas
saltan el tiempo y son invulnerables,
nada las toca, vuelven al principio,
no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,
verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,
oh ser total...
cuartos a la deriva
entre ciudades que se van a pique,
cuartos y calles, nombres como heridas,
el cuarto con ventanas a otros cuartos
con el mismo papel descolorido
donde un hombre en camisa lee el periódico
o plancha una mujer; el cuarto claro
que visitan las ramas de un durazno;
el otro cuarto: afuera siempre llueve
y hay un patio y tres niños oxidados;
cuartos que son navíos que se mecen
en un golfo de luz; o submarinos:
el silencio se esparce en olas verdes,
todo lo que tocamos fosforece;
mausoleos de lujo, ya roídos
los retratos, raídos los tapetes;
trampas, celdas, cavernas encantadas,
pajareras y cuartos numerados,
todos se transfiguran, todos vuelan,
cada moldura es nube, cada puerta
da al mar, al campo, al aire, cada mesa
es un festín; cerrados como conchas
el tiempo inútilmente los asedia,
no hay tiempo ya, ni muro: ¡espacio, espacio,
abre la mano, coge esta riqueza,

corta los frutos, come de la vida,
tiéndete al pie del árbol, bebe el agua!,

todo se transfigura y es sagrado,
es el centro del mundo cada cuarto,
es la primera noche, el primer día,
el mundo nace cuando dos se besan,
gota de luz de entrañas transparentes
el cuarto como un fruto se entreabre
o estalla como un astro taciturno
y las leyes comidas de ratones,
las rejas de los bancos y las cárceles,
las rejas de papel, las alambradas,
los timbres y las púas y los pinchos,
el sermón monocorde de las armas,
el escorpión meloso y con bonete,
el tigre con chistera, presidente
del Club Vegetariano y la Cruz Roja,
el burro pedagogo, el cocodrilo
metido a redentor, padre de pueblos,
el Jefe, el tiburón, el arquitecto
del porvenir, el cerdo uniformado,
el hijo predilecto de la Iglesia
que se lava la negra dentadura
con el agua bendita y toma clases
de inglés y democracia, las paredes
invisibles, las máscaras podridas
que dividen al hombre de los hombres,
al hombre de sí mismo,
se derrumban
por un instante inmenso y vislumbramos
nuestra unidad perdida, el desamparo
que es ser hombres, la gloria que es ser hombres

y compartir el pan, el sol, la muerte,
el olvidado asombro de estar vivos;

amar es combatir, si dos se besan
el mundo cambia, encarnan los deseos,
el pensamiento encarna, brotan las alas
en las espaldas del esclavo, el mundo
es real y tangible, el vino es vino,
el pan vuelve a saber, el agua es agua,
amar es combatir, es abrir puertas,
dejar de ser fantasma con un número
a perpetua cadena condenado
por un amo sin rostro;

el mundo cambia

si dos se miran y se reconocen,
amar es desnudarse de los nombres:
“déjame ser tu puta”, son palabras
de Eloísa, mas él cedió a las leyes,
la tomó por esposa y como premio
lo castraron después;
mejor el crimen,

los amantes suicidas, el incesto
de los hermanos como dos espejos
enamorado de su semejanza,
mejor comer el pan envenenado,
el adulterio en lechos de ceniza,
los amores feroces, el delirio,
su yedra ponzoñosa, el sodomita
que lleva por clavel en la solapa
un gargajo, mejor ser lapidado
en las plazas que dar vuelta a la noria
que exprime la substancia de la vida,
cambia la eternidad en horas huecas,

los minutos en cárceles, el tiempo
en monedas de cobre y mierda abstracta;

mejor la castidad, flor invisible
que se mece en los tallos del silencio,
el difícil diamante de los santos
que filtra los deseos, sacia al tiempo,
nupcias de la quietud y el movimiento,
canta la soledad en su corola,
pétalo de cristal en cada hora,
el mundo se despoja de sus máscaras
y en su centro, vibrante transparencia,
lo que llamamos Dios, el ser sin nombre,
se contempla en la nada, el ser sin rostro
emerge de sí mismo, sol de soles,
plenitud de presencias y de nombres;

sigo mi desvarío, cuartos, calles,
camino a tientas por los corredores
del tiempo y subo y bajo sus peldaños
y sus paredes palpo y no me muevo,
vuelvo donde empecé, busco tu rostro,
camino por las calles de mí mismo
bajo un sol sin edad, y tú a mi lado
caminas como un árbol, como un río
caminas y me hablas como un río,
creces como una espiga entre mis manos,
lates como una ardilla entre mis manos,
vuelas como mil pájaros, tu risa
me ha cubierto de espumas, tu cabeza
es un astro pequeño entre mis manos,
el mundo reverdece si sonríes
comiendo una naranja,
el mundo cambia

si dos, vertiginosos y enlazados,
caen sobre las yerba: el cielo baja,
los árboles ascienden, el espacio
sólo es luz y silencio, sólo espacio
abierto para el águila del ojo,
pasa la blanca tribu de las nubes,
rompe amarras el cuerpo, zarpa el alma,
perdemos nuestros nombres y flotamos
a la deriva entre el azul y el verde,
tiempo total donde no pasa nada
sino su propio transcurrir dichoso,

no pasa nada, callas, parpadeas
(silencio: cruzó un ángel este instante
grande como la vida de cien soles),
¿no pasa nada, sólo un parpadeo?
y el festín, el destierro, el primer crimen,
la quijada del asno, el ruido opaco
y la mirada incrédula del muerto
al caer en el llano ceniciento,
Agamenón y su mugido inmenso
y el repetido grito de Casandra
más fuerte que los gritos de las olas,
Sócrates en cadenas (el sol nace,
morir es despertar: “Critón, un gallo
a Esculapio, ya sano de la vida”),
el chacal que diserta entre las ruinas
de Nínive, la sombra que vio Bruto
antes de la batalla, Moctezuma
en el lecho de espinas de su insomnio,
el viaje en la carretera hacia la muerte
¿el viaje interminable mas contado
por Robespierre minuto tras minuto,
la mandíbula rota entre las manos?,

Churruca en su barrica como un trono
escarlata, los pasos ya contados
de Lincoln al salir hacia el teatro,
el estertor de Trotsky y sus quejidos
de jabalí, Madero y su mirada
que nadie contestó: ¿por qué me matan?,
los carajos, los ayes, los silencios
del criminal, el santo, el pobre diablo,
cementerio de frases y de anécdotas
que los perros retóricos escarban,
el delirio, el relincho, el ruido obscuro
que hacemos al morir y ese jadeo
que la vida que nace y el sonido
de huesos machacados en la riña
y la boca de espuma del profeta
y su grito y el grito del verdugo
y el grito de la víctima...

son llamas

los ojos y son llamas lo que miran,
llama la oreja y el sonido llama,
brasa los labios y tizón la lengua,
el tacto y lo que toca, el pensamiento
y lo pensado, llama el que lo piensa,
todo se quema, el universo es llama,
arde la misma nada que no es nada
sino un pensar en llamas, al fin humo:
no hay verdugo ni víctima...

¿y el grito

en la tarde del viernes?, y el silencio
que se cubre de signos, el silencio
que dice sin decir, ¿no dice nada?,
¿no son nada los gritos de los hombres?,
¿no pasa nada cuando pasa el tiempo?

no pasa nada, sólo un parpadeo
del sol, un movimiento apenas, nada,
no hay redención, no vuelve atrás el tiempo,
los muertos están fijos en su muerte
y no pueden morir de otra muerte,
intocables, clavados en su gesto,
desde su soledad, desde su muerte
sin remedio nos miran sin mirarnos,
su muerte ya es la estatua de su vida,
un siempre estar ya nada para siempre,
cada minuto es nada para siempre,
un rey fantasma rige sus latidos
y tu gesto final, tu dura máscara
labra sobre tu rostro cambiante:
el monumento somos de una vida
ajena y no vivida, apenas nuestra,

¿la vida, cuándo fue de veras nuestra?,
¿cuando somos de veras lo que somos?,
bien mirado no somos, nunca somos
a solas sino vértigo y vacío,
muecas en el espejo, horror y vómito,
nunca la vida es nuestra, es de los otros,
la vida no es de nadie, todos somos
la vida ¿pan de sol para los otros,
los otros todos que nosotros somos?,
soy otro cuando soy, los actos míos
son más míos si son también de todos,
para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia,
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros,
la vida es otra, siempre allá, más lejos,

fuera de ti, de mí, siempre horizonte,
vida que nos desvive y enajena,
que nos inventa un rostro y lo desgasta,
hambre de ser, oh muerte, pan de todos,

Eloísa, Perséfone, María,
muestra tu rostro al fin para que vea
mi cara verdadera, la del otro,
mi cara de nosotros siempre todos,
cara de árbol y de panadero,
de chofer y de nube y de marino,
cara de sol y arroyo y Pedro y Pablo,
cara de solitario colectivo,
despiértame, ya nazco:
vida y muerte
pactan en ti, señora de la noche,
torre de claridad, reina del alba,
virgen lunar, madre del agua madre,
cuerpo del mundo, casa de la muerte,
caigo sin fin desde mi nacimiento,
caigo en mí mismo sin tocar mi fondo,
recógeme en tus ojos, junta el polvo
disperso y reconcilia mis cenizas,
ata mis huesos divididos, sopla
sobre mi ser, entiérrame en tu tierra,
tu silencio dé paz al pensamiento
contra sí mismo airado;
abre la mano,
señora de semillas que son días,
el día es inmortal, asciende, crece,
acaba de nacer y nunca acaba,
cada día es nacer, un nacimiento
es cada amanecer y yo amanezco,
amanecemos todos, amanece

el sol cara de sol, Juan amanece
con su cara de Juan cara de todos,

puerta del ser, despiértame, amanece,
déjame ver el rostro de este día,
déjame ver el rostro de esta noche,
todo se comunica y transfigura,
arco de sangre, puente de latidos,
llévame al otro lado de esta noche,
adonde yo soy tú somos nosotros,
al reino de pronombres enlazados,

puerta del ser: abre tu ser, despierta,
aprende a ser también, labra tu cara,
trabaja tus facciones, ten un rostro
para mirar mi rostro y que te mire,
para mirar la vida hasta la muerte,
rostro de mar, de pan, de roca y fuente,
manantial que disuelve nuestros rostros
en el rostro sin nombre, el ser sin rostro,
indecible presencia de presencias...

quiero seguir, ir más allá, y no puedo:
se despeñó el instante en otro y otro,
dormí sueños de piedra que no sueña
y al cabo de los años como piedras
oí cantar mi sangre encarcelada,
con un rumor de luz el mar cantaba,
una a una cedían las murallas,
todas las puertas se desmoronaban
y el sol entraba a saco por mi frente,
despegaba mis párpados cerrados,
desprendía mi ser de su envoltura,
me arrancaba de mí, me separaba

de mi bruto dormir siglos de piedra
y su magia de espejos revivía
un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:

PIEDRA DE TOQUE

Aparece

 Ayúdame a existir

Ayúdate a existir

Oh inexistente por la que existo

Oh presentida que me presiente

Soñada que me sueña

Aparecida desvanecida

Ven vuela adviene despierta

Rompe diques avanza

Maleza de blancuras

Marea de armas blancas

Mar sin brida galopando en la noche

Estrella en pie

Esplendor que te clavas en el pecho

(Canta herida ciérrate boca)

Aparece

 Hoja en blanco tatuada de otoño

bello astro de pausados movimientos de tigre

Perezoso relámpago

Águila fija parpadeante

Cae pluma flecha engalanada cae
Da al fin la hora del encuentro
 Reloj de Sangre
Piedra de toque de esta vida

PIEDRA NATIVA

La luz devasta las alturas
Manadas de imperios en derrota
El ojo retrocede cercado de reflejos
Países vastos como el insomnio
Pedregales de hueso
Otoño sin confines
Alza la sed sus invisibles surtidores
Un último pirú predica en el desierto
Cierra los ojos y oye cantar la luz:
El mediodía anida en tu tímpano
Cierra los ojos y ábrelos:
No hay nadie ni siquiera tú mismo
Lo que no es piedra es luz

PRIMAVERA A LA VISTA

Pulida claridad de piedra diáfana,
lisa frente de estatua sin memoria:
cielo de invierno, espacio reflejado
en otro más profundo y más vacío.
El mar respira apenas, brilla apenas.
Se ha parado la luz entre los árboles,
ejército dormido. Los despierta
el viento con banderas de follajes.
Nace del mar, asalta la colina,
oleaje sin cuerpo que revienta
contra los eucaliptos amarillos
y se derrama en ecos por el llano.
El día abre los ojos y penetra
en una primavera anticipada.
Todo lo que mis manos tocan, vuela.
Está lleno de pájaros el mundo.

PRIMAVERA Y MUCHACHA

En su tallo de calor se balancea
La estación indecisa
Abajo
Un gran deseo de viaje remueve
Las entrañas heladas del lago
Cacerías de reflejos allá arriba
La ribera ofrece guantes de musgo a tu blancura
La luz bebe luz en tu boca
Tu cuerpo se abre como una mirada
Como una flor al sol de una mirada
Te abres
Belleza sin apoyo
Basta un parpadeo
Todo se precipita en un ojo sin fondo
Basta un parpadeo
Todo reaparece en el mismo ojo
Brilla el mundo
Tú resplandeces al filo del agua y de la luz
Eres la hermosa máscara del día
Aunque la nieve caiga en racimos maduros

Nadie sacude ramas allá arriba
El árbol de la luz no da frutos de nieve
Aunque la nieve se disperse en polen
No hay semillas de nieve
No hay naranjas de nieve
no hay claveles
No hay cometas ni soles de nieve
Aunque vuela en bandadas no hay pájaros de nieve
En la palma del sol brilla un instante y cae
Apenas tiene cuerpo apenas peso apenas nombre
Y ya lo cubre todo con su cuerpo de nieve
Con su peso de luz con su nombre sin sombra

REFRANES

Una espiga es todo el trigo
Una pluma es un pájaro vivo y cantando
Un hombre de carne es un hombre de sueño
La verdad no se parte
El trueno proclama los hechos del relámpago
Una mujer soñada encarna siempre en una forma
/amada

El árbol dormido pronuncia verdes oráculos
El agua habla sin cesar y nunca se repite
En la balanza de unos párpados el sueño no pesa
En la balanza de una lengua que delira
Una lengua de mujer que dice sí a la vida
El ave del paraíso abre las alas
Como la marejada verde de marzo en el campo
Entre los años de sequía te abres paso
Nuestras miradas se cruzan se entrelazan
Tejen un transparente vestido de fuego
Una yedra dorada que te cubre
Alta y desnuda sonrías como la catedral el día del
/incendio

Con el mismo gesto de la lluvia en el trópico lo has
/arrasado todo

Los días harapientos caen a nuestros pies

No hay nada sino dos seres desnudos y abrazados

Un surtidor en el centro de la pieza

Manantiales que duermen con los ojos abiertos

Jardines de agua flores de agua piedras preciosas de

/agua

Verdes monarquías

La noche de jade gira lentamente sobre sí misma.

REGRESO

Bajo mis ojos te extendías,
país de dunas ocres, claras.
El viento en busca de agua se detuvo,
país de fuentes y latidos.
Vasta como la noche,
cabías en la cuenca de mi mano.
Después, el despeñarse inmóvil
adentro afuera de nosotros mismos.
comí tinieblas con los ojos,
bebí el agua del tiempo, bebí noche.
Palpé entonces el cuerpo de una música
oída con la yema de los dedos.
Juntos, barcas oscuras
a la sombra amarradas,
nuestros cuerpos tendidos.
Las almas, desatadas,
lámparas navegantes
sobre el agua nocturna.
Abriste al fin los ojos.
te mirabas mirada por mis ojos

y desde mi mirada te mirabas:
como el fruto en la yerba,
como la piedra en el estanque,
caías en ti misma.

Dentro de mí subía una marea
y con puño impalpable golpeaba
la puerta de tus párpados:
mi muerte, que quería conocerte,
mi muerte, que quería conocerse.
Me enterré en tu mirada.

Fluyen por las llanura de la noche
nuestros cuerpos: son tiempo que se acaba,
presencia disipada de un abrazo;
pero son infinitos y al tocarlos
nos bañamos en ríos de latidos,
volvemos al perpetuo recomienzo.

RELÁMPAGO EN REPOSO

Tendida,
piedra hecha de mediodía,
ojos entrecerrados donde el blanco azulea,
entornada sonrisa.
Te incorporas a medias y sacudes tu melena de león.
Luego te tiendes,
delgada estría de lava en la roca,
rayo dormido.
Mientras duermes te acaricio y te pulo
hacha esbelta,
flecha con que incendio la noche.

El mar combate allá lejos con espadas y plumas.

RELIEVES

La lluvia, pie danzante y largo pelo,
el tobillo mordido por el rayo,
desciende acompañada de tambores:
abre los ojos el maíz, y crece.

REPETICIONES

El corazón y su redoble iracundo
el oscuro caballo de la sangre
caballo ciego caballo desbocado
el carrousel nocturno la noria del terror
el grito contra el muro y la centella rota
Camino andado

camino desandado

El cuerpo a cuerpo con un pensamiento afilado
la pena que interrogo cada día y no responde
la pena que no se aparta y cada noche me despierta
la pena sin tamaño y sin nombre
el alfiler y el párpado traspasado
el párpado del día mal vivido
la hora manchada la ternura escupida
la risa loca y la puta mentira
la soledad y el mundo
Camino andado

camino desandado

El coso de la sangre y la pica y la rechifla
el sol sobre la herida

sobre las aguas muertas el astro hirsuto
la rabia y su acidez recomida
el pensamiento que se oxida
y la escritura gangrenada
el alba desvivida y el día amordazado
la noche cavilada y su hueso roído
el horror siempre nuevo y siempre repetido
Camino andado

camino desandado

El vaso de agua la pastilla la lengua de estaño
el hormiguero en pleno sueño
cascada negra de la sangre
cascada pétreo de la noche
el peso bruto de la nada
zumbido de motores en la ciudad inmensa
lejos cerca lejos en el suburbio de mi oreja
aparición del ojo y el muro que gesticula
aparición del metro cojo
el puente roto y el ahogado

Camino andado

camino desandado

El pensamiento circular y el círculo de familia
¿qué hice qué hiciste qué hemos hecho?
el laberinto de la culpa sin culpa
el espejo que acusa y el silencio que se gangrena
el día estéril la noche estéril el dolor estéril
la soledad promiscua el mundo despoblado
la sala de espera en donde ya no hay nadie
Camino andado y desandado
la vida se ha ido sin volver el rostro

RETÓRICA

1

Cantan los pájaros, cantan
sin saber lo que cantan:
todo su entendimiento es su garganta.

2

La forma que se ajusta al movimiento
no es prisión sino piel del pensamiento.

3

La claridad del cristal transparente
no es claridad para mí suficiente:
el agua clara es el agua corriente.

SALAMANDRA

Salamandra

(negra
armadura viste el fuego)
calorífero de combustión lenta
entre las fauces de la chimenea
—o mármol o ladrillo—
tortuga estática
o agazapado guerrero japonés
y una u otro
—el martirio es reposo—
impasible en la tortura

Salamandra
nombre antiguo del fuego
y antídoto antiguo contra el fuego
y desollada planta sobre brasas
amante amante amianto

Salamandra
en la ciudad abstracta

entre las geometrías vertiginosas
—vidrio cemento piedra hierro—
formidables quimeras
levantadas por el cálculo
multiplicadas por el lucro
al flanco del muro anónimo
amapola súbita

Salamandra
garra amarilla
roja escritura
en la pared de sal
garra de sol
sobre el montón de huesos

Salamandra
estrella caída
en el sinfín del ópalo sangriento
sepultada
bajo los párpados del sílex
niña perdida
en el túnel de ónix
en los círculos del basalto
enterrada semilla
grano de energía
dormida en la médula del granito

Salamandra
niña dinamitera
en el pecho azul y negro del hierro
estallas como un sol
te abres como una herida
hablas como una fuente

Salamandra

espiga

hija del fuego

condensación de la sangre

sublimación de la sangre

evaporación de la sangre

Salamandra de aire

la roca es llama

la llama es humo

vapor rojo

recta plegaria

alta palabra de alabanza

exclamación

corona de incendio

en la testa del himno

reina escarlata

(y muchacha de medias moradas

corriendo despeinada por el bosque)

Salamandra

animal taciturno

negro paño de lágrimas de azufre

(Un húmedo verano

entre las baldosas desunidas

de un patio petrificado por la luna

oí vibrar tu cola cilíndrica)

Salamandra caucásica

en la espalda cenicienta de la peña

aparece y desaparece

breve y negra lengüeta

moteada de azafrán

Salamandra

bicho negro y brillante
escalofrío del musgo
devorador de insectos
heraldo diminuto del chubasco
y familiar de la centella
(Fecundación interna
reproducción ovípara
las crías viven en el agua
ya adultas nadan con torpeza)

Salamandra

Puente colgante entre las eras
puente de sangre fría
eje del movimiento
(Los cambios de la alpina
la especie más esbelta
se cumplen en el claustro de la madre
Entre los huevecillos se logran dos apenas
y hasta el alumbramiento
medran los embriones en un caldo nutricio
la masa fraternal de huevos abortados)

La salamandra española montañesa negra y roja

No late el sol clavado en la mitad del cielo
no respira
no comienza la vida sin la sangre
sin la brasa del sacrificio
no se mueve la rueda de los días
Xólotl se niega a consumirse
se escondió en el maíz pero lo hallaron
se escondió en el maguey pero lo hallaron

cayó en el agua y fue pez axólotl
el dos-seres
y “luego lo mataron”
Comenzó el movimiento anduvo el mundo
la procesión de fechas y de nombres
Xólotl el perro guía del infierno
el que desenterró los huesos en la olla
el que encendió la lumbre de los años
el hacedor de hombres
Xólotl el penitente
el ojo reventado que llora por nosotros
Xólotl la larva de la mariposa
el doble de la Estrella
el caracol marino
la otra cara del Señor de la Aurora
Xólotl el ajolote

Salamandra
dardo solar
lámpara de la luna
columna del mediodía
nombre de mujer
balanza de la noche.
(El infinito peso de la luz
un adarme de sombra en tus pestañas)

Salamandra
llama negra
heliotropo
sol tú misma
y luna siempre en torno de ti misma
granada que se abre cada noche
astro fijo en la frente del cielo

y latido del mar y luz ya quieta
mente sobre el vaivén del mar abierta

Salamandria

saurio de unos ocho centímetros
vive en las grietas y es color de polvo

Salamandra de tierra y de agua
piedra verde en la boca de los muertos
piedra de encarnación
piedra de lumbre
sudor de la tierra
sal llameante y quemante
sal de la destrucción
y máscara de cal que consume los rostros

Salamandra de aire y de fuego
avispero de soles
roja palabra del principio

La salamandra es un lagarto
su lengua termina en un dardo
su cola termina en un dardo
Es inasible. Es indecible
reposa sobre brasas
reina sobre tizones
Si en la llama se esculpe
su monumento incendia.

El fuego es su pasión es su paciencia

Salamadre

Aguamadre

SALVAS

Torre de muros de ámbar,
solitario laurel en una plaza de piedra,
golfo imprevisto,
sonrisa en un oscuro pasillo,
andar de río que fluye entre palacios,
dulce cometa que me ciega y se aleja...
Puente bajo cuyos arcos corre siempre la vida.

SEMILLAS PARA UN HIMNO

Infrecuentes (pero también inmerecidas)
Instantáneas (pero es verdad que el tiempo no se mide
Hay instantes que estallan y son astros
Otros son un río detenido y unos árboles fijos
Otros son ese mismo río arrasando los mismos árboles)
Infrecuentes

Instantáneas noticias favorables

Dos o tres nubes de cristal de roca
Horas altas como la marea
Estrépito de plumas blancas en el cielo nocturno
Islas en llamas en mitad del Pacífico
Mundos de imágenes suspendidos de un hilo de araña
Y entre todos la muchacha que avanza partiendo en dos
/las altas aguas
Como el sol la muchacha que se abre paso como la llama
/que avanza
Como el viento partiendo en dos la cortina de nubes
Bello velero femenino
Bello relámpago partiendo en dos al tiempo
Tus hombros tienen la marca de los dientes del amor

La noche polar arde

Infrecuentes

Instantáneas noticias del mundo

(Cuando el mundo entreabre sus puertas y el ángel

/cabecea a la entrada del jardín)

Nunca merecidas

(Todo se nos da por añadidura

En una tierra condenada a repetirse sin tregua

Todos somos indignos

Hasta los muertos enrojecen

Hasta los ciegos deletrean la escritura del látigo

Racimos de mendigos cuelgan de las ciudades

Casas de ira torres de frente obtusa)

Infrecuentes

Instantáneas

No llegan siempre en forma de palabras

Brota una espiga de unos labios

Una forma veloz abre las alas

Imprevistas

Instantáneas

Como en la infancia cuando decíamos “ahí viene un

/barco cargado de...”

Y brotaba instantánea imprevista la palabra convocada

Pez

Álamo

Colibrí

Y así ahora de mi frente zarpa un barco cargado de

/iniciales

Ávidas de encarnar en imágenes

Instantáneas

Imprevistas cifras del mundo

La luz se abre en las diáfanas terrazas del mediodía

Se interna en el bosque como una sonámbula

Penetra en el cuerpo dormido del agua

Por un instante están los nombres habitados

SILENCIO

Así como del fondo de la música
brota una nota
que mientras vibra crece y se adelgaza
hasta que en otra música enmudece,
brota del fondo del silencio
otro silencio, aguda torre, espada,
y sube y crece y nos suspende
y mientras sube caen
recuerdos, esperanzas,
las pequeñas mentiras y las grandes,
y queremos gritar y en la garganta
se desvanece el grito:
desembocamos al silencio
en donde los silencios enmudecen.

SONETO I

Inmóvil en la luz, pero danzante,
tu movimiento a la quietud se cría
en la cima del vértigo se alía
deteniendo, no al vuelo, sí al instante.

Luz que no se derrama, ya diamante,
detenido esplendor del mediodía,
sol que no se consume ni se enfría
de cenizas y fuego equidistante.

Espada, llama, incendio cincelado,
que ni mi sed aviva ni la mata,
absorta luz, lucero ensimismado:

tu cuerpo de sí mismo se desata
y cae y se dispersa tu blancura
y vuelves a ser agua y tierra oscura.

SONETO II

El mar, el mar y tú, plural espejo,
el mar de torso perezoso y lento
nadando por el mar, del mar sediento:
el mar que muere y nace en un reflejo.

El mar y tú, su mar, el mar espejo:
roca que escala el mar con paso lento,
pilar de sal que abate el mar sediento,
sed y vaivén y apenas un reflejo.

De la suma de instantes en que creces,
del círculo de imágenes del año,
retengo un mes de espumas y de peces,

y bajo cielos líquidos de estaño
tu cuerpo que en la luz abre bahías
al oscuro oleaje de los días.

SONETO III

Del verdecido júbilo del cielo
luces recobras que la luna pierde
porque la luz de sí misma recuerde
relámpagos y otoños en tu pelo.

El viento bebe viento en su revuelo,
mueve las hojas y su lluvia verde
moja tus hombros, tus espaldas muerde
y te desnuda y quema y vuelve hielo.

Dos barcos de velamen desplegado
tus dos pechos. Tu espalda es un torrente.
Tu vientre es un jardín petrificado.

Es otoño en tu nuca: sol y bruma.
Bajo del verde cielo adolescente.
tu cuerpo da su enamorada suma.

TENDIDA Y DESGARRADA

Tendida y desgarrada,
a la derecha de mis venas, muda;
en mortales orillas infinita,
inmóvil y serpiente.
Toco tu delirante superficie,
los poros silenciosos, jadeantes,
la circular carrera de tu sangre,
su reiterado golpe, verde y tibio.
Primero es un aliento amanecido,
una oscura presencia de latidos
que recorren tu piel, toda de labios,
resplandeciente tacto de caricias.
El arco de las cejas se hace ojera.
Ay, sed, desgarradora,
horror de heridos ojos
donde mi origen y mi muerte veo,
graves ojos de náufraga
citándome a la espuma,
a la blanca región de los desmayos

en un voraz vacío
que nos hunde en nosotros.
Arrojados a blancas espirales
rozamos nuestro origen,
el vegetal nos llama,
la piedra nos recuerda
y la raíz sedienta
del árbol que creció de nuestro polvo.
Adivino tu rostro entre estas sombras,
el terrible sollozo de tu sexo,
todos tus nacimientos
y la muerte que llevas escondida.
En tus ojos navegan niños, sombras,
relámpagos, mis ojos, el vacío.

TIEMBLE TU CORAZÓN

Tiemble tu corazón antes de hacerlo.
Vas a juzgar
No olvides, que hay un dolor de siglo
en cada hombre,
y una causa anterior, a lo querido.
Cuando pongas tu pesa en la balanza,
Suma en piedra
la parte que nos toca.
Suma orgullo y desprecio y abandono,
suma rosas y pan
incompartido.
Mira
que en cada una de tus sentencia pongas
tu señal de durar
a signo limpio.
Que tu sangre camine
gota a gota,
decantada,
traslúcida, sin prisa,
que las culpas ajenas necesitan

un reposado espacio
de medida.
Guarda
no olvidar a tu madre ni a tus hijos
cada vez que señales
un culpable,
ni olvidarte de Dios cuando castigas;
y perdona
si es que temes tener
que perdonarte.
Suelta al fondo de ti hasta la pura
contextura de sal que te contiene;
palpa
el rostro
rugoso de la culpa,
muere amarga condena, sufre rejas
y retorna
cuando sientas crecer
árbol de cuna
y poblarte piedad desde tus hojas.
Funde razón a fuego
de conciencia
duele el hombre que llevas, y medita;
bajo la toga, hay un hueso
que cruje la partida
y una carne final
que ya deshace.
Vas a juzgar, detén....!
Y cuando sepas
Que la ley es aquello que tú lates
y que vas conformándote a minuto
propia génesis lenta de conducta,
y comprendas,
en el filo más fino de tu duda,

en la última hebra
de certeza
que tu estrado es banquillo
y que te juzgan,
alza recién
desde el barro
y, juzga...!

TOCA MI PIEL

Toca mi piel, de barro, de diamante,
oye mi voz en fuentes subterráneas,
mira mi boca en esa lluvia oscura,
mi sexo en esa brusca sacudida
con que desnuda el aire los jardines.
Toca tu desnudez en la del agua,
desnúdate de ti, llueve en ti misma,
mira tus piernas como dos arroyos,
mira tu cuerpo como un largo río,
son dos islas gemelas tus dos pechos,
en la noche tu sexo es una estrella,
alba, luz rosa entre dos mundos ciegos,
mar profundo que duerme entre dos mares.
Mira el poder del mundo:
reconócete ya, al reconocerme.

TODOS LOS DÍAS DESCUBRO...

Según un poema de Fernando Pessoa

Todos los días descubro
La espantosa realidad de las cosas:
Cada cosa es lo que es.
Que difícil es decir esto y decir
Cuánto me alegra y como me basta.
Para ser completo existir es suficiente.

He escrito muchos poemas.
Claro, he de escribir otros más.
Cada poema mío dice lo mismo,
Cada poema mío es diferente,
Cada cosa es una manera distinta de decir lo mismo.

A veces miro una piedra.
No pienso que ella siente,
No me empeño en llamarla hermana.

Me gusta por ser piedra,
Me gusta porque no siente,
Me gusta porque no tiene parentesco conmigo.

Otras veces oigo pasar el viento:
Vale la pena haber nacido
Sólo por oír pasar el viento.

No sé qué pensarán los otros al leer esto
Creo que ha de ser bueno porque lo pienso sin esfuerzo;
Lo pienso sin pensar que otros me oyen pensar,
Lo pienso sin pensamientos,
Lo digo como lo dicen mis palabras.

Una vez me llamaron poeta materialista.
Y yo me sorprendí: nunca había pensado
Que pudiesen darme este o aquel nombre.
Ni siquiera soy poeta: veo.
Si vale lo que escribo, no es valer mío.
El valer está ahí, en mis versos.
Todo esto es absolutamente independiente de mi
/voluntad.

TU NOMBRE

Nace de mí, de mi sombra,
amanece por mi piel,
alba de luz somnolienta.
Paloma brava tu nombre,
tímida sobre mi hombro.

TUS OJOS

Tus ojos son la patria
del relámpago y de la lágrima,
silencio que habla,
tempestades sin viento,
mar sin olas, pájaros presos,
doradas fieras adormecidas,
topacios impíos como la verdad,
otoño en un claro del bosque
en donde la luz canta en el hombro
de un árbol y son pájaros todas las hojas,
playa que la mañana
encuentra constelada de ojos,
cesta de frutos de fuego,
mentira que alimenta,
espejos de este mundo,
puertas del más allá,
pulsación tranquila del mar a mediodía,
absoluto que parpadea, páramo.

UN DESPERTAR

Dentro de un sueño estaba emparedado.
Sus muros no tenían consistencia
ni peso: su vacío era su peso.
Los muros eran horas y las horas
fija y acumulada pesadumbre.
El tiempo de esas horas no era tiempo.

Salté por una brecha: eran las cuatro
en este mundo. El cuarto era mi cuarto
y en cada cosa estaba mi fantasma.
Yo no estaba. Miré por la ventana:
bajo la luz eléctrica ni un alma.
Reverberos en vela, nieve sucia,
casas y autos dormidos, el insomnio
de una lámpara, el roble que habla solo,
el viento y sus navajas, la escritura
de las constelaciones, ilegible.

En sí mismas las cosas se abismaban
y mis ojos de carne las veían

abrumadas de estar, realidades
desnuda de sus nombre. Mis dos ojos
eran alma en pena por el mundo.
En la calle sin nadie la presencia
pasaba sin pasar, desvanecida
en sus hechuras, fija en su mudanzas,
ya vuelta casas, robles, nieve, tiempo.
Vida y muerte fluían confundidas.

Miran deshabitado, la presencia
con los ojos de nadie me miraba:
haz de reflejos sobre precipicios.
Miré hacia adentro: el cuarto era mi cuarto
y yo no estaba. Al ser nada le falta
—siempre lleno de sí, jamás el mismo—
aunque nosotros ya no estemos... Fuera,
todavía indecisas, claridades:
el alba entre confusas azoteas.
Ya las constelaciones se borraban.

USTICA

Los sucesivos soles del verano,
la sucesión del sol y sus veranos,
todos los soles,
el solo, el sol de soles,
hecho ya hueso terco y leonado,
cerrazón de materia enfriada.

Puño de piedra,
piña de lava,
osario,
no tierra.
isla tampoco,
peña despeñada,
duro durazno,
gota de sol petrificada.

Por las noches se oye
el respirar de las cisternas,
el jadeo del agua dulce
turbada por el mar.

La hora es alta y rayada de verde.
El cuerpo obscuro del vino
en las jarras dormido
es un sol más negro y fresco.

Aquí la rosa de las profundidades
es un candelabro de venas rosadas
encendido en el fondo del mar.
En tierra, el sol lo apaga,
pálido encaje calcáreo
como el deseo labrado por la muerte.

Rocas color de azufre,
altas piedras adustas.
Tú estás a mi costado.
Tus pensamientos son negros y dorados.
Si alargase la mano
cortaría un racimo de verdades intactas.
Abajo, entre peñas centelleantes,
va y viene el mar lleno de brazos.
Vértigos. La luz se precipita.
Yo te miré a la cara,
yo me asomé al abismo:
mortalidad es transparencia.

Osario, paraíso:
nuestras raíces anudadas
en el sexo, en la boca deshecha
de la Madre enterrada.
Jardín de árboles incestuosos
sobre la tierra de los muertos.

VIENTO

Cantan las hojas,
bailan las peras en el peral;
gira la rosa,
rosa del viento, no del rosal.
Nubes y nubes
flotan dormidas, algas del aire;
todo el espacio
gira con ellas, fuerza de nadie.
Todo es espacio;
vibra la vara de la amapola
y una desnuda
vuela en el viento lomo de ola.
Nada soy yo,
cuerpo que flota, luz, oleaje;
todo es del viento
y el viento es aire siempre de viaje.

VIENTO, AGUA, PIEDRA

A Roger Caillois

El agua horada la piedra,
el viento dispersa el agua,
la piedra detiene al viento.
Agua, viento, piedra.

El viento esculpe la piedra,
la piedra es copa del agua,
el agua escapa y es viento.
Piedra, viento, agua.

El viento en sus giros canta,
el agua al andar murmura,
la piedra inmóvil se calla.
Viento, agua, piedra.

Uno es otro y es ninguno:
entre sus nombres vacíos
pasan y se desvanecen
agua, piedra, viento.

VISITAS

A través de la noche urbana de piedra y sequía
entra el campo a mi cuarto.

Alarga brazos verdes con pulseras de pájaros,
con pulseras de hojas.

Lleva un río de la mano.

El cielo del campo también entra,
con su cesta de joyas acabadas de cortar.

Y el mar se sienta junto a mí,
extendiendo su cola blanquísima en el suelo.

Del silencio brota un árbol.

Del árbol cuelgan palabras hermosas
que brillan, maduran, caen.

En mi frente, cueva que habita un relámpago...

Pero todo se ha poblado de alas.

I

Ya no es mágico el mundo. Te han dejado.
Ya no compartirás la clara luna
ni los lentos jardines: Ya no hay una
luna que no sea espejo del pasado,
cristal de soledad, sol de agonías.
Adiós las mutuas manos y las sienes
que acercaba el amor. Hoy sólo tienes
la fiel memoria y los desiertos días.
Nadie pierde (repites vanamente)
sino lo que no tiene y no ha tenido
nunca, pero no basta ser valiente
para aprender el arte del olvido.
Un símbolo, una rosa, te desgarrar
y te puede matar una guitarra.

II

Ya no seré feliz. Tal vez no importa.
Hay tantas otras cosas en el mundo;
un instante cualquiera es más profundo

y diverso que el mar. La vida es corta
y aunque las horas son tan largas, una
oscura maravilla nos acecha,
la muerte, ese otro mar, esa otra flecha
que nos libra del sol y de la luna
y del amor. La dicha que me diste
y me quitaste debe ser borrada;
lo que era todo tiene que ser nada.
Sólo me queda el goce de estar triste,
esa vana costumbre que me inclina
al Sur, a cierta puerta, a cierta esquina.



Traducciones

LAS VERSIONES de todas las poesías aquí presentadas pertenecen al libro *Versiones y Diversiones*. Para la traducción Paz utilizó traducciones interlineales, transcripciones fonéticas y las traducciones de Arthur Waley, Paul Demiéville, G. Margouliés, C. H. Kwoc, Vincent McHugh, Claude Roy, Kenneth Rexroth, Witter Bynner, Cyril Byrch, Robert Payne, David Hawkes, etc. Así como el libro *The Art of Chinese Poetry*, de J. Y. Liu.

WANG WEI

699-759. Poeta y pintor chino. Se le considera el fundador del estilo de pintura paisajístico puro y fue uno de los maestros del verso lírico de la dinastía Tang. Aunque no se conserva ninguna obra auténtica, sus poemas destacan por su gran sensibilidad hacia la naturaleza. Fue también un gran calígrafo.

DESPEDIDA

Desmonto. Mientras bebemos vino:
¿Adónde irás? El mundo me ha engañado:
A mi colina del mediodía me vuelvo.
Ve, vete. No pregunto más:
Nubes blancas sin fin, nubes.

AL PERFECTO CHANG

Mi otoño: entro en la calma,
Lejos el mundo y sus peleas.
No más afán que regresar,
Desaprender entre los árboles.
El viento del pinar abre mi capa,
Mi flauta saluda a la luna serrana.
Preguntas, ¿qué leyes rigen “éxito” y “fracaso”?
Cantos de pescadores flotan en la ensenada.

EN LA ERMITA DEL PARQUE DE LOS VENADOS

No se ve gente en este monte,
sólo se oyen, lejos, voces.
Bosque profundo. Luz poniente:
alumbra el musgo y, verde, asciende.

ASCENSIÓN

El caserío anidó en el acantilado.
Entre nubes y nieblas la posada:
Atalaya para ver la caída del sol.
Abajo el agua repite montes ocre.
Se encienden las casas de los pescadores.
Un bote solo, anclado. Los pájaros regresan.
Soledad grande. Se apagan cielo y tierra.
En calma, frente a frente, el ancho río y el hombre.

MONTES DE CHUNGNAN

Cordillera de Chungnan: desde la capital,
Cerro tras cerro, hasta el borde del mar.
Las nubes: si me vuelvo, contra mí se cierran;
La niebla turquesa: si entro en ella, se disipa.
En el pico central cambian las direcciones:
Diferente la luz, diferente la sombra en cada valle.
Por no pasar la noche al raso, llamo a un leñador:
Salta mi grito a través del torrente.

ESCRITO AL CRUZAR EL RÍO AMARILLO, EN DIRECCIÓN DE QING-HE

El barco se hizo a la vela en el gran río;
sus henchidas aguas se dilatan hasta el borde del
/cielo,
El cielo y las olas abruptamente se separan:
son los miles de casas de la capital del distrito.
Más adelante, puedo ver el mercado
y vislumbro apenas la morera y el cáñamo.

Me vuelvo para contemplar el terruño:
el inmenso torrente alcanza las nubes.

PLACER DE UNA NOCHE DE VERANO

Se va quedando lejos
nuestra natal montaña
y la Luna nos guía.
Una pródiga escarcha
argenta nuestras túnicas
y vuelve más pesadas.
De pronto, nuestra vista
quiere medir distancias
que recorrimos juntos,
pero la bruma blanca
se tiende por el éter
y ahoga la campaña.
Mano en mano seguimos
a la rústica granja
donde viejos amigos
esperan la llegada.
Ahora nos hundimos
por una senda llana
sombria de bambúes
que abanicán la marcha.
Estamos todos juntos.
¡Qué deleitosa gracia!
De perfumado vino
llenan mi frágil taza
y la canción modulo
del viento en la enramada.
Al escuchar mis notas
los ruiseñores cantan,

preludian los insectos
y croan, croan las ranas.

LI PO

Li Po fue el poeta más famoso y popular de la dinastía Tang (618-907 d.C.), época que se caracterizó por ser un periodo de gran apertura en China. Se considera como la edad de oro de la literatura, de la cual se conservan alrededor de 50 mil poemas. Li Po fue taoísta y habría escrito más de 20 mil obras, dedicándose a una poesía lírica e individualista con la que cantó bellamente a la naturaleza y especialmente al vino, a pesar de encontrarse en uno de los períodos más convulsionados de la historia china. Desde muy joven viajó por todo el territorio chino; y según cuentan murió ahogado tratando de abrazar el reflejo de la luna en el río Yang-Tse.

AMARRE NOCTURNO

Una cala en el río del Oeste.
El cielo azul aún. Ni el jirón de una nube.
La cubierta inundada por la luna.
Los tiempos de antes: Hsieh, gran general.
Yo le hubiera leído este poema.
Otros leyó, no míos. Hoy es sombra entre sombras.
Filo de luz: el alba. Leve viento: zarpamos.
Silenciosas caían las hojas de los arces.

SALIDA DE POI-TI

Al alba dejó Poi-ti, alto entre arreboles:
He de llegar abajo, hasta Kia-ling, antes de que pardee.
Entre los farallones chillar sin fin de monos.
Diez mil rabiones desciende mi chalupa.

PREGUNTA Y RESPUESTA

¿Por qué vivo en la colina verde-jade?
Río y no respondo. Mi corazón sereno:
Flor de durazno que arrastra la corriente.
No el mundo de los hombres,
Bajo otro cielo vivo, en otra tierra.

ANTE EL MONTE CHING-T'ING

Pájaros que se pierden en la altura.
Pasa una nube, quieta, a la deriva.
Solos y frente a frente, el monte y yo
No nos hemos cansado de mirarnos.

EL SANTUARIO DE LA CUMBRE

La cumbre, el monasterio.
Ya es noche. Alzo la mano
y toco a las estrellas.
Hablo en voz baja: temo
que se despierte el cielo.

MIENTRAS BEBO, SOLO, A LA LUZ DE LA LUNA

Un vaso de vino entre las flores:
bebo solo, sin amigo que me acompañe.
Levanto el vaso e invito a la luna:
con ella y con mi sombra seremos tres.
Pero la luna no acostumbra beber vino,
y mi perezosa sombra sólo sabe seguirme.

Festejemos, con mi amiga luna y mi sombra esclava,
mientras aún es primavera.
En las canciones que entono vibran rayos lunares;
en la danza que ensayo mi sombra se aferra y deshace.
Los tres juntos, antes de beber, holgábamos;
ahora, ebrios, cada cual va por su lado.
¡Regocijémonos muchas horas todavía,
en nuestro extraño festín inanimado,
para encontrarnos al fin en el Rio de las Nubes!

A UN AMIGO QUE INTERROGA

¿Por qué vivir en el corazón de estas verdes
/montañas?
Sonrío sin responder; el espíritu sereno.
Caen las flores, corre el agua, misteriosa senda...
El otro mundo está allá, no éste, el de los hombres.
Un día de verano, en la montaña
Agito suavemente un abanico de plumas blancas,
sentado, la camisa abierta, entre las hojas verdes.
Me quito el gorro y lo cuelgo de una saliente en la
/roca;
el viento entre los pinos roza mi frente desnuda.

LOS CUERVOS QUE GRAZAN POR LA TARDE

Doradas nubes bañan la muralla.
Los negros cuervos graznan sobre sus nidos,
nidos en los que quisieran descansar.
En tanto, la joven esposa suspira, sola y triste,
sus manos abandonan el telar,
sus ojos están fijos en la azul cortina del cielo,

cortina que parece separarla del mundo,
como la leve niebla oscurece el río.
Está sola: el esposo viaja por países lejanos;
todas las noches está sola en su alcoba.
La soledad le oprime el corazón,
y sus lágrimas, como fina lluvia, caen en tierra.

TEMPLO DE LA CUMBRE

Templo de la cumbre, la noche:
Alzar la mano y acariciar las estrellas.
Pero, ¡silencio! bajemos la voz:
No despertemos a los habitantes del cielo.

ESCUCHANDO LA MANDOLINA DE UN SACERDOTE BUDISTA

El sacerdote budista de Chou tiene una mandolina:
baja del Monte de las Cejas hacia el poniente,
y hace sonar sus cuerdas en mi honor.
Sus vibrantes notas se parecen al alboroto
de un bosquecillo de pinos mecidos por el viento.
Mi corazón se siente purificado
como si lo hubiesen lavado las aguas del río.
La dulce melodía se une a los lejanos tañidos de una
/campana.
Insensiblemente desciende, en torno, el crepúsculo,
y los montes se esfuman en la bruma ligera.

TU FU

712-770. Fue un poeta que destacó no solamente como tal, sino también como un feroz e incisivo crítico de los abusos del poder de la dinastía Tang, aunque —como Li Po— salió de la academia fundada por el emperador Hi-nang Tsung. Con las guerras expansionistas desarrolladas por China durante todo el período, insinuó la cercanía del final de la civilización tal cual la conocía.

ESCRITO EN EL MURO DE LA ERMITA DE CHANG

Es primavera en las montañas.
Vine sólo en tu busca.
Entre las crestas silenciosas
El eco de las hachas: talan árboles.
Los arroyos helados todavía.
Hay nieve en el sendero.
Bajo un sol indeciso
Llego a tu choza, entre dos rocas
Colgada. Nada pides, nada esperas.
No ves siquiera el halo que te envuelve,
Vaga luz oro y plata. Manso
Como los ciervos que has domado.
¡Olvidar el camino de regreso,
Ser como tú, flotar,
Barca sin remo, a la deriva!

ALBA DE INVIERNO

Hombres y bestias del zodiaco
Una vez más contra nosotros.
Verdes botellas de vino, rojas conchas de langosta,
Todas vacías, se apilan en la mesa.
“¿Cómo olvidar a un viejo conocido?”

Y cada uno, sentado, escucha sus propios
/pensamientos.

Fuera, chirrían las ruedas de los carros.
En el alero los pájaros despiertan.
En otra alba de invierno, pronto,
He de enfrentarme a mis cuarenta años.
Me empujan duros, tercios instantes,
Doblado hacia la sombra larga del crepúsculo.
La vida gira y pasa, borracho fuego fatuo.

EN LA TORMENTA

Viejos fantasmas, nuevos.
Zozobra, llanto, nadie.
Envejecido, roto,
Para mí solo canto.
Andrajos de neblina
Cubren la noche, a trechos.
Contra la nieve, el viento.
Mi copa derramada;
Mi botella, vacía;
Ceniza, el fuego. El hombre
Ya no habla: susurra:
¿A quién decir mi canto?

PRIMAVERA CAUTIVA

El imperio se ha roto, quedan montes y ríos;
marzo, verde marea, cubre calles y plazas.

Dureza de estas horas: lágrimas en las flores,
los vuelos de los pájaros dibujan despedidas.

Hablan torres y almenas en las flores,
los vuelos de los pájaros dibujan despedidas.

Me rasco la cabeza, cano y ralo mi pelo
ya no detiene el tenue alfiler del bonete.

VIAJANDO HACIA EL NORTE

Entre el moral que amarillea
Una lechuza grita. Ratas escurridizas
Buscan sus madrigueras. Medianoche.
Un viejo campo de batalla.
La luna brilla, fría, sobre los huesos mondos.

LA ASCENSIÓN

En el vendaval, bajo el alto cielo, los simios aúllan
su tristeza;
Sobre el islote límpido de arenas claras, un pájaro
con su vuelo traza un círculo.
Muy lejos, los árboles dejan caer sus hojas
que silban al viento;
El Gran Río, sin tregua, arrastra hasta mí sus olas.
A mil estadios de los míos, me inclino a sollozar
sobre el otoño, y el exilio me parece eterno;
Toda mi vida he padecido enfermedades; apenas
ahora subo a esta terraza.
Tengo más pesares y tormentos que cabellos sobre
mis encanecidas sienes;
Humillado, bueno para nada, he renunciado
a las copas de vino turbio.

TRISTEZA DEL PASADO

Gimen los monos en la oscura selva
bajo el azote cruel de la borrasca;
y sobre el agua azul y arena clara
torna a su nido el ave en la pradera.
En su zig-zag las hojas desprendidas
rinden sumisas sus precarias vidas.
Yo digo adiós, tendido en la ribera,
al río que huye hacia la mar lejana.
De tres mil lis doliente peregrino
subo cansado la inminente cuesta.
Los años de penar sobre mi espalda
blanquean ya mi frente con su escarcha.
Polvo sutil de penas y de olvido
ya corona la copa de mi vino...

SU TUNG-P'Ō (SU SHIH)

1036-1101. Uno de los poetas más amados por el pueblo chino. Exiliado por sus ideas políticas, volcadas en sus versos satíricos y también en ensayos y cartas. Su sencilla poesía evocadora, es un lamento por la fugacidad de la belleza. Fue el principal exponente del tz'u, poesía basada en las canciones populares.

NEVADA

Negó en Valle del Sur —una vista sin par.
Hiqué la espuela —nadie en la senda— breñas, broza
—Me adelanté a la madrugada— crucé el primero
El puente almagro —vi techumbres desfondadas,
Labriegos arruinados, su hambre desoída.

Lo que sentí lo sabe el cuervo crepuscular:
Hasta la punta vuela del árbol descarnado,
Se posa y una lluvia desata de carámbanos.

TINTA DERRAMADA

Nubes —tinta que borra a medias las colinas.
Lluvia blanca —el granizo rebota en la cubierta.
Un ventarrón terrestre barre con todo y se va.
Al pie de la torre el agua se ha vuelto cielo.

NOCHE EN BARCO

Débil viento entre juncos y espadañas. ¿Llueve?
Abro la escotilla: la luna ha inundado al lago.
Marineros y pájaros acuáticos sueñan el mismo sueño.
Como un zorro sorprendido salta un gran pez.
Hombres y bestias: unos a otros se olvidan.
Ya es tarde. Yo juego a solas con mi sombra.
Olas negras contra los bordos: dibujos de gusanos.
Araña colgante —es la luna atrapada en un sauce.
Pasa la vida rápida —no la deja la pena.
Veo este instante que se desvanece.
Canta un gallo. Campanas y tambores en la orilla.
Un grito y otro y otro. Cien pájaros de pronto.

BEGONIAS

Viento del este, suave.
Rayo de luz que flota
Entre perfumes densos:

Salta por el balcón,
En persona, la luna.
Se adormecen las flores.
Larga contemplación:
A la luz de la vela
Su belleza es más roja.

PENSANDO EN SU MUJER MUERTA

Diez años: cada día más lejos,
Cada día más borrosos, la muerta y el vivo.
No es que quiera recordar: no puedo olvidar.
A miles de *li* su tumba sola.
Pensamientos de ella, hacia ella: sin ella.
Si volviésemos a encontrarnos,
no me reconocerías:
El pelo blanco,
La cara del polvo mi cara.

Anoche soñé que regresaba a casa.
Te veía a través de la ventana de tu cuarto.
Te peinabas y me veías pero no hablabas.
Nos mirábamos, llorando.
Yo sé el lugar donde se rompió mi corazón:
La cima de cipreses bajo la luna.

EL MIRAJE MARINO

[Refundición]

Hacia el este, nubes y mar: un vacío sobre otro vacío.
¿Y los inmortales van y vienen por esta vacuidad
/luminosa?

Aunque todas las formas nacen del oleaje de este mundo
/flotante,

En vano aguardo la aparición:

No hay puertas de cauri que se cierren sobre palacios
/de perla.

Lo sé: la visión es quimérica.

Pero mis ojos quieren ver esa invención de dioses.

Día frío, mar helado, aunque cielo y tierra reposan,

Concededme la gracia ¡y que despierten vuestros
/dragones!

No fue rechazada mi abrupta plegaria:

Torres sobre la orilla, colinas verdiazules en el alba de
/escarcha,

¡El miraje, la maravilla que pasmó a los viejos!

Ahora: sol tardío, un pájaro perdido en el espacio.

Todo es bambú, nadie es gente.

¿Dije que no ve a la gente?

Tampoco se ve a sí mismo:

Absorto, bambú se vuelve,

Un bambú que crece y crece.

Ido Chuang-tse, ¿quién otro tiene

Este poder de irse sin moverse?

LI CH'ING-CHAO

1084-1151. Está considerada por los chinos como la gran poetisa de su lengua.

1

¿Quién plantaría, bajo mi ventana, este plátano?

Sus sombras cubren el patio.

Sus sombras cubren el patio.
Tercera vela; oigo, bajo mi almohada, el bisbiseo,
la incesante llovizna.
Cae, gota a gota, cae sin respiro.
Cae.
No me levanto ni la escucho:
me acompaña mi pena.

2

El kiosco y el riachuelo.
El placer compartido. Corrió el vino.
Ebrios y ya saciados, extraviamos el rumbo.
Nuestra barca flotando en la corriente,
apresada de pronto por racimos de lotos.
Remamos y remamos.
Vasto rumor de alas: airones y gaviotas,
su sueño interrumpido, volaban en la orilla.

3

El viento cede.
Fragancia de pétalos caídos hace poco.
El vaho de la tierra.
Avanza la mañana y me cansa peinarme.
Todo está igual pero él se ha ido
y todo está vacío.
Las palabras traicionan: habla mejor el llanto.

Dicen que en dos arroyos todavía
la primavera es primavera.
¡Flotar allá, mecida por las aguas!
Pero con tanta pena
mi frágil barco se hundiría.

4

Se disipa el aroma del loto rojo.
La estera, fría, huele a otoño.
Abro mi vestido y, sola, salto en la barca.
¿Quién me envía un mensaje, allá entre las nubes?

Una escuadra de patos salvajes
traza en el cielo signo ilegibles.

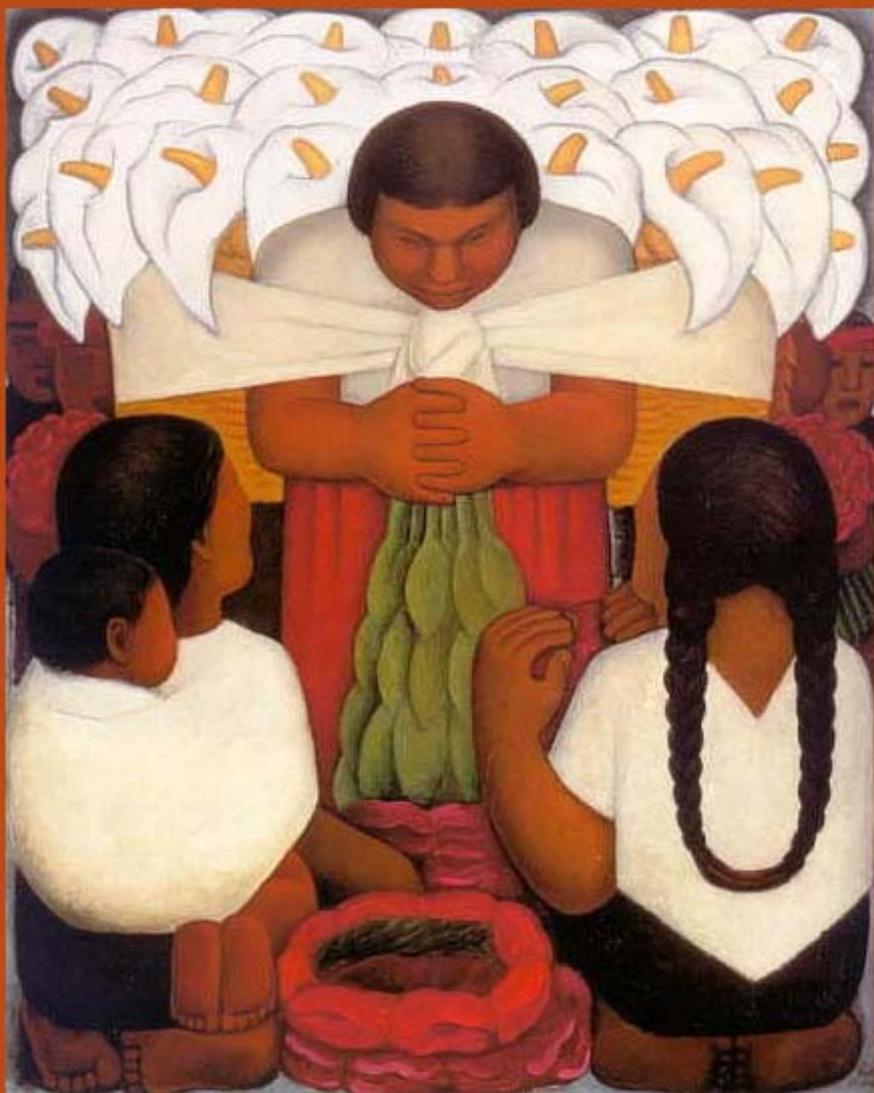
La luna inunda la torre del oeste.
Han de caer los pétalos,
ha de correr el agua infatigable.
Dos soledades: un mismo sentimiento
nos une y nos separa.

Quisiera no pensar en todo esto y es inútil:
mi cabeza vacía, mi corazón henchido.

5

Anoche, por el vino, me despeiné ya tarde.
En el ramo, ya seco, pétalos de ciruelo.
Sueño de primavera, roto
por el sabor del vino: despierto a mi presente.

La luna, arriba, quieta.
Cierran las alas las cortinas... Y sin embargo
yo todavía rozo estos pétalos caídos,
todavía me envuelve este perfume
que no acaba de irse
y toco este momento todavía.



Cuentos

MI VIDA CON LA OLA

Adaptación: Elena Poniatowska
Ilustración: Andrea Gómez



CUANDO dejé aquel mar, una ola se adelantó entre todas.

Era esbelta y ligera. A pesar de los gritos de las otras, que la detenían por el vestido flotante, se colgó de mi brazo y se fue conmigo, saltando.



Cuando llegamos al pueblo le expliqué que no podía ser, que la vida en la ciudad no era lo que ella pensaba en su ingenuidad de ola que nunca ha salido del mar. Ella lloró, gritó, acarició, amenazó.

Al día siguiente empezaron mis penas. ¿Cómo subir al tren sin que nos vieran el conductor, los pasajeros, la policía? Tras de mucho cavilar, me presenté en la estación una hora antes de la salida, ocupé mi asiento y, cuando nadie me veía, vacié el depósito de agua para los pasajeros y allí vertí cuidadosamente a mi amiga.

Una señora tomó un vasito de papel, se acercó al depósito y abrió la llave. Apenas estaba a medio llenar el vaso cuando la empujé para que lo tirara. La señora me miró con asombro. Mientras yo pedía disculpas, un niño abrió la llave del depósito. La cerré con violencia. La señora se llevó el vaso a los labios:

—Ay, el agua está salada.

El niño le hizo eco. Varios pasajeros se levantaron. El marido llamó al conductor:

—Este individuo echó sal al agua.

El conductor llamó al Inspector:

—¿Conque usted echó sustancias en el agua?

El Inspector llamó al policía de turno:

—¿Conque usted echó veneno al agua?

El policía de turno llamó al capitán:

—¿Conque usted es el envenenador?

El capitán llamó a tres agentes. Los agentes me llevaron a un vagón solitario, entre las miradas y los cuchicheos de los pasajeros. En la primera estación me bajaron y arrastraron a la cárcel. Durante días nadie me habló, excepto durante los largos interrogatorios. Cuando contaba mi caso nadie me creía, ni siquiera el carcelero, que movía la cabeza, diciendo: “El asunto es grave, verdaderamente grave”.

Me consignaron al juez penal. Al fin me juzgaron. Como no hubo víctimas, mi condena fue ligera. Llegó el día de la libertad y esa misma tarde tomé el tren, luego un taxi y llegué a mí casa.

En la puerta de mi departamento oí risas y cantos. Sentí un dolor en el pecho como el golpe de la ola de la sorpresa cuando la sorpresa nos golpea en pleno pecho.

La ola estaba allí, cantando y riendo como siempre:

—Ola, ¿cómo regresaste?

—Muy fácil, en el tren. Alguien, después de cerciorarse de que sólo era agua salada, me arrojó en la locomotora.

”Fue un viaje agitado: de pronto era un penacho blanco de vapor, de pronto caía en lluvia fina sobre la máquina. Adelgacé mucho. Perdí muchas gotas.

Su presencia cambió mi vida. La casa de pasillos oscuros y muebles empolvados se llenó de aire, de sol, de

rumores y reflejos verdes y azules, pueblo numeroso y feliz de reverberaciones y ecos.

Todo se puso a sonreír y por todas partes brillaban dientes blancos. El Sol entraba con gusto en las viejas habitaciones y se quedaba en casa por horas, cuando ya hacía tiempo que había abandonado las otras casas, el barrio, la ciudad, el país.

Y varias noches, ya tarde, las escandalizadas estrellas lo vieron salir de mi casa a escondidas.

Cuando abrazaba a la ola, ella se erguía increíblemente esbelta, como el tallo líquido de un chopo, y de pronto esa delgadez florecía en un chorro de plumas blancas, en un penacho de risas que caían sobre mi cabeza y mi espalda, y me cubrían de blancuras. O se extendía frente a mí, infinita como el horizonte, hasta que yo también me hacía horizonte y silencio.

Pero la ola se hacía también negra y amarga. A horas inesperadas mugía, suspiraba, se retorció. Llené la casa de caracolas y conchas, de pequeños barcos veleiros, que en sus días de furia la ola hacía naufragar.

¡Ah, cuántos pequeños tesoros se perdieron en ese tiempo!

Instalé en mi casa una colonia de peces que nadaban en la ola.

Pero ella no se alegraba con nada; al contrario, por la noche aullaba largamente, y durante el día, con sus dientes acerados y su lengua corrosiva, roía los muros, desmoronaba las paredes y se pasaba las noches en vela haciéndome reproches.

Entonces empecé a salir con frecuencia y mis ausencias se hicieron cada vez más prolongadas. Frecuenté a los amigos y reanudé viejas y queridas relaciones.

Vino el invierno. El cielo se volvió gris. La niebla cayó sobre la ciudad. Llovía una llovizna helada. Una

noche nevó. Entonces la ola se arrinconó, se puso fría, y una mañana al levantarme la encontré convertida en una hermosa estatua de hielo.

Entonces la eché en un gran saco de lona y salí a la calle, con la ola dormida a cuestras. En la estación pedí un boleto al puerto más cercano. La puse a mis pies, bajo el asiento, cuidando mucho de que no se fuera a derretir. Había llevado una cubeta por si acaso.

Pesaba mucho, así que sentí verdadero alivio al ver, rumbo a la playa donde pensaba yo echarla al mar, una miscelánea en la que estaban vaciando la hielera.

—¿No me comprarían este bloque de hielo?

(Oí la protesta furiosa de mi amiga.)

—¿A verlo?

(La saqué del gran saco de lona y brilló muy bonito.)

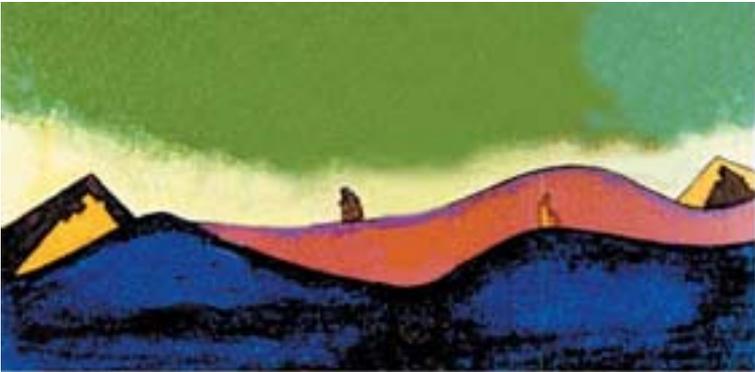
—Está bueno, ¿cuánto quiere?

—Tres setenta y cinco.

Me alejé, pero antes de darle vuelta a la esquina alcancé a ver cómo el hombre sacaba su picahielo y empezaba a hacerla pedazos.

DAMA HUASTECA

RONDA por las orillas, desnuda, saludable, recién salida del baño, recién nacida de la noche. En su pecho arden joyas arrancadas del verano. Cubre su sexo la yerba lacia, la yerba azul, casi negra, que crece en los bordes del volcán. En su vientre un águila despliega sus alas, dos banderas enemigas se enlazan, reposa el agua. Viene de lejos, del país húmedo. Pocos la han visto. Diré su secreto: de día, es una piedra al lado del camino; de noche, un río que fluye al costado del hombre.



MARAVILLAS DE LA VOLUNTAD

A LAS tres en punto llegaba Pedro a nuestra mesa, saludaba a cada uno de los concurrentes, pronunciaba para sí unas frases indescifrables y silenciosamente tomaba asiento. Pedía una taza de café, encendía un cigarrillo, escuchaba la plática, bebía a sorbos su tacita, pagaba a la mesera, tomaba su sombrero, recogía su portafolio, nos daba las buenas tardes y se marchaba. Y así todos los días.

¿Qué decía don Pedro al sentarse y al levantarse, con cara seria y ojos duros?

Decía:

—Ojalá te mueras.

Don Pedro repetía muchas veces al día esta frase. Al levantarse, al terminar su tocado matinal, al entrar o salir de casa —a las ocho, a la una, a las dos y media, a las siete y cuarto—, en el café, en la oficina, antes y después de cada comida, al acostarse cada noche. La repetía entre dientes o en voz alta; a solas o en compañía. A veces sólo con los ojos, siempre con toda el alma.

Nadie sabía contra quién dirigía aquellas palabras. Todos ignoraban el origen de aquel odio. Cuando se quería ahondar en el asunto, don Pedro movía la cabeza con desdén y callaba, modesto. Quizá era un odio sin causa, un odio puro. Pero aquel sentimiento lo alimentaba, daba seriedad a su vida, majestad a sus años.

Vestido de negro, parecía llevar luto de antemano por su condenado.

Una tarde don Pedro llegó más grave que de costumbre. Se sentó con lentitud y en el centro mismo del silencio que se hizo ante su presencia, dejó caer con simplicidad estas palabras.

Ya lo maté.

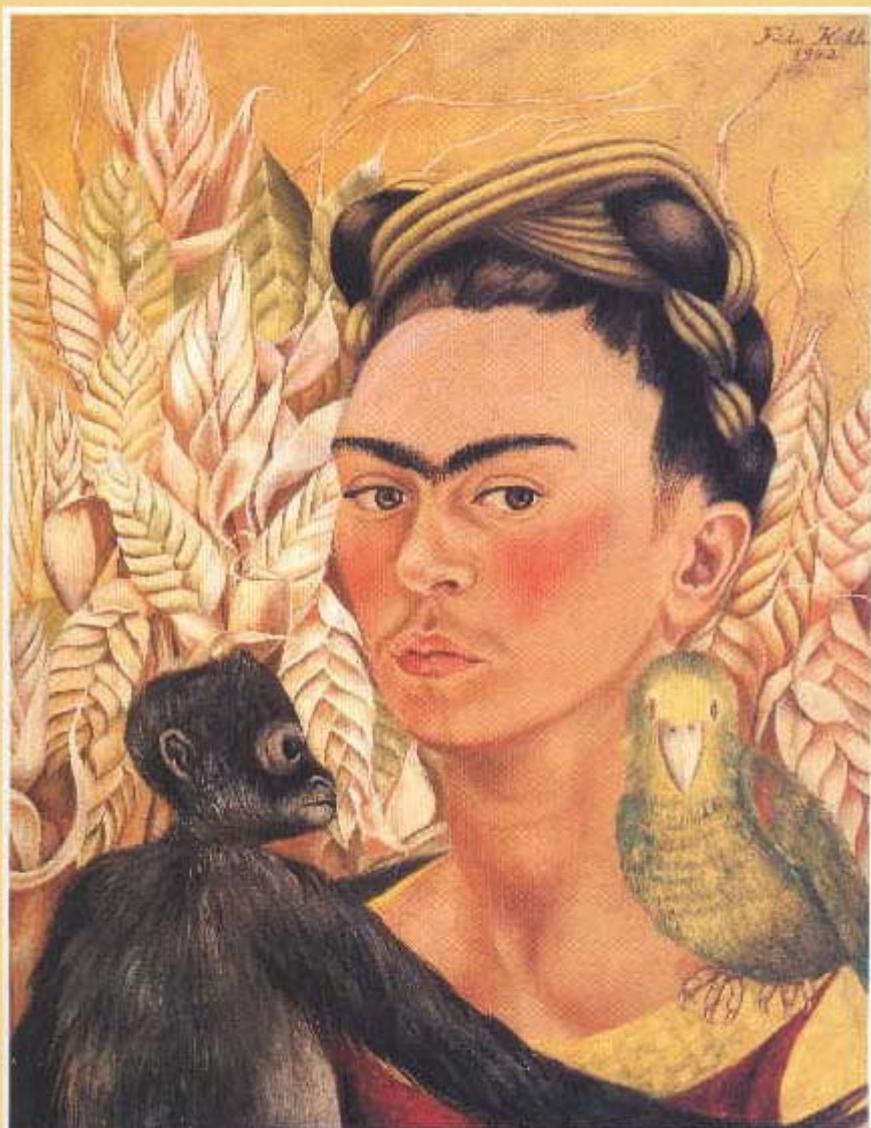
¿A quién y cómo? Algunos sonrieron, queriendo tomar la cosa a broma. La mirada de don Pedro los detuvo. Todos nos sentimos incómodos. Era cierto, allí se sentía el hueco de la muerte.

Lentamente se dispersó el grupo. Don Pedro se quedó solo, más serio que nunca, un poco lacio, como un astro quemado ya, pero tranquilo, sin remordimiento.

No volvió al día siguiente. Nunca volvió. ¿Murió? Acaso le faltó ese odio vivificador.

Tal vez vive aún y ahora odia a otro.

Reviso mis acciones. Y te aconsejo que hagas lo mismo con las tuyas, no vaya a ser que hayas incurrido en la cólera paciente, obstinada de esos pequeños ojos miopes. ¿Has pensado alguna vez cuántos? —acaso muy cercanos a ti— te miran con los mismos ojos de don Pedro?



Ensayos

BOMBAY

*Las antípodas de ida y vuelta
...para no caer en los errores en que
estuvieron los antiguos Philósofos,
que creyeron no haber Antípodas.*

Diccionario de autoridades
(Padre Alfonso de Ovalle)

EN 1951 vivía en París. Ocupaba un empleo modesto en la Embajada de México. Había llegado hacía seis años, en diciembre de 1945; la medianía de mi posición explica que no se me hubiese enviado, al cabo de dos o tres años, como es la costumbre diplomática, a un puesto en otra ciudad. Mis superiores se habían olvidado de mí y yo, en mi interior, se los agradecía. Trataba de escribir y, sobre todo, exploraba esa ciudad, que es tal vez el ejemplo más hermoso del genio de nuestra civilización: sólida sin pesadez, grande sin gigantismo, atada a la tierra pero con la voluntad de vuelo. Una ciudad en donde la medida rige con el mismo imperio, suave e inquebrantable, los excesos del cuerpo y los de la cabeza. En sus momentos más afortunados —una plaza, una avenida, un conjunto de edificios— la tensión que la habita se resuelve en armonía. Placer para los ojos y para la mente. Exploración y reconocimiento: en mis paseos y caminatas descubría lugares y barrios desconocidos pero también reconocía otros, no vistos sino leídos en novelas y poemas. París era, para mí, una ciudad, más que inventada,

reconstruida por la memoria y por la imaginación. Fre-cuentaba a unos pocos amigos y amigas, franceses y de otras partes, en sus casas y, sobre todo, en cafés y bares. En París, como en otras ciudades latinas, se vive más en las calles que en las casas. Me unían a mis amigos afinidades artísticas e intelectuales. Vivía inmerso en la vida literaria de aquellos días, mezclada a ruidosos debates filosóficos y políticos. Pero mi secreta idea fija era la poesía: escribirla, pensarla, vivirla. Agitado por muchos pensamientos, emociones y sentimientos contrarios, vivía intensamente cada momento que nunca se me ocurrió que aquel género de vida pudiera cambiar. El futuro, es decir: lo inesperado, se había esfumado casi totalmente.

Un día el embajador de México me llamó a su oficina y me mostró, sin decir palabra, un cable: se ordenaba mi traslado. La noticia me conturbó. Y más, me dolió. Era natural que se me enviase a otro sitio pero era triste dejar París. La razón de mi traslado: el gobierno de México había establecido relaciones con el de la India, que acababa de conquistar su Independencia (1947) y se proponía abrir una misión en Delhi. Saber que se me destinaba a ese país, me consoló un poco: ritos, templos, ciudades cuyos nombres evocaban historias insólitas, multitudes abigarradas y multicolores, mujeres de movimientos de felino y ojos oscuros y centelleantes, santos, mendigos... Esa misma mañana me enteré también de que la persona nombrada como embajador de la nueva misión era un hombre muy conocido e influyente: Emilio Portes Gil. En efecto, Portes Gil había sido presidente de México. El personal, además del embajador, estaría compuesto por un consejero, un segundo secretario (yo) y dos cancilleres.

¿Por qué me habían escogido a mí? Nadie me lo dijo y yo nunca pude saberlo. Sin embargo, no faltaron indiscretos que me dieron a entender que mi traslado obedecía a una sugerencia de Jaime Torres Bodet, entonces director general de la UNESCO, a Manuel Tello, ministro de Relaciones Exteriores. Parece que a Torres Bodet le molestaban algunas de mis actividades literarias y que le había desplazado particularmente mi participación, con Albert Camus y María Casares, en un acto destinado a recordar la iniciación de la guerra de España (18 de julio de 1936), organizado por un grupo más o menos cercano a los anarquistas españoles. Aunque el gobierno de México no mantenía relaciones con el de Franco —al contrario, excepción única en la comunidad internacional, había un embajador mexicano acreditado ante el gobierno de la República Española en el exilio— a Torres Bodet le habían parecido “impropias” mi presencia en aquella reunión político-cultural y algunas de mis expresiones. Confieso que jamás pude verificar la verdad del asunto. Me dolería calumniar a Torres Bodet. Nos separaron algunas diferencias pero siempre lo estimé, como pude mostrarlo en el ensayo que le dediqué a su memoria. Fue un mexicano eminente. Pero debo confesar también que el rumor no era implausible. Aparte de que nunca fui santo de la devoción del señor Tello, años después oí al mismo Torres Bodet hacer, en una comida, una curiosa referencia. Se hablaba de los escritores en la diplomacia y él, tras recordar los casos de Reyes y de Gorostiza en México, los de Claudel y Saint-John Perse en Francia, añadió: pero debe evitarse a toda costa que dos escritores coincidan en la misma embajada.

Me despedí de mis amigos. Henri Michaux me regaló una pequeña antología del poeta Kabir, Krishna Riboud un grabado de la diosa Gurga y Kostas Papaioannou un

ejemplar del Bhagavad Gita. Este libro fue mi guía espiritual en el mundo de la India. A la mitad de mis preparativos de viaje, recibí una carta de México con instrucciones del embajador: me daba una cita en El Cairo para que desde ahí, con el resto del personal, abordásemos en Port-Said un barco polaco que nos llevaría a Bombay: el *Battery*. La noticia me extrañó: lo normal habría sido usar el avión directo de París a Delhi. Sin embargo, me alegré: echaría un vistazo a El Cairo, a su museo y a las pirámides, atravesaría el Mar Rojo y visitaría Adén antes de llegar a Bombay. Ya en El Cairo el señor Portes Gil nos dijo que había cambiado de opinión y que él llegaría a Delhi por la vía aérea. En realidad, según me enteré después, quería visitar algunos lugares de Egipto antes de emprender el vuelo hacia Delhi. En mi caso era demasiado tarde para cambiar de planes: había que esperar algún tiempo para que la compañía naviera accediese a reembolsar mi pasaje y yo no tenía dinero disponible para pagar el billete de avión. Decidí embarcarme en el *Battery*. Eran los últimos días del gobierno del rey Faruk, los disturbios eran frecuentes —poco después ocurrió el incendio del célebre hotel Spherd— y la ruta entre El Cairo y Port-Said no era segura: la carretera había sido cortada varias veces. Viajé a Port-Said, en compañía de dos pasajeros más, en un automóvil que llevaba enarbolada la bandera polaca. Sea por esta circunstancia o por otra, el viaje transcurrió sin incidentes.

El *Battery* era un barco alemán dado a Polonia como compensación de guerra. La travesía fue placentera aunque la monotonía del paisaje al atravesar el Mar Rojo a veces oprime el ánimo: a derecha e izquierda se extienden unas tierras áridas y apenas onduladas. El mar era grisáceo y quieto. Pensé: también puede ser aburrida la

naturaleza. La llegada a Adén rompió la monotonía. Una carretera pintoresca rodeada de altos peñascos blancos lleva del puerto propiamente dicho a la ciudad. Recorrí encantado los bazares ruidosos, atendidos por levantinos, indios y chinos. Me interné por las calles y callejuelas de las inmediaciones. Una multitud abigarrada y colorida, mujeres veladas y de ojos profundos como el agua de un pozo, rostros anónimos de transeúntes parecidos a los que se encuentran en todas las ciudades pero vestidos a la oriental, mendigos, gente atareada, grupos que reían y hablaban en voz alta y, entre todo aquel gentío, árabes silenciosos, de semblante noble y porte arrogante. Colgaba de sus cinturas, la vaina vacía de un puñal o una daga. Eran gente del desierto y la desarmaban antes de entrar a la ciudad. Solamente en Afganistán he visto un pueblo con semejante garbo y señorío.

La vida en el *Battery* era animada. El pasaje era heterogéneo. El personaje más extraño era un maharaja, rodeado de sirvientes solícitos; obligado por algún voto ritual, evitaba el contacto con los extraños y en la cubierta su silla estaba rodeada por una cuerda, para impedir la cercanía de los otros pasajeros. También viajaba una vieja señora que había sido la esposa (o la amiga) del escultor Brancusi. Iba a la India invitada por un magnate admirador de su marido. Nos acompañaba asimismo un grupo de monjas, la mayoría polacas, que todos los días rezaban, a las cinco de la mañana, una misa que celebraban dos sacerdotes también polacos. Todos iban a Madrás, a un convento fundado por su orden. Aunque los comunistas habían tomado el poder en Polonia, las autoridades del barco cerraban los ojos ante las actividades de las religiosas. O quizá esa tolerancia era parte de la política gubernamental en aquellos días. Me conmovió presenciar y oír la misa cantada por aquellas monjas y los

dos sacerdotes la mañana de nuestro desembarco en Bombay. Frente a nosotros se alzaban las costas de un país inmenso y extraño, poblado por millones de infieles, unos que adoraban ídolos masculinos y femeninos de cuerpos poderosos, algunos con rasgos animales y otros que rezaban al Dios sin rostro del Islam. No me atreví a preguntarles si se daban cuenta de que su llegada a la India era un episodio tardío del gran fracaso del cristianismo en esas tierras... Una pareja que inmediatamente atrajo mi atención fue la de una agraciada joven hindú y su marido, un muchacho norteamericano. Pronto trabamos conversación y al final del viaje ya éramos amigos. Ella era Santha Rama Rau, conocida escritora y autora de dos notables adaptaciones, una para el teatro y otra para el cine, de *A Passage to India*; él era Faubian Bowers, que había sido edecán del general MacArthur y autor de un libro sobre el teatro japonés (*Kabuki*).

Llegamos a Bombay una madrugada de noviembre de 1951. Recuerdo la intensidad de la luz, a pesar de lo temprano de la hora; recuerdo también mi impaciencia ante la lentitud con que el barco atravesaba la quieta bahía. Una inmensa masa de mercurio líquido apenas ondulante; vagas colinas a lo lejos; bandadas de pájaros; un cielo pálido y jirones de nubes rosadas. A medida que avanzaba nuestro barco, crecía la excitación de los pasajeros. Poco a poco brotaban las arquitecturas blancas y azules de la ciudad, el chorro de humo de una chimenea, las manchas ocres y verdes de un jardín lejano. Apareció un arco de piedra, plantado en un muelle y rematado por cuatro torrecillas en forma de piña. Alguien cerca de mí y como yo acodado a la borda, exclamó con júbilo: *¡The Gateway of India!* Era un inglés, un geólogo que iba a Calcuta. Lo había conocido dos días antes y me enteré

de que era hermano del poeta W.H. Auden. Me explicó que el monumento era un arco, levantado en 1911 para recibir al rey Jorge II y a su esposa (Queen Mary). Me pareció una versión fantasiosa de los arcos romanos. Más tarde me enteré de que el estilo del arco se inspiraba en el que, en el siglo XVI, prevalecía en Gujarat, una provincia india. Atrás del monumento, flotando en el aire cálido, se veía la silueta del Hotel Taj Mahal, enorme pastel, delirio de un Oriente finisecular, caído como una gigantesca pompa no de jabón sino de piedra en el regazo de Bombay. Me restregué los ojos: ¿el hotel se acercaba o se alejaba? Al advertir mi sorpresa, el ingeniero Auden me contó que el aspecto del hotel se debía a un error: los constructores no habían sabido interpretar los planos que el arquitecto había enviado desde París y levantaron el edificio al revés, es decir, la fachada hacia la ciudad, dando la espalda al mar. El error me pareció un “acto fallido” que delataba una negación inconsciente de Europa y la voluntad de internarse para siempre en la India. Un gesto simbólico, algo así como la quema de las naves de Cortés. ¿Cuántos habríamos experimentado esta tentación?

Una vez en la tierra, rodeados de una multitud que vocifera en inglés y en varias lenguas nativas, recorrimos unos cincuenta metros del sucio muelle y llegamos al destartado edificio de la aduana. Era un enorme galérón. El calor era agobiante y el desorden indescriptible. No sin trabajos identifiqué mi pequeño equipaje y me sometí al engorroso interrogatorio del empleado aduanal. Creo que la India y México tienen los peores servicios aduanales del mundo. Al fin liberado, salí de la aduana y me encontré en la calle, en medio de la batahola de cargadores, guías y choferes. Encontré al fin un taxi, que me llevó en una carrera loca a mi hotel, el Taj

Mahal. Si este libro no fuese un ensayo sino unos memorias, le dedicaría varias páginas a ese hotel. Es real y es quimérico, es ostentoso y es cómodo, es cursi y es sublime. Es el sueño inglés de la India a principios de siglo, poblado por hombres oscuros, de bigotes puntia-gudos y cimitarra al cinto, por mujeres de piel ámbar, cejas y pelo negros como alas de cuervo, inmensos ojos de leona en celo. Sus arcos de complicados ornamentos, sus recovecos imprevistos, sus patios, terrazas y jardines nos encantan y nos marean. Es una arquitectura literaria, una novela por entregas. Sus pasillos son los corredores de un sueño fastuoso, siniestro e inacabable. Escenario para un cuento sentimental y también para una crónica depravada. Pero el Taj Mahal ya no existe; más exactamente, ha sido modernizado y así lo han degradado como si fuese un motel para turistas del *Middle West*... Un servidor de turbante e immaculada chaqueta blanca me llevó a mi habitación. Era pequeña pero agradable. Acomodé mis efectos en el ropero, me bañé rápidamente y me puse una camisa blanca. Bajé corriendo la escalera y me lancé a la ciudad. Afuera me esperaba una realidad insólita: oleadas de calor, vastos edificios grises y rojos como los de un Londres victoriano crecidos entre las palmeras y los banianos como una pesadilla pertinaz, muros leprosos, anchas y hermosas avenidas, grandes árboles desconocidos, callejas malolientes, torrentes de autos, ir y venir de gente, vacas esqueléticas sin dueño, mendigos, carros chirreantes tirados por bueyes abúlicos, ríos de bicicletas, algún sobreviviente del *British Raj* de riguroso y raído traje blanco y paraguas negro, otra vez un mendigo, cuatro santones semidesnudos pintarrajeados, manchas rojizas de betel en el pavimento, batallas a claxonazos entre un taxi y un autobús polvoriento, más bicicletas, otras vacas y otro santón se-

midesnudo, al cruzar una esquina, la aparición de una muchacha como una flor que se entreabre, rachas de hedores, materias en descomposición, hálitos de perfumes frescos y puros, puestecillos de vendedores de cocos y rebanadas de piña, vagos andrajosos sin oficio ni beneficio, una banda de adolescentes como un tropel de venados, mujeres de sarís rojos, azules, amarillos, colores delirantes, unos solares y otros nocturnos, mujeres morenas de ajorcas en los tobillos y sandalias no para andar sobre el asfalto ardiente sino sobre un prado, jardines públicos agobiados por el calor, monos en las cornisas de los edificios, mierda y jazmines, niños vagabundos, un baniano, imagen de la lluvia como en el cactus es el emblema de la sequía, y adosada contra un muro una piedra embadurnada de pintura roja, a sus pies unas flores ajadas: la silueta del dios mono, la risa de una jovencita esbelta como una vara de nardo, un leproso sentado bajo la estatua de un prócer *parsi*, en la puerta de un tugurio, mirando con indiferencia a la gente, un anciano de rostro noble, un eucalipto generoso en la desolación de un basurero, el enorme cartel en un lote baldío con la foto de una estrella de cine: luna llena sobre la terraza del sultán, más muros decrepitos, paredes encaladas y sobre ellas consignas políticas escritas en caracteres rojos y negros incomprensibles para mí, rejas doradas y negras de una villa lujosa con una insolente inscripción: *Easy Money*, otras rejas aún más lujosas que dejaban ver un jardín exuberante, en la puerta una inscripción dorada sobre el mármol negro, en el cielo, violentamente azul, en círculos o en zigzag, los vuelos de gavilanes y buitres, cuervos, cuervos, cuervos...

Al anochecer regresé al hotel, rendido. Cené en mi habitación pero mi curiosidad era más fuerte que mi fatiga y, después de otro baño, me lancé de nuevo a la ciu-

dad. Encontré muchos bultos blancos tendidos en las aceras: hombres y mujeres que no tenían casa. Tomé un taxi y recorrí distintos desiertos y barrios populosos, calles animadas por la doble fiebre del vicio y del dinero. Vi monstruos y me cegaron relámpagos de belleza. Deambulé por callejas infames y me asomé a burdeles y tendejones: putas pintarrajeadas y gitones con collares de vidrio y faldas de colorines. Vagué por Malabar Hill y sus jardines serenos. Caminé por una calle solitaria y, al final, una visión vertiginosa: allá abajo el mar negro golpeaba las rocas de la costa y las cubría de un manto hirviente de espuma. Tomé otro taxi y volví a las cercanías. Pero no entré; la noche me atraía y decidí dar otro paseo por la gran avenida que bordea a los muelles. Era una zona de calma. En el cielo ardían silenciosamente las estrellas. Me senté al pie de un gran árbol, estatua de la noche, e intenté hacer un resumen de lo que había visto, oído, olido y sentido: mareo, horror, estupor, asombro, alegría, entusiasmo, náuseas, invencible atracción. ¿Qué me atraía? Era difícil responder: *Human kind cannot bear much reality*. Sí, el exceso de realidad se vuelve irrealidad pero esa irrealidad se había convertido para mí en un súbito balcón desde el que me asomaba, ¿hacia qué? Hacia lo que está más allá y que todavía no tiene nombre...

Mi repentina fascinación no me parece insólita: en aquel tiempo yo era un joven poeta bárbaro. Juventud, poesía y barbarie no son enemigas: en la mirada del bárbaro hay inocencia, en la del joven apetito de vida y en la del poeta hay asombro. Al día siguiente llamé a Santha y a Faubian. Me invitaron a tomar una copa en su casa. Vivían con los padres de Santha en una lujosa mansión que, como todas las de Bombay, estaba rodeada por un jardín. Nos sentamos en la terraza, alrededor de una mesa

con refrescos. Al poco tiempo llegó su padre. Un hombre elegante. Había sido el primer embajador de la India ante el gobierno de Washington y acababa de dejar su puesto. Al enterarse de mi nacionalidad, me preguntó, me preguntó con una risotada: “¿Y México es una de las barras o de las estrellas?”. Enrojecí y estuve a punto de contestar con una insolencia pero Santha intervino y respondió con una sonrisa: “Perdona, Octavio. Los europeos no saben geografía pero mis compatriotas no saben historia”. El señor Rama Rau se excusó: “Era sólo una broma... Nosotros mismos, hasta hace poco, éramos una colonia”. Pensé en mis compatriotas: también ellos decían sandeces semejantes cuando hablaban de la India. Santha y Faubian me preguntaron si ya había visitado algunos de los edificios y lugares famosos. Me recomendaron ir al museo y, sobre todo, visitar la isla de Elefanta.

Un día después volví al muelle y encontré pasaje en un barquito que hacia el servicio entre Bombay y Elefanta. Conmigo viajaban algunos turistas y unos pocos indios. El mar estaba en calma; atravesamos la bahía bajo un cielo sin nubes y en menos de una hora llegamos a un islote. Altas peñas blancas y una vegetación rica y violenta. Caminamos por un sendero gris y rojo que nos llevó a la boca de la cueva inmensa. Penetré en un mundo hecho de penumbra y súbitas claridades. Los juegos de la luz, la amplitud de los espacios y sus formas irregulares, las figuras talladas en los muros, todo, daba al lugar un carácter *sagrado*, en el sentido más hondo de la palabra. Entre las sombras, los relieves y las estatuas poderosas, muchas mutiladas por el celo fanático de los portugueses y los musulmanes, pero todas majestuosas, sólidas, hechas de una materia solar. Hermosura corpórea, vuelta piedra viva. Divinidades de la tierra, encarnaciones sexuales del pensamiento más abstracto, dioses

a un tiempo intelectuales y carnales, terribles y pacíficos. Shiva sonrío desde un más allá en donde el tiempo es una nubecilla a la deriva y esa nube, de pronto, se convierte en un chorro de agua y el chorro de agua en una esbelta muchacha que es la primavera misma: la diosa Parvati. La pareja divina es la imagen de la felicidad que nuestra condición mortal nos ofrece sólo para, un instante después, disiparla. Ese mundo palpable, tangible y eterno no es para nosotros. Visión de una felicidad al mismo tiempo terrestre e inalcanzable. Así comenzó mi iniciación en el arte de la India.

EL RITMO

LAS PALABRAS se conducen como seres caprichosos y autónomos. Siempre dicen “esto y lo otro” y, al mismo tiempo, “aquello y lo de más allá”. El pensamiento no se resigna; forzado a usarlas, una y otra vez pretende reducir las a sus propias leyes; y una y otra vez el lenguaje se rebela y rompe los diques de la sintaxis y del diccionario. Léxicos y gramáticas son obras condenadas a no terminarse nunca. El idioma está siempre en movimiento, aunque el hombre, por ocupar el centro del remolino, pocas veces se da cuenta de este incesante cambiar. De ahí que, como si fuera algo estático, la gramática afirme que la lengua es un conjunto de voces y que éstas constituyen la unidad más simple, la célula lingüística. En realidad, el vocablo nunca se da aislado; nadie habla en palabras sueltas. El idioma es una totalidad indivisible; no lo forman la suma de sus voces, del mismo modo que la sociedad no es el conjunto de los individuos que la componen. Una palabra aislada es incapaz de constituir una unidad significativa. La palabra suelta no es, propiamente, lenguaje; tampoco lo es una sucesión de vocablos dis-

puestos al azar. Para que el lenguaje se produzca es menester que los signos y los sonidos se asocien de tal manera que impliquen y transmitan un sentido. La pluralidad potencial de significados de la palabra suelta se transforma en la frase en una cierta y única, aunque no siempre rigurosa y unívoca, dirección. Así, no es la voz, sino la frase u oración, la que constituye la unidad más simple del habla. La frase es una totalidad autosuficiente; todo el lenguaje, como un microcosmo, vive en ella. A semejanza del átomo, es un organismo sólo separable por la violencia. Y en efecto, sólo por la violencia del análisis gramatical la frase se descompone en palabras. El lenguaje es un universo de unidades significativas, es decir, de frases.

Basta observar cómo escriben los que no han pasado por los aros del análisis gramatical para comprobar la verdad de estas afirmaciones. Los niños son incapaces de aislar las palabras. El aprendizaje de la gramática se inicia enseñando a dividir las frases en palabras y éstas en sílabas y letras. Pero los niños no tienen conciencia de las palabras; la tienen, y muy viva, de las frases: piensan, hablan y escriben en bloques significativos y les cuesta trabajo comprender que una frase está hecha de palabras. Todos aquellos que apenas si saben escribir muestran la misma tendencia. Cuando escriben, separan o juntan al azar los vocablos: no saben a ciencia cierta dónde acaban y empiezan. Al hablar, por el contrario, los analfabetos hacen las pausas precisamente donde hay que hacerlas: piensan en frases. Asimismo, apenas nos olvidamos o exaltamos y dejamos de ser dueños de nosotros, el lenguaje natural recobra sus derechos y dos palabras o más se juntan en el papel, ya no conforme a las reglas de la gramática sino obedeciendo al dictado del pensamiento. Cada vez que nos distraemos, reaparece

el lenguaje en su estado natural, anterior a la gramática. Podría argüirse que hay palabras aisladas que forman por sí mismas unidades significativas. En ciertos idiomas primitivos la unidad parece ser la palabra; los pronombres demostrativos de algunas de estas lenguas no se reducen a señalar a éste o aquel, sino a “esto que está de pie”, “aquel que está tan cerca que podría tocársele”, “aquella ausente”, “éste visible”, etc. Pero cada una de estas palabras es una frase. Así, ni en los idiomas más simples la palabra aislada es lenguaje. Esos pronombres son palabras frases.¹

El poema posee el mismo carácter complejo e indivisible del lenguaje y de su célula: la frase. Todo poema es una totalidad cerrada sobre sí misma: es una frase o un conjunto de frases que forman un todo. Como en el resto de los hombres, el poeta no se expresa en vocablos suel-

¹ La lingüística moderna parece contradecir esta opinión. No obstante, como se verá, la contradicción no es absoluta. Para Roman Jakobson, “la palabra es una parte constituyente de un contexto superior, la frase, y simultáneamente es un contexto de otros constituyentes más pequeños, los *morfemas* (unidades mínimas dotadas de significación) y los *fonemas*”. A su vez los fonemas son haces o manojos de *rasgos diferenciales*. Tanto cada rasgo diferencial como cada fonema se constituyen frente a las otras partículas en una relación de oposición o contraste: los fonemas “designan una mera alteridad”. Ahora bien, aunque carecen de significación propia, los fonemas “participan de la significación” ya que su “función consiste en diferenciar, cimentar, separar o destacar” los morfemas y de tal modo distinguirlos entre sí. Por su parte, el morfema no alcanza efectiva significación sino en la palabra y ésta en la frase o en la palabra-frase. Así pues, rasgos diferenciales, fonemas, morfemas y palabras son signos que sólo significan plenamente dentro de un contexto. Por último, el contexto significa y es inteligible sólo dentro de una clave común al que habla y al que oye: el lenguaje. Las unidades semánticas (morfemas y palabras) y las fonológicas (rasgos diferenciales y fonemas) son elementos lingüísticos por pertenecer a un sistema de significados que los engloba. Las unidades lingüísticas no constituyen el lenguaje sino a la inversa: el lenguaje las constituye. Cada unidad, sea en el nivel fonológico o en el significativo, se define por su relación con las otras partes: “el lenguaje es una totalidad indivisible” (*Nota de 1964*).

tos, sino en unidades compactas e inseparables. La célula del poema, su núcleo más simple, es la frase poética. Pero, a diferencia de lo que ocurre con la prosa, la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y hace lenguaje, no es el sentido o dirección significativa, sino el ritmo. Esta desconcertante propiedad de la frase poética será estudiada más adelante; antes es indispensable describir de qué manera la frase prosaica —el habla común— se transforma en frase poética.

Nadie puede substraerse a la creencia en el poder mágico de las palabras. Ni siquiera aquellos que desconfían de ellas. La reserva ante el lenguaje es una actitud intelectual. Sólo en ciertos momentos medimos y pesamos las palabras; pasado ese instante, les devolvemos su crédito. La confianza ante el lenguaje es la actitud espontánea y original del hombre; las cosas son su nombre. La fe en el poder de las palabras es una reminiscencia de nuestras creencias más antiguas: la naturaleza está animada; cada objeto posee una vida propia; las palabras, que son los dobles del mundo objetivo, también están animadas. El lenguaje, como el universo, es un mundo de llamadas y respuestas; flujo y reflujo, unión y separación, inspiración y espiración. Unas palabras se atraen, otras se repelen y todas se corresponden. El habla es un conjunto de seres vivos, movidos por ritmos semejantes a los que rigen a los astros y las plantas.

Todo aquel que haya practicado la escritura automática —hasta donde es posible esta tentativa— conoce las extrañas y deslumbrantes asociaciones del lenguaje dejado a su propia espontaneidad. Evocación y convocación. *Les mots font l'amour*, dice André Breton. Y un espíritu tan lúcido como Alfonso Reyes advierte al poeta demasiado seguro de su dominio del idioma: “Un día las palabras se coaligarán contra ti, se te sublevarán a un

tiempo...” Pero no es necesario acudir a estos testimonios literarios. El sueño, el delirio, la hipnosis y otros estados de relajación de la conciencia favorecen el manar de las frases. La corriente parece no tener fin: una frase nos lleva a la otra. Arrastrados por el río de las imágenes, rozamos las orillas del puro existir y adivinamos un estado de unidad, de final reunión con nuestro ser y con el ser del mundo. Incapaz de oponer diques a la marea, la conciencia vacila. Y de pronto todo desemboca en una imagen final. Un mundo nos cierra el paso: volvemos al silencio.

Los estados contrarios —extrema tensión de la conciencia, sentimiento agudo del lenguaje, diálogos en que las inteligencias chocan y brillan, galerías transparentes que la introspección multiplica hasta el infinito— también son favorables a la repentina aparición de frases caídas del cielo. Nadie las ha llamado; son como la recompensa de la vigilia. Tras el forcejeo de la razón que se abre paso, pisamos una zona armónica. Todo se vuelve fácil, todo es respuesta tácita, alusión esperada. Sentimos que las ideas riman. Entrevemos que pensamientos y frases son también ritmos, llamadas, ecos. Pensar es dar la nota justa, vibrar apenas nos toca la onda luminosa. La cólera, el entusiasmo, la indignación, todo lo que nos pone fuera de nosotros posee la misma virtud liberadora. Brotan frases inesperadas y dueñas de un poder eléctrico: “lo fulminó con la mirada”, “echó rayos y centellas por la boca”... El elemento fuego preside todas esas expresiones. Los juramentos y malas palabras estallan como soles atroces. Hay maldiciones y blasfemias que hacen temblar el orden cósmico. Después, el hombre se admira y arrepiente de lo que dijo. En realidad no fue él, sino “otro”, quien profirió esas frases: estaba “fuera de sí”. Los diálogos amorosos muestran el mismo

carácter. Los amantes “se quitan las palabras de la boca”. Todo coincide: pausas y exclamaciones, risas y silencios. El diálogo es más que un acuerdo: es un acorde. Y los enamorados mismos se sienten como dos rimas felices, pronunciadas por una boca invisible.

El lenguaje es el hombre, pero es algo más. Tal podría ser el punto de partida de una inquisición sobre estas turbadoras propiedades de las palabras. Pero el poeta no se pregunta cómo está hecho el lenguaje y si ese dinamismo es suyo o sólo es reflejo. Con el pragmatismo inocente de todos los creadores, verifica un hecho y lo utiliza: las palabras llegan y se juntan sin que nadie las llame; y estas reuniones y separaciones no son hijas del puro azar: un orden rige las afinidades y las repulsiones. En el fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo. Las palabras se juntan y separan atendiendo a ciertos principios rítmicos. Si el lenguaje es un continuo vaivén de frases y asociaciones verbales regido por un ritmo secreto, la reproducción de ese ritmo nos dará poder sobre las palabras. El dinamismo del lenguaje lleva al poeta a crear su universo verbal utilizando las mismas fuerzas de atracción y repulsión. El poeta crea por analogía. Su modelo es el ritmo que mueve a todo el idioma. El ritmo es un imán. Al reproducirlo —por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos— convoca las palabras. A la esterilidad sucede un estado de abundancia verbal; abiertas las esclusas interiores, las frases brotan como chorros o surtidores. Lo difícil, dice Gabriela Mistral, no es encontrar rimas sino evitar su abundancia. La creación poética consiste, en buena parte, en esta voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción.

La operación poética no es diversa del conjuro, el hechizo y otros procedimientos de la magia. Y la actitud del poeta es muy semejante a la del mago. Los dos utilizan el principio de analogía; los dos proceden con fines utilitarios e inmediatos: no se preguntan qué es el idioma o la naturaleza, sino que se sirven de ellos para sus propios fines. No es difícil añadir otra nota: magos y poetas, a diferencia de filósofos, técnicos y sabios, extraen sus poderes de sí mismos. Para obrar no les basta poseer una suma de conocimientos, como ocurre con un físico o con un chofer. Toda operación mágica requiere de una fuerza interior, lograda a través de un penoso esfuerzo de purificación. Las fuentes del poder mágico son dobles: las fórmulas y demás métodos de encantamiento, y la fuerza psíquica del encantador, su afinación espiritual que le permite acordar su ritmo con el del cosmos. Lo mismo ocurre con el poeta. El lenguaje del poema está en él y sólo a él se le revela. La revelación poética implica una búsqueda interior. Búsqueda que no se parece en nada a la introspección o al análisis; más que una búsqueda, actividad psíquica capaz de provocar la pasividad propicia a la aparición de las imágenes.

Con frecuencia se compara al mago con el rebelde. La seducción que todavía ejerce sobre nosotros su figura procede de haber sido el primero que dijo No a los dioses y Sí a la voluntad humana. Todas las otras rebeliones —esas, precisamente, por las cuales el hombre ha llegado a ser hombre— parten de esta primera rebelión. En la figura del hechicero hay una tensión trágica, ausente en el hombre de ciencia y en el filósofo. Éstos sirven al conocimiento y en su mundo los dioses y las fuerzas naturales no son sino hipótesis, ni tampoco, como para el creyente, realidades que hay que aplacar o amar, sino poderes que hay que seducir, vencer o burlar. La magia

es una empresa peligrosa y sacrílega, una afirmación del poder humano frente a lo sobrenatural. Separado del rebaño humano, cara a los dioses, el mago está solo. En esa soledad radica su grandeza y, casi siempre, su final esterilidad. Por otra parte, es un testimonio de su decisión trágica. Por la otra, de su orgullo. En efecto, toda magia que no se trasciende —esto es, que no se transforma en un don, en filantropía— se devora a sí misma y acaba por devorar a su creador. El mago ve a los hombres como medios, fuerzas, núcleos de energía latente. Una de las formas de la magia consiste en el dominio propio para después dominar a los demás. Príncipes, reyes y jefes se rodean de magos y astrólogos, antecesores de los consejeros políticos. Las recetas del poder mágico entrañan fatalmente la tiranía y la dominación de los hombres. La rebelión del mago es solitaria, porque la esencia de la actividad mágica es la búsqueda del poder. Con frecuencia se han señalado las semejanzas entre magia y técnica y algunos piensan que la primera es el origen remoto de la segunda. Cualquiera que sea la validez de esta hipótesis, es evidente que el rasgo característico de la técnica moderna —como de la antigua magia— es el culto del poder. Frente al mago se levanta Prometeo, la figura más alta que ha creado la imaginación occidental. Ni mago, ni filósofo, ni sabio: héroe, robador del fuego, filántropo. La rebelión prometeica encarna la de la especie. En la soledad del héroe encadenado late, implícito, el regreso al mundo de los hombres. La soledad del mago es soledad sin retorno. Su rebelión es estéril porque la magia —es decir: la búsqueda del poder por el poder— termina aniquilándose a sí misma. No es otro el drama de la sociedad moderna.

La ambivalencia de la magia puede condensarse así: por un parte, trata de poner al hombre en relación viva

con el cosmos, y en ese sentido es una suerte de comunión universal; por la otra, su ejercicio no implica sino la búsqueda del poder. El ¿para qué? Es una pregunta que la magia no se hace y que no puede contestar sin transformarse en otra cosa: religión, filosofía, filantropía. En suma, la magia es una concepción del mundo pero no es una idea del hombre. De ahí que el mago sea una figura desgarrada entre su comunicación con las fuerzas cósmicas y su imposibilidad de llegar al hombre, excepto como una de sus fuerzas. La magia afirma la fraternidad de la vida —una misma corriente recorre el universo— y niega la fraternidad de los hombres.

Ciertas creaciones poéticas modernas están tan habitadas por la misma tensión. La obra de Mallarmé es, acaso, el ejemplo máximo. Jamás las palabras han estado tan cargadas y plenas de sí mismas; tanto, que apenas si las reconocemos, como esas flores tropicales negras a fuerza de encarnadas. Cada palabra es vertiginosa, tal es su claridad. Pero es una claridad mineral: nos refleja y nos abisma, sin que nos refresque o caliente. Un lenguaje a tal punto excelso merecía la prueba de fuego del teatro. Sólo en la escena podría haberse consumido y consumado plenamente y, así, encarnar de veras. Mallarmé lo intentó. No sólo nos ha dejado varios fragmentos poéticos que son tentativas teatrales, sino una reflexión sobre ese imposible y soñado teatro. Mas no hay teatro sin palabra poética común. La tensión del lenguaje poético de Mallarmé se consume en ella misma. Su mito no es filantrópico; no es Prometeo, el que da fuego a los hombres, sino Igitur: el que se contempla a sí mismo. Su claridad acaba por incendiarlo. La flecha se vuelve contra el que la dispara, cuando el blanco es nuestra propia imagen interrogante. La grandeza de Mallarmé no

consiste nada más en su tentativa por crear un lenguaje que fuese el doble mágico del universo —la Obra concebida como un Cosmos— sino sobre todo en la conciencia de la imposibilidad de transformar ese lenguaje en teatro, en diálogo con el hombre. Si la obra no se resuelve en teatro, no le queda otra alternativa que desembocar en la página en blanco. El acto mágico se transmuta en suicidio. Por el camino del lenguaje mágico el poeta francés llega al silencio. Pero todo silencio humano contiene un habla. Callamos, decía sor Juana, no porque no tengamos nada que decir, sino porque no sabemos cómo decir todo lo que quisiéramos decir. El silencio humano es un callar y, por tanto, es implícita comunicación, sentido latente. El silencio de Mallarmé nos dice *nada*, que no es lo mismo que nada decir. Es el silencio anterior al silencio.

El poeta no es un mago, pero su concepción del lenguaje como una *society of life* —según define Cassirer la visión mágica del cosmos— lo acerca a la magia. Aunque el poema no es hechizo ni conjuro, a la manera de ensalmos y sortilegios el poeta despierta las fuerzas secretas del idioma. El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo. Una imagen suscita a otra. Así, la función predominante del ritmo distingue al poema de todas las otras formas literarias. El poema es un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo.

Si se golpea un tambor a intervalos iguales, el ritmo aparecerá como tiempo dividido en porciones homogéneas. La representación gráfica de semejante abstracción podría ser la línea de rayas: ————. La intensidad rítmica dependerá de la celeridad con que los golpes caigan sobre el parche del tambor. A intervalos más reducidos corresponderá redoblada violencia. Las variaciones dependerán también de la de la combinación entre gol-

pes e intervalos. Por ejemplo: -I—I—I—I-I-, etc. Aun reducido a ese esquema, el ritmo es algo más que medida, algo más que tiempo dividido en porciones. La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo proporciona una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga “algo”. Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido, sino tiempo original. La medida no es tiempo sino manera de calcularlo. Heidegger ha mostrado que toda medida es una “forma de hacer presente el tiempo”. Calendarios y relojes son maneras de marcar nuestros pasos. Esta presentación implica una reducción o abstracción del tiempo original: el reloj presenta al tiempo y para presentarlo lo divide en porciones iguales y carentes de sentido. La temporalidad —que es el hombre mismo y que, por tanto, da sentido a lo que toca— es anterior a la presentación y lo que la hace posible.

El tiempo no está fuera de nosotros, ni es algo que pasa frente a nuestros ojos como las manecillas del reloj: nosotros somos el tiempo y no son los años sino nosotros los que pasamos. El tiempo posee una dirección, un sentido, porque es nosotros mismos. El ritmo realiza una operación contraria a la de relojes y calendarios: el tiempo deja de ser medida abstracta y regresa a lo que es: algo concreto y dotado de una dirección. Continuo manar, perpetuo ir más allá, el tiempo es permanente

trascenderse. Su esencia es el *más* —y la negación de ese más. El tiempo afirma el sentido de un modo paradójico: posee un sentido —el ir más allá, siempre fuera de sí— que no cesa de negarse así mismo como sentido. Se destruye y, al destruirse, se repite, pero cada repetición es un cambio. Siempre lo mismo y la negación de lo mismo. Así, nunca es medida sin más, sucesión vacía. Cuando el ritmo se despliega frente a nosotros, algo pasa con él: nosotros mismos. En el ritmo hay un “ir hacia”, que sólo puede ser elucidado si, al mismo tiempo, se elucida qué somos nosotros. El ritmo no es medida, ni algo que está fuera de nosotros, sino que somos nosotros mismos los que nos vertemos en el ritmo y nos disparamos hacia “algo”. El ritmo es sentido y dice “algo”. Así, su contenido verbal o ideológico no es separable. Aquello que dicen las palabras del poeta ya está diciéndolo el ritmo en que se apoyan esas palabras. Y más: esas palabras surgen naturalmente del ritmo, como la flor del tallo. La relación entre ritmo y palabra poética no es distinta a la que reina entre danza y ritmo musical: no se puede decir que el ritmo es la representación sonora de la danza; tampoco que el baile sea la traducción corporal del ritmo. Todos los bailes son ritmos; todos los ritmos, bailes. En el ritmo está ya la danza; y a la inversa.

Rituales y relatos míticos muestran que es imposible disociar al ritmo de su sentido. El ritmo fue un procedimiento mágico con una finalidad inmediata: encantar y aprisionar ciertas fuerzas, exorcizar otras. Asimismo, sirvió para conmemorar o, más exactamente, para reproducir ciertos mitos: la aparición de un demonio o la llegada de un dios, el fin de un tiempo o el comienzo de otro. Doble del ritmo cósmico, era una fuerza creadora, en el sentido literal de la palabra, capaz de producir lo que el hombre deseaba: el descenso de la lluvia, la abundancia

de la caza o la muerte del enemigo. La danza contenía ya, en germen, la representación; el baile y la pantomima eran también un drama y una ceremonia: un ritual. El ritmo era rito. Sabemos, por otra parte, que rito y mito son realidades inseparables. En todo cuento mítico se descubre la presencia del rito, porque el relato no es sino la traducción en palabras de la ceremonia ritual: el mito cuenta o describe el rito. Y el rito actualiza el relato; por medio de danzas y ceremonias el mito encarna y se repite: el héroe vuelve una vez más entre los hombres y vence los demonios, se cubre de verdor la tierra y aparece el rostro radiante de la desenterrada, el tiempo que acaba renace e inicia un nuevo ciclo. El relato y su representación son inseparables. Ambos se encuentran ya en el ritmo, que es drama y danza, mito y rito, relato y ceremonia. La doble realidad del mito y del rito se apoya en el ritmo, que las contiene. De nuevo se hace patente que, lejos de ser medida vacía y abstracta, el ritmo es inseparable de un contenido concreto. Otro tanto ocurre con el ritmo verbal: la frase o “idea poética” no precede al ritmo, ni éste a aquella. Ambos son la misma cosa. En el verso ya late la frase y su posible significación. Por eso hay metros heroicos y ligeros, danzantes y solemnes, alegres y fúnebres.

El ritmo no es medida: es visión del mundo. Calendarios, moral, política, técnica, artes, filosofías, todo, en fin, lo que llamamos cultura hunde sus raíces en el ritmo. Él es la fuente de todas nuestras creaciones. Ritmos binarios o terciarios, antagónicos o cíclicos alimentan las instituciones, las creencias, las artes y las filosofías. La historia misma es ritmo. Y cada civilización puede reducirse al desarrollo de un ritmo primordial. Los antiguos chinos veían (acaso sea más exacto decir: oían) al universo como la cíclica combinación de dos ritmos: “Una

vez Yin —otra vez Yang: eso es el Tao”. Yin y Yang no son ideas, al menos en el sentido occidental de la palabra, según observa Granet; tampoco son meros sonidos y notas: son emblemas, imágenes que contienen una representación concreta del universo. Dotados de un dinamismo creador de realidades, Yin y Yang se alternan y alternándose engendran la totalidad. En esa totalidad nada ha sido suprimido ni abstraído; cada aspecto está presente, vivo y sin perder sus particularidades. Yin es el invierno, la estación de las mujeres, la casa y la sombra. Su símbolo es la puerta, lo cerrado y escondido que madura en la oscuridad. Yang es la luz, los trabajos agrícolas, la caza y la pesca, el aire libre, el tiempo de los hombres, abierto. Calor y frío, luz y oscuridad, “tiempo de plenitud y tiempo de decrepitud: tiempo masculino y tiempo femenino —un aspecto dragón y un aspecto serpiente—, tal es la vida”. El universo es un sistema bipartido de ritmos contrarios, alternantes y complementarios. El ritmo rige el crecimiento de las plantas y de los imperios, de las cosechas y de las instituciones. Preside la moral y la etiqueta. El libertinaje de los príncipes altera el orden cósmico; pero también lo altera, en ciertos periodos, su castidad. La cortesía y el buen gobierno son formas rítmicas, como el amor y el tránsito de las estaciones. El ritmo es imagen viva del universo, encarnación visible de la legalidad cósmica: Yi Yin - Yi Yang: “Una vez Yin otra vez Yang: eso es el Tao”.²

El pueblo chino no es el único que ha sentido el universo como unión, separación y reunión de ritmos. Todas las concepciones cosmológicas del hombre brotan de la intuición de un ritmo original. En el fondo de toda cultura se encuentra una actitud fundamental ante la

² Marcel Granet, *La pensée chinoise*, París, 1938.

vida que, antes de expresarse en creaciones religiosas, estéticas o filosóficas, se manifiesta como ritmo. Yin y Yang para los chinos; ritmo cuaternario para los aztecas; dual para los hebreos. Los griegos conciben el cosmos como lucha y combinación de contrarios. Nuestra cultura está impregnada de ritmos ternarios. Desde la lógica y la religión hasta la política y la medicina parecen regirse por dos elementos que se funden y absorben en una unidad: padre, madre, hijo; tesis, antítesis, síntesis; comedia, drama, tragedia; infierno, purgatorio, cielo; temperamentos sanguíneo, muscular, nervioso; memoria, voluntad y entendimiento; reinos mineral, vegetal y animal; aristocracia, monarquía y democracia... No es ésta ocasión para preguntarse si el ritmo es una expresión de las instituciones sociales primitivas, del sistema de producción o de otras “causas” o si, por el contrario, las llamadas estructuras sociales no son sino manifestaciones de esta primera y espontánea actitud del hombre ante la realidad. Semejante pregunta, acaso la esencial de la historia, posee el mismo carácter vertiginoso de la pregunta sobre el ser del hombre —porque ese ser parece no tener sustento o fundamento, sino que, disparado o exhalado, diríase que se asienta en su propio sinfín. Pero si no podemos dar una respuesta a este problema, al menos sí es posible afirmar que el ritmo es inseparable de nuestra condición. Quiero decir: es la manifestación más simple, permanente y antigua del hecho decisivo que nos hace ser hombres: ser temporales, ser mortales y lanzados siempre hacia “algo”, hacia lo “otro”: la muerte, Dios, la amada, nuestros semejantes.

La constante presencia de formas rítmicas en todas las expresiones humanas no podía menos de provocar la tentación de edificar una filosofía fundada en el ritmo. Pero cada sociedad posee un ritmo propio. O más exacta-

mente: cada ritmo es una actitud, un sentido y una imagen del mundo, distinta y particular. Del mismo modo que es imposible reducir los ritmos a pura medida, dividida en espacios homogéneos, tampoco es posible abstraerlos y convertirlos en esquemas racionales. Cada ritmo implica una visión concreta del mundo. Así, el ritmo universal de que hablan algunos filósofos es una abstracción que apenas sí guarda relación con el ritmo original, creador de imágenes, poemas y obras. El ritmo, que es imagen y sentido, actitud espontánea del hombre ante la vida, no está fuera de nosotros: es nosotros mismos, expresándonos. Es temporalidad concreta, vida humana irrepetible. El ritmo que Dante percibe y que mueve las estrellas y las almas se llama Amor; Lao-tsé y Chuang-tsé oyen otro ritmo, hecho de contrarios relativos: Heráclito lo sintió como guerra. No es posible reducir todos estos ritmos a unidad sin que al mismo tiempo se evapore el contenido particular de cada uno de ellos. El ritmo no es filosofía, sino imagen del mundo, es decir, aquello en que se apoyan las filosofías.

En todas las sociedades existen dos calendarios. Uno rige la vida diaria y las actividades profanas; otro, los periodos sagrados, los ritos y las fiestas. El primero consiste en una división del tiempo en porciones iguales: horas, días, meses, años. Cualquiera que sea el sistema adoptado para la medición del tiempo, éste es una sucesión cuantitativa de porciones homogéneas. En el calendario sagrado, por el contrario, se rompe la continuidad. La fecha mítica adviene si una serie de circunstancias se conjugan para reproducir el acontecimiento. A diferencia de la fecha profana, la sagrada no es una medida sino una realidad viviente, cargada de fuerzas sobrenaturales, que encarna en sitios determinados. En la representación profana del tiempo, el 1 de enero sucede

necesariamente al 31 de diciembre. En la religiosa, puede muy bien ocurrir que el tiempo nuevo no suceda al viejo. Todas las culturas han sentido el horror del “fin del tiempo”. De ahí la existencia de “ritos de entrada y salida”. Entre los antiguos mexicanos el rito del fuego —celebrado cada fin de año y especialmente al terminar el ciclo de 52 años— no tenía más propósito que provocar la llegada del tiempo nuevo. Apenas se encendían las fogatas en el Cerro de la Estrella, todo el Valle de México, hasta entonces sumido en sombras, se iluminaba. Una vez más el mito había encarnado, El tiempo —un tiempo creador de vida y no vacía sucesión— había sido re-engendrado. La vida podía continuar hasta que ese tiempo, a su vez, se desgastase. Un admirable ejemplo plástico de esta concepción es el Entierro del Tiempo, pequeño monumento de piedra que se encuentra en el Museo de Antropología de México: rodeados de calaveras, yacen los signos del tiempo viejo: de sus restos brota el tiempo nuevo. Pero su renacer no es fatal. Hay mitos, como el de Grial, que aluden a la obstinación del tiempo viejo, que se empeña en no morir, en no irse: la esterilidad impera; los campos se agostan; las mujeres no conciben; los viejos gobiernan: Los “ritos de salida” —que casi siempre consisten en la intervención salvadora de un joven héroe— obligan al tiempo viejo a dejar el campo a su sucesor.

Si la fecha mítica no se inserta en la pura sucesión, ¿en qué tiempo pasa? La respuesta nos la dan los cuentos: “Una vez había un rey...” El mito no se sitúa en una fecha determinada, sino en “una vez...”, nudo en el que espacio y tiempo se entrelazan. El mito es un pasado que también es un futuro. Pues la región temporal en donde acaecen los mitos no es el ayer irreparable y finito de

todo acto humano, sino un pasado cargado de posibilidades, susceptible de actualizarse. El mito transcurre en un tiempo arquetípico. Y más: es tiempo arquetípico, capaz de re-encarnar. El calendario sagrado es rítmico porque es arquetípico. El mito es un pasado que es un futuro dispuesto a realizarse en un presente. Nada más distante de nuestra concepción cotidiana del tiempo. En la vida diaria nos aferramos a la representación cronométrica del tiempo, aunque hablemos de “mal tiempo” y de “buen tiempo” y aunque cada treinta y uno de diciembre despedamos al año viejo y saludemos la llegada del nuevo. Ninguna de estas actitudes —residuos de la antigua concepción del tiempo— nos impide arrancar cada día una hoja al calendario o consultar la hora en el reloj. Nuestro “buen tiempo” no se desprende de la sucesión; podemos suspirar por el pasado —que tiene fama de ser mejor que el presente— pero sabemos que el pasado no volverá. Nuestro “buen tiempo” muere de la misma muerte que todos los tiempos: es sucesión. En cambio, la fecha mítica no muere: se repite, encarna. Así, lo que distingue al tiempo mítico de toda otra representación del tiempo es el ser un arquetipo. Pasado susceptible siempre de ser hoy, el mito es una realidad flotante, siempre dispuesta a encarnar y volver a ser.

La función del ritmo se precisa ahora con mayor claridad: por obra de la repetición rítmica el mito regresa. Hubert Y Mauss, en su clásico estudio sobre este tema, advierten el carácter discontinuo del calendario sagrado y encuentran en la magia rítmica el origen de esta discontinuidad: “La representación mítica del tiempo es esencialmente rítmica. Para la religión y la magia el calendario no tiene por objeto medir, sino ritmar, el tiempo”.³ Evidentemente no se trata de “ritmar” el tiempo

—resabio positivista de estos autores— sino de volver al tiempo original. La repetición rítmica es invocación y convocación del tiempo original. Y más exactamente: recreación del tiempo arquetípico. No todos los mitos son poemas pero todo poema es mito. Como en el mito, en el poema el tiempo cotidiano sufre una transmutación: deja de ser sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo. Tragedia, epopeya, canción, el poema tiende a repetir y recrear un instante, un hecho o conjunto de hechos que, de alguna manera, resultan arquetípicos. El tiempo del poema es distinto al tiempo cronométrico. “Lo que pasó, pasó”, dice la gente. Para el poeta lo que pasó volverá a encarnar. El poeta, dice el centauro Quirón a Fausto, “no está atado por el tiempo”. Y éste le responde: “Fuera del tiempo encontré Aquiles a Helena”. ¿Fuera del tiempo? Más bien en el tiempo original. Incluso en las novelas históricas y en los de asunto contemporáneo el tiempo del relato se desprende de la sucesión. El pasado y el presente de las novelas no es el de la historia, ni el del reportaje periodístico. No es lo que fue, ni lo que está siendo, sino que se está haciendo: lo que se está gestando. Es un pasado que re-engendra y reencarna. Y reencarna de dos maneras; en el momento de la creación poética, y después, como recreación, cuando el lector revive las imágenes del poeta y convoca de nuevo ese pasado que regresa. El poema es tiempo arquetípico, que se hace presente apenas unos labios repiten sus frases rítmicas. Esas frases rítmicas son los que llamamos versos y su función consiste en re-crear el tiempo.

³ H. Hubert y M. Mauss, *Mélanges d'histoire des religions*, París, 1929.

A tratar el origen de la poesía, dice Aristóteles: “En total, dos parecen haber sido las causas especiales del origen de la poesía, y ambas naturales: primero, ya desde niños es connatural a los hombres reproducir imitativamente; y en esto se distingue de los demás animales: en que es más imitador el hombre que todos ellos y hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante imitación; segundo, en que todos se complacen en las reproducciones imitativas”.⁴ Y más adelante agrega que el objeto propio de esta reproducción imitativa es la contemplación por semejanza o comparación: la metáfora es el principal instrumento de la poesía, ya que por medio de la imagen —que acerca y hace semejantes a los objetos distantes u opuestos— el poeta puede decir que esto sea parecido a aquello. La poética de Aristóteles ha sufrido muchas críticas. Sólo que, contra lo que uno se sentiría inclinado a pensar instintivamente, lo que nos resulta insuficiente no es tanto el concepto de reproducción imitativa como su idea de la metáfora y, sobre todo, su noción de naturaleza.

Según explica García Bacca en su *Introducción a la Poética*, “imitar no significa ponerse a copiar un original... sino toda acción cuyo efecto es una presencIALIZACIÓN”. Y el efecto de tal imitación, “que, al pie de la letra, no copia nada, será un objeto original y nunca visto, o nunca oído, como una sinfonía o una sonata”. Mas, ¿de dónde saca el poeta esos objetos nunca vistos ni oídos? El modelo del poeta es la naturaleza, paradigma y fuente de inspiración para todos los griegos. Con más razón que al de Zola y sus discípulos, se puede llamar naturalista al arte griego. Pues bien, una de las cosas que nos

⁴ Aristóteles, *Poética*, Versión directa, introducción y notas por Juan David García Bacca, México, 1945.

distinguen de los griegos es nuestra concepción de la naturaleza. Nosotros no sabemos cómo es, ni cuál es su figura, si alguna tiene. La naturaleza ha dejado de ser algo animado, un todo orgánico y dueño de una forma. No es, ni siquiera, un objeto, porque la idea misma de objeto ha perdido su antigua consistencia. Si la noción de causa está en entredicho, ¿cómo no va a estarlo la de naturaleza con sus cuatro causas? Tampoco sabemos en dónde termina lo natural y empieza lo humano. El hombre, desde hace siglos, ha dejado de ser natural. Unos lo conciben como un haz de impulsos y reflejos, esto es, como un animal superior. Otros han transformado a este animal en una serie de respuestas a estímulos dados, es decir, a un ente cuya conducta es previsible y cuyas reacciones no son diversas a las de un aparato: para la cibernética el hombre se conduce como una máquina. En el extremo opuesto se encuentran los que nos conciben como entes históricos, sin más continuidad que la del cambio. No es eso todo. Naturaleza e historia se han vuelto términos incompatibles, al revés de lo que ocurría con los griegos. Si el hombre es una animal o una máquina, no veo cómo pueda ser un ente político, a no ser reduciendo la política a una rama de la biología o de la física. Y a la inversa: si es histórico, no es natural ni mecánico. Así pues, lo que nos parece extraño y caduco —como bien observa García Bacca— no es la poética aristotélica, sino su ontología. La naturaleza no puede ser un modelo para nosotros, porque el término ha perdido toda su consistencia.

No menos insatisfactoria parece la idea aristotélica de la metáfora. Para Aristóteles la poesía ocupa un lugar intermedio entre la historia y la filosofía. La primera reina sobre los hechos: la segunda rige el mundo de

lo necesario. Entre ambos extremos la poesía se ofrece “como lo optativo”. “No es oficio del poeta —dice García Bacca— contar las cosas como sucedieron, sino cual deseáramos que hubiesen sucedido”. El reino de la poesía es el “ojalá”. El poeta es “varón de deseos”. En efecto, la poesía es deseo. Mas ese deseo no se articula en lo posible, ni en lo verosímil. La imagen no es lo “imposible inverosímil”, deseo de imposibles: la poesía es hambre de realidad. El deseo aspira siempre a suprimir las distancias, según se ve en el deseo por excelencia: el impulso amoroso. La imagen es el puente que tiende el deseo entre el hombre y la realidad. El mundo del “ojalá” es el de la imagen por comparación de semejanzas y su principal vehículo es la palabra “como” y dice: esto es como aquello. Pero hay otra metáfora que suprime el “como” y dice: esto es aquello. En ella el deseo entra en acción: no compara ni muestra semejanzas sino que revela —y más: provoca— la identidad última de objetos que nos parecían irreductibles.

Entonces, ¿en qué sentido nos parece verdadera la idea de Aristóteles? En el de ser la poesía una reproducción imitativa, si se entiende por esto que el poeta recrea arquetipos, en la acepción más antigua de la palabra: modelos, mitos. Aun el poeta lírico al recrear su experiencia convoca a un pasado que es un futuro. No es paradoja afirmar que el poeta —como los niños, los primitivos, y, en suma, como todos los hombres cuando dan rienda suelta a su tendencia más profunda y natural— es un imitador de profesión. Esa imitación es creación original: evocación, resurrección y recreación de algo que está en el origen de los tiempos y en el fondo de cada hombre, algo que se confunde con el tiempo mismo y con nosotros, y que siendo de todos es también único y singular. El ritmo poético es la actualización de ese

pasado que es un futuro que es un presente: nosotros mismos. La frase poética es tiempo vivo, concreto: es ritmo, tiempo original, perpetuamente recreándose. Continuo renacer y remorir y renacer de nuevo. La unidad de la frase, que en la prosa se da por el sentido o significación, en el poema se logra por gracia del ritmo. La coherencia poética, por tanto, debe ser de orden distinto a la prosa. La frase rítmica nos lleva así al examen de su sentido. Sin embargo, antes de estudiar cómo se logra la unidad significativa de la frase poética, es necesario ver más de cerca las relaciones entre verso y prosa.

LA TRADICIÓN DEL HAIKÚ

EN 1955 un amigo japonés, Eikichi Hayashiya, ante mi admiración por algunos de los poetas de su lengua, me propuso que, a pesar de mi ignorancia del idioma, emprendiésemos juntos la traducción de *Oku no Hosomichi*. A principios de 1956 entregamos nuestra versión a la sección editorial de la Universidad Nacional de México y en abril del año siguiente apareció nuestro pequeño libro. Fue recibido con la acostumbrada indiferencia, a despecho de que, para avivar un poco la curiosidad de los críticos, habíamos subrayado en la *Advertencia* que nuestra traducción del famoso diario era la primera que se hacía a una lengua de Occidente. Ahora, trece años después, repetimos el gesto: la apuesta; no para ganar comentarios, Basho no los necesita, sino lectores. Aclaro: son los lectores, somos nosotros —atareados, excitados, descoyuntados— los que ganamos con su lectura; su poesía es un verdadero *calmante*, aunque la suya sea una calma que no se parece ni al letargo de la droga ni a la modorra de la digestión. Calma alerta y que nos aligera: *Oku no Hosomichi* es un diario de viaje que es asi-

mismo una lección de desprendimiento. El proverbio europeo es falso; viajar no es “morir un poco” sino ejercitarse en el arte de despedirse para así, ya ligeros, aprender a recibir. Desprendimientos: aprendizajes.

Entre 1957 y 1970 han aparecido muchas traducciones de la obrita de Basho. Cuatro han llegado a mis ojos, tres en inglés y una en francés. Por cierto, cada una de ellas ofrece una versión diferente del título: *The narrow road to the deep North*;¹ *Back roads to far towns*;² *La sente étroite du bout-du-monde*;³ y *The narrow road through the provinces*.⁴ Tal diversidad de versiones me pone en la obligación de justificar la nuestra: *Sendas de Oku*. En tres de las traducciones que he citado aparece el adjetivo: *estrecho*; nosotros lo suprimimos por antipatía a la redundancia: todos los senderos son estrechos. Las versiones al inglés dan una idea más bien realista del viaje de Basho y de su punto de destino: norte remoto, pueblos lejanos, provincias; la traducción francesa, aunque más literal, se inclina hacia lo simbólico: fin de mundo. Nosotros preferimos la vía intermedia y pensamos que la palabra *Oku*, por ser extraña para el lector de nuestra lengua, podría quizá reflejar un poco la indeterminación del original. *Oku* quiere decir *fondo o interior*; en este caso designa a la distante región del norte, en el fondo del Japón, llamada Oou y escrita con dos caracteres, el primero de los cuales se lee Oku. El título evoca no sólo excursión a los confines del país, por caminos difí-

¹ Introducción, traducción y notas de Nobuyuki Yuasa. Contiene traducciones de otros cuatro relatos de viaje de Basho. Londres, 1966.

² Traducción y notas de Cid Corman y Kamaike Susum, Nueva York, 1968.

³ Traducción y notas de René Sieffert, número 6 de *L'Emphémère*, París, 1968.

⁴ Introducción, traducción y notas de Earl Miner. Es parte del libro *Japanese Poetic Diaries*, California University Press, 1966.

ciles y poco frecuentados, sino también una peregrinación espiritual. Desde las primeras líneas Basho se presenta como un poeta anacoreta y medio monje; tanto él como su compañero de viaje, Sora, recorren los caminos vestidos con los hábitos de los peregrinos budistas; su viaje es casi una iniciación y Sora, antes de ponerse en marcha, se afeita el cráneo como los bonzos. Peregrinación religiosa y viaje a los lugares célebres —paisajes, templos, castillos, ruinas, curiosidades históricas y naturales— la expedición de Basho y de Sora es asimismo un ejercicio poético: cada uno de ellos escribe un diario sembrado de poemas y, en muchos de los lugares que visitan, los poetas locales los reciben y componen con ellos esos poemas colectivos llamados *haikai no renga*.

El número de traducciones de *Oku no Hosomichi* es un ejemplo más de la afición de los occidentales por el Oriente. En la historia de las pasiones de Occidente por las otras civilizaciones, hay dos momentos de fascinación ante el Japón, si olvidamos el “engouement” de los jesuitas en el siglo XVII y el de los filósofos en el XVIII: uno se inicia en Francia hacia fines del siglo pasado y, después de fecundar a varios pintores extraordinarios, culmina con el “imagism” de los poetas angloamericanos; otro comienza en los Estados Unidos unos años después de la segunda guerra mundial y aún no termina. El primer periodo fue ante todo estético; el encuentro entre la sensibilidad occidental y el arte japonés produjo varios obras notables, lo mismo en la esfera de la pintura —el ejemplo mayor es el impresionismo— que en la del lenguaje: Yeats, Pound, Claudel, Eluard. En el segundo periodo la tonalidad ha sido menos estética y más espiritual o moral; quiero decir: no sólo nos apasionan las formas artísticas japonesas sino las corrien-

tes religiosas, filosóficas o intelectuales de que son expresión, en especial el budismo. La estética japonesa —mejor dicho: el abanico de visiones y estilos que nos ofrece esa tradición artística y poética— no ha cesado de intrigarnos y seducirnos pero nuestra perspectiva es distinta a la de las generaciones anteriores. Aunque todas las artes, de la poesía a la música y de la pintura a la arquitectura, se han beneficiado con esta nueva manera de acercarse a la cultura japonesa, creo que lo que todos buscamos en ellas es otro estilo de vida, otra visión del mundo y, también, del trasmundo.

La diversidad y aun oposición entre el punto de vista contemporáneo y el del primer cuarto de siglo no impide que un puente una a estos dos momentos: ni antes ni ahora el Japón ha sido para nosotros una escuela de doctrinas, sistemas o filosofías sino una sensibilidad. Lo contrario de la India: no nos ha enseñado a pensar sino a sentir. Ciertamente, en este caso no debemos reducir la palabra *sentir* al sentimiento o a la sensación; tampoco la segunda acepción del vocablo (dictamen, parecer) conviene enteramente a lo que quiero expresar. Es algo que está entre el pensamiento y la sensación, el sentimiento y la idea. Los japoneses usan la palabra *kokoro*: corazón. Pero ya en su tiempo José Juan Tablada⁵ advertía que era una traducción engañosa: “*kokoro* es más, es el corazón y la mente, la sensación y el pensamiento y las mismas entrañas, como si a los japoneses no les bastase sentir con solo el corazón”. Las vacilaciones que experimentamos al intentar traducir ese término, la forma en que los dos sentidos, el afectivo y el intelectual, se funden en él sin fundirse completamente, como si estuvie-

⁵ José Juan Tablada: *Hiroshigué*, México, 1914.

se en perpetuo vaivén entre uno y otro, constituye precisamente el sentido (los sentidos) de *sentir*.

En un ensayo reciente Donald Keene señala que esta indeterminación es un rasgo constante del arte japonés e ilustra su afirmación con el conocido haikú de Basho:

La rama seca

Un cuervo

Otoño-anocheecer.

El original no dice si sobre la rama se ha posado un cuervo o varios; por otra parte, la palabra anocheecer puede referirse al fin de un día de otoño o a un anocheecer a fines del otoño. Al lector le toca escoger entre las diversas posibilidades que le ofrece el texto pero, y esto es esencial, su decisión no puede ser arbitraria. La Capilla Sixtina, dice Keene, se presenta como algo acabado y perfecto: al reclamar nuestra admiración, nos mantiene a distancia; el jardín de Ryoanji, hecho a piedras irregulares sobre un espacio monocromo, nos invita a rehacerlo y nos abre las puertas de la participación. Poemas, cuadros: objetos verbales o visuales que simultáneamente se ofrecen a la contemplación y a la acción imaginativa del lector o del espectador. Se ha dicho que en el arte japonés hay una suerte de exageración de los valores estéticos que, con frecuencia, degenera en esa enfermedad de la imaginación y de los sentidos llamada “buen gusto”, un implacable gusto que colinda en un extremo con un rigor monótono y en el otro con un alambicamiento no menos aburrido. Lo contrario también es cierto y los poetas y pintores japoneses podrían decir con Yves Bonnefoy: *la imperfección es la cima*. Esa imperfección, como se ha visto, no es realmente imperfecta: es voluntario inacabamiento. Su verdadero nombre es conciencia de la fragilidad y precariedad de la existencia, concien-

cia de aquel que se sabe suspendido entre un abismo y otro. El arte japonés, en sus momentos más tensos y transparentes, nos revela esos instantes —porque son sólo un instante— de equilibrio entre la vida y la muerte. Vivacidad: mortalidad.

El poema clásico japonés (*tanka* o *waka*) está compuesto de cinco versos divididos en dos estrofas, una de tres líneas y otra de dos: 3/2. La estructura dual del *tanka* dio origen al *renga*, sucesión de *tankas* escrita generalmente no por un poeta sino por varios: 3/2/3/2/3/2/3/2... A su vez el *renga* adoptó, a partir del siglo XVI, una modalidad ingeniosa, satírica y coloquial. Este género se llamó *haikai no renga*. El primer poema de la secuencia se llamaba *hokku* y cuando el *renga haikai* se dividió en unidades sueltas —siguiendo así la ley de separación, reunión y separación que parece regir a la poesía japonesa— la nueva unidad poética se llamó *haikú*, compuesto de *haikai* y de *hoku*. El cambio del *renga* tradicional, regido por una estética severa y aristocrática, al *renga haikai*, popular y humorístico, se debe ante todo a los poetas Arakida Moritake (1473-1549) y Yamazaki Sokán (1465-1553). Un ejemplo del estilo rápido y hecho de contrastes de Moritake:

*Noche de estío:
el sol alto despierto,
cierro los párpados.*

Otro ejemplo de la vivacidad ingeniosa pero no exenta de afectación del nuevo estilo es este poemita de Sokán:

*Luna de estío:
si le pones un mango,
¡un abanico!*⁶

⁶ Antonio Machado glosó este poema en *Nuevas Canciones* (1925):
*A una japonesa
le dijo Sokán:*

El haikai de Sokán y Moritake opuso a la tradición cortesana y exquisita del renga un saludable horror a lo sublime y una peligrosa inclinación por la imagen ingeniosa y el retruécano. Además y sobre todo significó la aparición en la poesía japonesa de un elemento nuevo: el lenguaje de la ciudad. No el llamado “lenguaje popular” —vaga expresión con la que se pretende designar al lenguaje del campo, arcaico y tradicional— sino sencillamente el *habla de la calle*: el lenguaje de la burguesía urbana. Una revolución poética semejante, en este sentido, a las ocurridas en Occidente, primero en el periodo romántico y después en nuestros días. El habla del siglo, diría yo, para distinguirla de las hablas sin tiempo del campesino, el clérigo y el aristócrata. Irrupción del elemento histórico y, por tanto: *crítico*, en el lenguaje poético.

Matsunaga Teitoku (1571-1653) es otro eslabón de la cadena que lleva a Basho. Teitoku intentó regresar al lenguaje más convencionalmente poético y atemporal del antiguo renga pero sin abandonar la inclinación de sus antecesores por lo brillante. Más bien la exageró hasta una insolencia briosas:

*Año del tigre:
niebla de primavera
¡también rayada!*

*con la luna blanca
te abanicarás,
con la luna blanca
a orillas del mar.*

A pesar de que una de sus virtudes era la reticencia, en este caso Machado no resistió a la muy hispánica e hispanoamericana tendencia a la explicación y la reiteración. En su paráfrasis *hades* aparecido la sugestión, esa parte no *dicha* del poema y en la que está realmente la poesía.

Esta manera crispada puede producir poemas menos ingeniosos y más verdaderos, como éste de Nishiyama Soin (1605-1682), fundador de la escuela *Danrin*:

*Lluvia de mayo:
es hoja de papel
el mundo entero.*

Sin duda Basho tenía en la mente este poema cuando dijo: "si no hubiese sido por Soin todavía estaríamos lamiéndole los pies al viejo Teitoku". A Baslio le tocó convertir estos ejercicios de estética ingeniosa en experiencias espirituales. Al leer a Teitoku, sonreímos ante la sorprendente invención verbal; al leer a Basho, nuestra sonrisa es de comprensión y, no hay que tenerle miedo a la palabra, piedad. No la piedad cristiana sino ese sentimiento de universal simpatía con todo lo que existe, esa fraternidad en la impermanencia con hombres, animales y plantas, que es lo mejor que nos ha dado el budismo. Para Basho la poesía es un camino hacia una suerte de beatitud instantánea y que no excluye la ironía ni significa cerrar los ojos ante el mundo y sus horrores. En su manera indirecta y casi oblicua, Basho nos enfrenta a visiones terribles; muchas veces la existencia, la humana y la animal, se revela simultáneamente como una pena y una terca voluntad de perseverar en esa pena:

*Carranca acerba:
su gáznate hidrópico
la rata engaña.*

Al expresionismo de este cuadro de la rata con la garganta reseca bebiendo el agua helada del albañal, suceden otras visiones —no contradictorias sino en oposición complementaria— en las que la contemplación estética se resuelve en visión de la unidad de los contrarios.

Una experiencia que es percepción simultánea de la identidad de la pluralidad y de su final vacuidad:

*Narciso y biombo:
uno al otro ilumina,
blanco en lo blanco.*

El poeta traza en tres líneas la figura de la iluminación y, como si fuese un copo de algodón, sopla sobre ella y la disipa. La verdadera iluminación, parece decirnos, es la no-iluminación.

Una réplica en negro, tanto en el sentido físico de la palabra como en el moral, del poema de Basho es éste de Oshima Ryata (1718-1787):

*Noche anochecida,
oigo al carbón cayendo,
polvo, en el carbón.*

Recursos de Ryata: contra lo negro, lo verde; contra la cólera, el árbol:

*Vuelvo irritado
—mas luego, en el jardín:
el joven sauce.*

Rivaliza con el poema que acabo de citar un haikú de Enamoto Kikaku (1661-1707), uno de los mejores y más personales discípulos de Basho. En el poema de Kikaku hay una valiente y casi gozosa afirmación de la pobreza como una forma de comunión con el mundo natural:

*¡Ah, el mendigo!
El verano lo viste
de tierra y cielo.*

En un haikú de otro discípulo de Basho, también excelente poeta: Hattori Ransetsu (1654-1707), hasta la sombra adquiere una diafanidad cristalina:

*Contra la noche
la luna azules pinos
pinta de luna.*

La noche y la luna, luz y sombra que se interpenetran, victoria cíclica de lo oscuro seguida por el triunfo del día:

*El Año Nuevo:
clarea y los gorriones
cuentan sus cuentos.*

(La otra madrugada me despertaron, más temprano que de costumbre, el alba y los pájaros. Cogí un lápiz y sobre un pedazo de papel escribí lo siguiente:

*Clarea: cuentan
sus cuentos los gorriones
¿es Año Nuevo?)*

Entre los sucesores de Basho hay uno, Kobayashi Issa (1763-1827), que rompe la reticencia japonesa pero no para caer en la confesión a la occidental sino para descubrir y subrayar una relación punzante, dolorosa, entre la existencia humana y la suerte de animales y plantas. Hermandad cósmica en la pena, comunidad en la condena universal, seamos hombres o insectos:

*Para el mosquito
también la noche es larga,
larga y sola.*

El regreso al pueblo natal, como siempre, es una nueva herida:

*Mi pueblo: todo
lo que me sale al paso
se vuelve zarza.*

¿Quién no ha recordado, ante ciertas caras, al animal inmundo? Pero pocos con la intensidad y naturalidad de Issa:

*En esa cara
hay algo, hay algo... ¿qué?
Ah, sí, la víbora.*

Si el horror forma parte del sentimiento del mundo de Issa, en su visión hay también humor, simpatía y una suerte de resignación jubilosa:

*Al Fuji subes
despacio —pero subes,
caracolito.*

*Miro en tus ojos,
caballito del diablo,
montes lejanos.*

*Maravilloso:
ver entre las rendijas
la Vía Láctea.*

No me referiré a la influencia de la poesía japonesa en las de lengua inglesa y francesa: es una historia muy sabida y ha sido contada varias veces. La historia de esa influencia en la poesía de nuestro idioma, lo mismo en América que en España, es muchísimo menos conocida y todavía no existe un buen estudio sobre el tema. Una deficiencia, otra más, de nuestra crítica. Aquí me limitaré a recordar que entre los primeros en ocuparse de arte y literatura japoneses se encuentran, a principios de siglo, dos poetas mexicanos: Efrén Rebolledo y José Juan Tablada. Ambos vivieron en el Japón, el primero varios años y el segundo, en 1910, unos cuantos meses. Su afición nació sin duda por contagio francés: el libro que Tablada consagró a Hiroshigué —quizá el primer estudio en nuestra lengua sobre ese pintor— está dedicado a la “venerada memoria de Edmundo de Goncourt”. A pesar de que Rebolledo conoció más íntimamente el Japón que Tablada, su poesía nunca fue más allá de la retórica “modernista”; entre la cultura japonesa y su mirada se interpuso siempre la imagen estereotipada de los poetas franceses de fin de siglo y su Japón fue un exotismo parisino más que un descubrimiento hispa-

noamericano. Tablada empezó como Rebolledo pero pronto descubrió en la poesía japonesa ciertos elementos —economía verbal, humor, lenguaje coloquial, amor por la imagen exacta e insólita— que lo impulsaron a abandonar el modernismo y a buscar una nueva manera.

En 1918 Tablada publicó *Al sol y bajo la luna*, un libro de poemas con un prólogo en verso por Leopoldo Lugones. En aquellos años el escritor argentino era considerado, con razón, como el único poeta de la lengua comparable a Darío; su poesía (ahora lo sabemos) anunciaba y preparaba a la vanguardia. El libro del mexicano era todavía modernista y su relativa novedad residía en la aparición de esos elementos irónicos y coloquiales que los historiadores de nuestra literatura han visto como constitutivos de esa tendencia que llaman, con notoria inexactitud, *postmodernismo*. Esa tendencia es una invención de los manuales: el *postmodernismo* no es sino la crítica que, dentro del modernismo y sin rebasar su horizonte estético, hacen al modernismo algunos poetas modernistas. Es la descendencia, vía Lugones, del simbolista antisimbolista Laforgue. Además de esta nota crítica, había otro elemento en el libro de Tablada que anunciaba su futuro, inminente cambio: el crecido número de poemas con asunto japonés, entre ellos uno, muy celebrado en su tiempo, dedicado a Hokusai. Al año siguiente, en 1919, Tablada publicó en Caracas un delgado libro: *Un día...* Era casi un cuaderno y estaba compuesto exclusivamente por haikú, los primeros que se hayan escrito en nuestra lengua. Un año después aparece *Li-po*, un volumen de poemas ideográficos en los que Tablada sigue de cerca al Apollinaire de *Calligrammes* (aunque también figuran en esa colección poemas más personales, entre ellos el inolvidable y perfecto *Nocurno alterno*). En 1922, en Nueva York: *El jarro de flo-*

res, otro volumen de haikú. En esos años Vicente Huidobro publica *Ecuatorial, Poemas Árticos* y otros muchos textos poéticos, en español y en francés, que inician el gran cambio que experimentaría unos pocos años después la poesía de lengua castellana. En la misma dirección de exploración y descubrimiento se sitúa la poesía de Tablada. El mexicano fue lo que se llama un “poeta menor”, sobre todo si se le compara con Huidobro, pero su obra, en su estricta y querida limitación, fue una de las que extendieron las fronteras de nuestra poesía. Y la extendieron en dos sentidos: en el espacio, hacia otros mundos y civilizaciones; en el tiempo, hacia el futuro: la vanguardia. Doble injusticia: el nombre de Tablada no figura en casi ninguno de los estudios sobre la vanguardia hispanoamericana ni su obra aparece en las antologías hispanoamericanas. Es lamentable. Sus pequeñas y concentradas composiciones poéticas, además de ser el primer trasplante al español del haikú, fueron realmente algo nuevo en su tiempo. Lo fueron a tal punto y con tal intensidad que, todavía hoy, muchas entre ellas conservan intactos sus poderes de sorpresa y su frescura. ¿De cuántas obras más presuntuosas puede decirse lo mismo?

Tablada llamó siempre a sus poemas *haikai* y no, como es ahora costumbre, *haikú*. En el fondo, según se verá, no le faltaba razón. Sus breves composiciones, aunque dispuestas generalmente en secuencias temáticas, pueden considerarse como poemas sueltos y en este sentido son haikú; al mismo tiempo, por su construcción ingeniosa, su ironía y su amor por la imagen brillante, son haikai:

*Pavo real, largo fulgor:
por el gallinero demócrata
pasas como una procesión.*

Tablada casi siempre está más cerca de Teitoku que de Basho:

*Insomnio:
en su pizarra negra
suma cifras de fósforo.
Por nada los gansos
tocan alarma
en sus trompetas de barro.*

El poeta mexicano conserva la estructura tripartita del haikú aunque poquísimas veces se ajusta a su esquema métrico (17 sílabas: 5/7/5.) Pero hay un ejemplo de perfecta adaptación métrica y de real poesía:

*Trozos de barro:
por la senda en penumbra
saltan los sapos.*

Una objetividad casi fotográfica que, por su precisión misma, libera ese sentimiento indefinible que nos produce el recordar una caminata al atardecer por un sendero mojado. En sus momentos más afortunados la objetividad de Tablada confiere a todo lo que sus ojos descubren un carácter religioso de *aparición*:

*Tierno saúz:
casi oro, casi ámbar,
casi luz.*

A la imagen visual yuxtapone con exquisita maestría la fricción de las sílabas y los fonemas:

*Peces voladores:
al golpe del oro solar
estalla en astillas el vidrio del mar.*

Tablada concibe al haikú como la unión de dos realidades en unas cuantas palabras, poética tan cerca de Reverdy como de sus maestros japoneses. Citaré ahora dos poemas que son dos visiones absolutamente modernas, el primero por la alianza de lo cotidiano y lo insólito.

to, el segundo por el humor y las asociaciones verbales y visuales entre la luna y los gatos:

*Juntos en la tarde tranquila
vuelan notas de Angelus,
murciélagos y golondrinas.
Bajo mi ventana la luna en los tejados
y las sombras chinescas
y la música china de los gatos.*

Casi nunca sentimental ni decorativo, el poeta mexicano alcanza en unos cuantos de sus haikú una difícil simplicidad que tal vez habría merecido la aprobación de Basho. En ellos el humor se vuelve complicidad, comunidad de destino con el mundo animal, es decir, con el mundo:

*Hormigas sobre un
grillo inerte. Recuerdo
de Gulliver en Liliput.
Mientras lo cargan
sueña el burrito amosquilado
en paraísos de esmeralda.
El pequeño mono me mira
¡quisiera decirme
algo que se le olvida!*

La obra de Tablada es breve y desigual. Vivió del periodismo y el periodismo acabó por devorarlo. Murió en 1945 y todavía no ha sido posible que en México se publique un volumen con sus poemas y aquellos pocos textos en prosa (crónicas y crítica de arte) que valga la pena rescatar.⁷ Su último libro de poemas, *La Feria*, apareció en 1928. Debe haber poemas no recogidos en el volumen. A mí me tocó descubrir uno, en francés: *La croix de Sud*:

⁷ Véase, en este mismo libro: *Alcance: Poesías Completas de José Juan Tablada*, págs. 186-189.

es la segunda parte de *Offrandes*, una cantata que compuso Edgard Varésse en 1922; para la primera parte Varésse se sirvió de un poema de Huidobro, también en francés. Hasta hace poco, a más de juzgar su poesía insignificante, se tenía a Tablada por un semiletrado ingenuo y víctima de un orientalismo descabellado. La acostumbrada, inapelable condenación en nombre de la cultura clásica y del humanismo greco-romano y cristiano. Una cultura en descomposición y un humanismo que ignora que el hombre es los hombres y la cultura las culturas. Ciertamente, las ideas filosóficas y religiosas de Tablada eran una curiosa mixtura de budismo real y de ocultismo irreal pero ¿qué decir entonces de Yeats y de Pessoa? No es posible dudar de su familiaridad con la cultura japonesa aunque, claro, la suya no haya sido la familiaridad del erudito o del *scholar*. Su conocimiento de la escritura japonesa debe haber sido rudimentario pero sus libros y artículos revelan un trato directo con la gente, el arte, las costumbres, las ideas y las tradiciones de ese país. Si es excepcional haber escrito, en 1914 y en México, un libro sobre Hiroshigué, más lo es que en ese libro Tablada hablase también, con discreción y gusto, del teatro Nô y de Basho, de Chicamatsu y de Takizawa Bakin. Otro dato de interés: gran aficionado a las artes plásticas, logró reunir en su casa de Coyoacán más de mil estampas de artistas japoneses, una colección que dispersó al abandonar el país, hacia 1915. Dicho todo esto, repito: Tablada no es memorable por su erudición sino por su poesía.

¿Cuáles fueron los modelos que inspiraron su adaptación del haikú al español? Si hemos de creerle, su tentativa fue independiente de las que por esos años se hacían en Francia y en lengua inglesa. Como su testimonio puede ser tachado de parcial, vale más atenerse a los da-

tos de la cronología: los experimentos franceses fueron anteriores a los de los “imaginistas” angloamericanos y a los de Tablada; así pues es posible que Tablada haya seguido el ejemplo de Francia aunque, hay que decirlo, los haikú del mexicano me parecen más frescos y originales que los de los poetas franceses. O sea: hubo estímulo, no influencia ni imitación. Por lo que toca al “imagism” de Pound, Hulme y sus amigos ingleses y norteamericanos: Tablada conocía bien el inglés pero no creo que en esos años le interesase mucho la poesía inglesa. En cambio, por su correspondencia con López Velarde sabemos que seguía muy de cerca lo que ocurría en París. Fue uno de los primeros hispanoamericanos que habló de Apollinaire y sus caligramas lo entusiasmaron; nada más natural: veía en ellos lo que él mismo se proponía hacer, la unión de la vanguardia con la poesía y la caligrafía del Oriente. En suma, Tablada recoge y expresa las tendencias de la época pero sería falso hablar de imitación y aun de influencia. Las fuentes de su haikú no fueron los escritos, por poetas franceses y angloamericanos sino los mismos textos japoneses. En primer término, las traducciones al inglés y al francés; en seguida, la lectura más o menos directa de los originales con la ayuda de amigos y consejeros japoneses.

La influencia de Tablada fue instantánea y se extendió a toda la lengua. Se le imitó muchísimo y, como siempre ocurre, la mayoría de esas imitaciones han ido a parar a los inmensos basureros de la literatura no leída. Pero hubo algo más y mejor que las imitaciones descoloridas y las exageraciones caricaturescas: los poetas jóvenes descubrieron en el haikú de Tablada el humor y la imagen, dos elementos centrales de la poesía moderna. Descubrieron asimismo algo que habían olvidado los poetas de nuestro idioma: la economía verbal y la objetividad,

la correspondencia entre lo que dicen las palabras y lo que miran los ojos. La práctica del haikú fue (es) una escuela de concentración. En la obra juvenil de muchos poetas hispanoamericanos de esa época, entre 1920 y 1925, es visible el ejemplo de Tablada. En México la lección fue recogida por los mejores: Pellicer, Villaurrutia, Gorostiza. Años después el poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade redescubrió por su cuenta el haikú y publicó un precioso librito: *Microgramas* (Tokio, 1940). En España el fenómeno es un poco más tardío que en América: hay, un momento japonés en Juan Ramón Jiménez y otro en Antonio Machado; ambos han sido poco estudiados. Lo mismo sucede con la poesía juvenil de García Lorca. En los tres poetas hay una curiosa alianza de dos elementos dispares: el haikú y la copla popular. Dispares por el espíritu, no por la métrica: tanto la seguidilla como el tanka y el haikú están compuestos por versos de cinco y siete sílabas. La diferencia es que el tanka es un poema de cinco líneas, el haikú de tres y la seguidilla de cuatro (7/5/7/5). No obstante, en la segunda estrofa de una combinación menos frecuente, la seguidilla compuesta, aparece una duplicación del haikú: 7/5/7/5: :5/7/5. La analogía métrica no hace, por lo demás, sino subrayar las diferencias profundas entre estas dos formas: en la seguidilla la poesía se alía a la danza, es canto y baile, en tanto que en el haikú la palabra se resuelve en silenciosa contemplación, sea pictórica como en Buson o espiritual como en Basho. Ninguno de los tres poetas españoles —Jiménez, Machado y García Lorca— se inspiraron en el haikú por su parecido métrico con la seguidilla, aunque esta semejanza sin duda debe haberles impresionado, sino porque vieron en esa forma japonesa un modelo de concentración verbal, una construcción de extraordinaria simplicidad hecha de

unas cuantas líneas y una pluralidad de reflejos y alusiones. ¿Habían leído los poemas de Tablada? Parece imposible que los ignorasen. Un indicio: Enrique Díez-Canedo, el primero en señalar la influencia del haikú en las *Nuevas Canciones* de Antonio Machado, conocía y admiraba a la poesía de Tablada. Es revelador, por otra parte, que el haikú haya sido para Tablada, a la inversa de los poetas españoles, una ruptura de la tradición y no una ocasión para regresar a ella. Actitudes contradictorias (complementarias) de la poesía española y de la hispanoamericana.

Después de la segunda guerra mundial los hispanoamericanos vuelven a interesarse en la literatura japonesa. Citaré, entre otros muchos ejemplos, nuestra traducción de *Oku no Hosomichi*, el número consagrado por la revista *Sur* a las letras modernas del Japón y, sobre todo, las traducciones de un traductor solitario pero que vale por cien: Kazuya Sakai. Ya señalé que la actitud contemporánea difiere de la de hace cincuenta años: no sólo es menos estética sino que también es menos etnocéntrica. El Japón ha dejado de ser una curiosidad artística y cultural: es (¿fue?) otra visión del mundo, distinta a la nuestra pero no mejor ni peor; no un espejo sino una ventana que nos muestra otra imagen del hombre, otra posibilidad de ser. Dentro de esta perspectiva lo realmente significativo no es quizá la traducción de textos clásicos y modernos sino la reunión, en abril de 1969, en París, de cuatro poetas con el objeto de componer un renga, el primero en Occidente. Los cuatro poetas fueron el italiano Edoardo Sanguineti, el francés Jacques Roubaud, el inglés Charles Tomlinson y el mexicano Octavio Paz. Un poema colectivo escrito en cuatro lenguas pero fundado en una tradición poética común. Nuestra tentativa fue, a su manera, una verdadera tra-

ducción: no de un texto sino de un *método para componer textos*. No son difíciles de adivinar las razones que nos movieron a emprender esa experiencia: la práctica del renga coincide con las preocupaciones mayores de muchos poetas contemporáneos, tales como la aspiración hacia una poesía colectiva, la decadencia de la noción de autor y la correlativa pre-eminencia del lenguaje frente al escritor (las lenguas son más inteligentes que los hombres que las hablan), la introducción deliberada del azar concebido como un homólogo de la antigua inspiración, la indistinción entre traducción y obra original... El haikú fue una crítica de la explicación y la reiteración, esas enfermedades de la poesía; el renga es una crítica del autor y la propiedad privada intelectual, esas enfermedades de la sociedad.

Sendas de Oku aparece ahora en una versión revisada. Comparamos nuestra traducción con las otras al inglés y al francés pero además Eikichi Hayashiya tuvo oportunidad de consultar las nuevas ediciones críticas de *Oku no Hosomichi* publicadas en Japón durante los últimos años. Al corregir las versiones de los poemas he procurado ajustarme a la métrica de los originales. En todos los casos prescindo de la rima: la poesía japonesa no la usa, a pesar de que abunda en paranomasias, aliteraciones y otros juegos verbales. También son nuevas las versiones de los poemas que cito en *La poesía de Basho*. Por último: hemos añadido muchas notas a las 70 de Eikichi Hayashiya que contenía la primera edición. En verdad, esta edición es *otro* libro... Después de estas aclaraciones debería cortar este prólogo sinuoso y prolijo, pero me parecería traicionar a Basho si no añado algo más: su sencillez es engañosa, leerlo es una operación que consiste en ver al través de sus palabras. El

poeta Mukai Kyorai (¿1651?-1704), uno de sus discípulos, explica mejor que yo el significado de la transparencia verbal de Basho. Un día Kyorai le mostró este haikú a su maestro:

*Cima de la peña:
allí también hay otro
huésped de la luna.*

¿En qué pensaba cuando lo escribió?, le preguntó Basho. Contestó Kyorai: Una noche, mientras caminaba en la colina bajo la luna de verano, tratando de componer un poema, descubrí en lo alto de una roca a otro poeta, probablemente también pensando en un poema. Basho movió la cabeza: Hubiera sido mucho más interesante si las líneas: “allí también hay otro/huésped de la luna” se refiriesen no a otro sino a usted mismo. El tema de ese poema debería ser usted, lector.

Cambridge, 22 de marzo de 1970

MÁSCARAS MEXICANAS

*Corazón apasionado
disimula tu tristeza.*
Canción popular

VIEJO o adolescente, criollo o mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro, máscara la sonrisa. Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse: el silencio y la palabra, la cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación. Tan celoso de su intimidad como de la ajena, ni siquiera se atreve a rozar con los ojos al vecino: una mirada puede desencadenar la cólera de esas almas cargadas de electricidad. Atraviesa la vida como desollado; todo puede herirle, palabras y sospecha de palabras. Su lenguaje está lleno de reticencias, de figuras y alusiones, de puntos suspensivos; en su silencio hay repliegues, matices, nubarrones, arco iris súbitos, amenazas indescifrables. Aun en la disputa prefiere la expresión velada a la injuria: “al buen entendedor pocas palabras”. En suma, entre la realidad y su persona se establece una muralla, no por invisible menos infranqueable, de impasibilidad y lejanía. El mexicano siem-

pre está lejos, lejos del mundo y de los demás. Lejos, también, de sí mismo.

El lenguaje popular refleja hasta qué punto nos defendemos del exterior: el ideal de la “hombría” consiste en no “rajarse” nunca. Los que se “abren” son cobardes. Para nosotros, contrariamente a lo que ocurre con otros pueblos, abrirse es una debilidad o una traición. El mexicano puede doblarse, humillarse, “agacharse”, pero no “rajarse”, esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad. El “rajado” es de poco fiar, un traidor o un hombre de dudosa fidelidad, que cuenta los secretos y es incapaz de afrontar los peligros como se debe. Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su “rajada”, herida que jamás cicatriza.

El hermetismo es un recurso de nuestro recelo y desconfianza. Muestra que instintivamente consideramos peligroso al medio que nos rodea. Esta reacción se justifica si se piensa en lo que ha sido nuestra historia y en el carácter de la sociedad que hemos creado. La dureza y la hostilidad del ambiente —y esa amenaza, escondida e indefinible, que siempre flota en el aire— nos obligan a cerrarnos al exterior, como esas plantas de la meseta que acumulan sus jugos tras una cáscara espinosa. Pero esta conducta, legítima en su origen, se ha convertido en un mecanismo que funciona solo, automáticamente. Ante la simpatía y la dulzura nuestra respuesta es la reserva, pues no sabemos si esos sentimientos son verdaderos o simulados. Y además, nuestra integridad masculina corre tanto peligro ante la benevolencia como ante la hostilidad. Toda abertura de nuestro ser entraña una disminución de nuestra hombría.

Nuestras relaciones con los otros hombres también están teñidas de recelo. Cada vez que el mexicano se con-

fía a un amigo o a un conocido, cada vez que se “abre”, abdica. Y teme que el desprecio del confidente siga a su entrega. Por eso la confianza deshonra y es tan peligrosa para el que la hace como para el que la escucha; no nos ahogamos en la fuente que nos refleja, como Narciso, sino que la cegamos. Nuestra cólera no se nutre nada más del temor de ser utilizados por nuestros confidentes —temor general a todos los hombres— sino de la vergüenza de haber renunciado a nuestra soledad. El que se confía, se enajena; “me he vendido con Fulano”, decimos cuando nos confiamos a alguien que no lo merece. Esto es, nos hemos “rajado”, alguien ha penetrado en el castillo fuerte. La distancia entre hombre y hombre, creadora del mutuo respeto y la mutua seguridad, ha desaparecido. No solamente estamos a merced del intruso, sino que hemos abdicado.

Todas esas expresiones revelan que el mexicano considera la vida como lucha, concepción que no lo distingue del resto de los hombres modernos. El ideal de hombría para los otros pueblos consiste en una abierta y agresiva disposición al combate; nosotros acentuamos el carácter defensivo, listos a repeler el ataque. El “macho” es un ser hermético, encerrado en sí mismo, capaz de guardarse y guardar lo que se le confía. La hombría se mide por la invulnerabilidad ante las armas enemigas o ante los impactos del mundo exterior. El estoicismo es la más alta de nuestras virtudes guerreras y políticas. Nuestra historia está llena de frases y episodios que revelan la indiferencia de nuestros héroes ante el dolor o el peligro. Desde niños nos enseñan a sufrir con dignidad las derrotas, concepción que no carece de grandeza. Y si no todos somos estoicos e impassibles —como Juárez y Cuauhtémoc— al menos procuramos ser resignados, pacientes y sufridos. La resignación es una de

nuestras virtudes populares. Más que el brillo de la victoria nos conmueve la entereza ante la adversidad.

La preeminencia de lo cerrado frente a lo abierto no se manifiesta sólo como impasibilidad y desconfianza, ironía y recelo, sino como el amor a la forma. Ésta contiene y encierra a la intimidad, impide sus excesos, reprime sus explosiones, la separa y aísla, la preserva. La doble influencia indígena y española se conjugan en nuestra predilección por la ceremonia, las fórmulas y el orden. EL mexicano, contra lo que supone una superficial interpretación de nuestra historia, aspira a crear un mundo ordenado conforme a principios claros. La agitación y encono de nuestras luchas políticas prueba hasta qué punto las nociones jurídicas juegan un papel importante en nuestra vida pública. Y en la de todos los días el mexicano es un hombre que se esfuerza por ser formal y que muy fácilmente se convierte en formulista. Y es explicable. El orden —jurídico, social, religioso o artístico— constituye una esfera segura y estable. En su ámbito basta con ajustarse a los modelos y principios que regulan la vida; nadie, para manifestarse, necesita recurrir a la continua invención que exige una sociedad libre. Quizá nuestro tradicionalismo —que es una de las constantes de nuestro ser y lo que le da coherencia y antigüedad a nuestro pueblo— parte del amor que profesamos a la forma.

Las complicaciones rituales de la cortesía, la persistencia del humanismo clásico, el gusto por las formas cerradas en la poesía (el soneto y la décima por ejemplo), nuestro amor por la geometría en las artes decorativas, por el dibujo y la composición en la pintura, la pobreza de nuestro romanticismo frente a la excelencia de nuestro arte barroco, el formalismo de nuestras instituciones políticas y, en fin, la peligrosa inclinación

que mostramos por la fórmulas —sociales, morales y burocráticas—, son otras tantas excepciones de esta tendencia de nuestro carácter. El mexicano no sólo no se abre; tampoco se derrama.

A veces las formas nos ahogan. Durante el siglo pasado los liberales vanamente intentaron someter la realidad del país a la camisa de fuerza de la Constitución de 1857. Los resultados fueron la Dictadura de Porfirio Díaz y la Revolución de 1857. En cierto sentido la historia de México, como la de cada mexicano, consiste en una lucha entre las formas y fórmulas en que se pretende encerrar a nuestro ser y las explosiones con que nuestra espontaneidad se venga. Poca veces la forma ha sido una creación original, un equilibrio alcanzado no a expensas sino gracias a la expresión de nuestros instintos y queres. Nuestras formas jurídicas y morales, por el contrario, mutilan con frecuencia a nuestro ser, nos impiden expresarnos y niegan satisfacción a nuestros apetitos vitales.

La preferencia por la forma, inclusive vacía de su contenido, se manifiesta a lo largo de la historia de nuestro arte, desde la época precortesiana hasta nuestros días. Antonio Castro Leal, en su excelente estudio sobre Juan Ruiz de Alarcón, muestra cómo la reserva frente al romanticismo —que es, por definición, expansivo y abierto— se expresa ya en el siglo XVIII, esto es, antes de que siquiera tuviésemos conciencia de nacionalidad. Tenían razón los contemporáneos de Juan Ruiz de Alarcón al acusarlo de entrometido, aunque más bien hablasen de la deformidad de su cuerpo que de la singularidad de su obra. En efecto, la porción más característica de su teatro niega al de sus contemporáneos españoles. Y su negación contiene, en cifra, la que México ha opuesto siempre a España. El teatro de Alarcón es una respuesta a

la vitalidad española, afirmativa y deslumbrante en esa época, y que se expresa a través de un gran *Sí* a la historia y a las pasiones. Lope exalta el amor, lo heroico, lo sobrehumano, lo increíble; Alarcón opone a estas virtudes desmesuradas otras más sutiles y burguesas: la dignidad, la cortesía, el estoicismo melancólico, un pudor sonriente. Los problemas morales interesan poco a Lope, que ama la acción, como todos sus contemporáneos. Más tarde Calderón mostrará el mismo desdén por la psicología; los conflictos morales y las oscilaciones, caídas y cambios del alma humana sólo son metáforas que transparentan un drama teológico cuyos dos personajes son el pecado original y la Gracia divina. En las comedias más representativas de Alarcón, en cambio, el cielo cuenta poco, tan poco como el viento pasional que arrebató a los personajes lopescos. El hombre, nos dice el mexicano, es un compuesto y el mal y el bien se mezclan sutilmente en su alma. En lugar de proceder por síntesis, utiliza el análisis: el héroe se vuelve problema. En varias comedias se plantea la cuestión de la mentira; ¿hasta qué punto el mentiroso de veras miente, de veras se propone engañar?; ¿no es él la primera víctima de sus engaños y no es a sí mismo a quien engaña? El mentiroso se miente a sí mismo: tiene miedo de sí. Al plantearse el problema de la autenticidad, Alarcón anticipa uno de los temas constantes de reflexión del mexicano, que más tarde recogerá Rodolfo Usigli en *El gesticulador*.

En el mundo de Alarcón no triunfan la pasión ni la Gracia; todo se subordina a lo razonable; sus arquetipos son los de la moral que sonrío y perdona. Al substituir los valores vitales y románticos de Lope por los abstractos de una moral universal y razonable, ¿no se evade, no nos escamotea su propio ser? Su negación, como la de México, no afirma nuestra singularidad frente a la de

los españoles. Los valores que postula Alarcón pertenecen a todos los hombres y son una herencia grecorromana tanto como una profecía de la moral que impondrá el mundo burgués. No expresan nuestra espontaneidad, ni resuelven nuestros conflictos; son formas que no hemos creado ni sufrido, máscaras. Sólo hasta nuestros días hemos sido capaces de enfrentar al *Sí* español un *Sí* mexicano y no una afirmación intelectual, vacía de nuestras peculiaridades. La Revolución mexicana, al descubrir las artes populares, dio origen a la pintura moderna; al descubrir el lenguaje de los mexicanos, creó la nueva poesía.

Si en la política y el arte el mexicano aspira a crear mundos cerrados, en la esfera de las relaciones cotidianas procura que imperen el pudor, el recato y la reserva ceremoniosa. El pudor, que nace de la vergüenza ante la desnudez propia o ajena, es un reflejo casi físico entre nosotros. Nada más alejado de esta actitud que el miedo al cuerpo, característico de la vida norteamericana. No nos da miedo ni vergüenza nuestro cuerpo; lo afrontamos con naturalidad y lo vivimos con cierta plenitud —a la inversa de lo que ocurre con los puritanos. Para nosotros el cuerpo existe; da gravedad y límites a nuestro ser. Lo sufrimos y gozamos; no es un traje que estamos acostumbrados a habitar, ni algo ajeno a nosotros: somos nuestro cuerpo. Pero las miradas extrañas nos sobresaltan, porque el cuerpo no vela la intimidad, sino la descubre. El pudor, así, tiene un carácter defensivo, como la muralla china de la cortesía o las cercas de los órganos y cactus que separan en el campo a los jacales de los campesinos. Y por eso la virtud que más estimamos en las mujeres es el recato, como en los hombres la reserva. Ellas también deben defender su intimidad.

Sin duda en nuestra concepción del recato femenino interviene la vanidad masculina del señor —que hemos heredado de indios y españoles. Como casi todos los pueblos, los mexicanos consideran a la mujer como un instrumento, ya de los deseos del hombre, ya de los fines que le asignan la ley, la sociedad o la moral. Fines, hay que decirlo, sobre los que nunca se le ha pedido su consentimiento y en cuya realización participa sólo pasivamente, en tanto que “depositaria” de ciertos valores. Prostituta, diosa, gran señora, amante, la mujer transmite o conserva, pero no crea, los valores y energías que le confían la naturaleza o la sociedad. En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos. Pasiva, se convierte en diosa, amada, ser que encarna los elementos estables y antiguos del universo: la tierra, madre y virgen; activa, es siempre función, medio, canal. La femineidad nunca es un fin en sí mismo, como lo es la hombría.

En otros países estas funciones se realizan a la luz pública y con brillo. En algunos se reverencia a las prostitutas o a las vírgenes; en otros, se premia a las madres; en casi todos, se adula y respeta a la gran señora. Nosotros preferimos ocultar esas gracias y virtudes. El secreto debe acompañar a la mujer. Pero la mujer no sólo debe ocultarse sino que, además, debe ofrecer cierta impasibilidad sonriente al mundo exterior. Ante el escarceo erótico, debe ser “decente”; ante la adversidad, “sufrida”. En ambos casos su respuesta no es instintiva ni personal, sino conforme a un modelo genérico. Y ese modelo, como en el caso del “macho”, tiende a subrayar los aspectos defensivos y pasivos, en una gama que va desde el pudor y la “decencia” hasta el estoicismo, la resignación y la impasibilidad.

La herencia hispanoárabe no explica completamente esta conducta. La actitud de los españoles frente a las mujeres es muy simple y se expresa, con brutalidad y concisión, en dos refranes: “la mujer en la casa y con la pata rota” y “entre santa y santo, pared de cal y canto”. La mujer es una fiera doméstica, lujuriosa y pecadora de nacimiento, a quien hay que someter con el palo y conducir con el “freno de la religión”. De ahí que muchos españoles consideren a las extranjeras —y especialmente a las que pertenecen a países de raza o religión diversas a las suyas— como presa fácil. Para los mexicanos la mujer es un ser oscuro, secreto y pasivo. No se le atribuyen malos instintos: se pretende que ni siquiera los tiene. Mejor dicho, no son suyos sino de la especie; la mujer encarna la voluntad de la vida, que es por esencia impersonal. Ser ella misma, dueña de su deseo, su pasión o su capricho, es ser infiel a sí misma. Bastante más libre y pagano que el español —como heredero de las grandes religiones naturalistas precolombinas— el mexicano no condena al mundo natural. Tampoco el amor sexual está teñido de luto y horror, como en España. La peligrosidad no radica en el instinto sino en asumirlo personalmente. Reaparece así la idea de pasividad: tendida o erguida, vestida o desnuda, la mujer nunca es ella misma. Manifestación indiferenciada de la vida, es el canal del apetito cósmico. En ese sentido, no tiene deseos propios.

Las norteamericanas proclaman también la ausencia de instintos y deseos, pero la raíz de su pretensión es distinta y hasta contraria. La norteamericana oculta o niega ciertas partes de su cuerpo —y, con más frecuencia, de su psiquis: son inmorales y, por lo tanto, no existen. Al negarse, se reprime su espontaneidad. La mexicana simplemente no tiene voluntad. Su cuerpo duerme

y sólo se enciende si alguien lo despierta. Nunca es pregunta, sino respuesta, materia fácil y vibrante que la imaginación y la sensualidad masculina esculpen. Frente a la actividad que despliegan las otras mujeres, que desean cautivar a los hombres a través de la agilidad de su espíritu o del movimiento de su cuerpo, la mexicana opone un cierto hieratismo, un reposo hecho al mismo tiempo de espera y desdén. El hombre revolotea a su alrededor, la festeja, la canta, hace caracolear su caballo o su imaginación. Ella se vela en el recato y la inmovilidad. Es un ídolo. Como todos los ídolos, es dueña de fuerzas magnéticas, cuya efectividad y poder crecen a medida que el foco emisor es más pasivo y secreto. Analogía cósmica: la mujer no busca, atrae. Y el centro de su atracción es su sexo, oculto, pasivo. Inmóvil sol secreto.

Esta concepción —bastante falsa si se piensa que la mexicana es muy sensible e inquieta— no la convierte en mero objeto, en cosa. La mujer mexicana, como todas las otras, es un símbolo que representa la estabilidad y continuidad de la raza. A su significación cósmica se alía la social: en la vida diaria su función consiste en hacer imperar la ley y el orden, la piedad y la dulzura. Todos cuidamos que nadie “falte al respeto a las señoras”, noción universal, sin duda, pero que en México se lleva hasta sus últimas consecuencias. Gracias a ella se suavizan muchas de las asperezas de nuestras relaciones de “hombre a hombre”. Naturalmente habría que preguntar a las mexicanas su opinión; ese “respeto” es a veces una hipócrita manera de sujetarlas e impedirles que se expresen. Quizá muchas preferirían ser tratadas con menos “respeto” (que, por lo demás, se les concede solamente en público) y con más libertad y autenticidad. Esto es, como seres humanos y no como símbolos o funciones. Pero, ¿cómo vamos a consentir que ellas se expresen, si toda

nuestra vida tiende a paralizarse en una máscara que oculte nuestra identidad?

Ni la modestia propia, ni la vigilancia social, hacen invulnerable a la mujer. Tanto por la fatalidad de su anatomía “abierta” como por su situación social —depositaria de la honra, a la española— está expuesta a toda clase de peligros, contra los que nada pueden la moral personal ni la protección masculina. El mal radica en ella misma; por naturaleza es un ser “rajado”, abierto. Más, en virtud de un mecanismo de compensación fácilmente explicable, se hace virtud de su flaqueza original y se crea el mito de la “sufrida mujer mexicana”. El ídolo —siempre vulnerable, siempre en trance de convertirse en ser humano— se transforma en víctima endurecida e insensible al sufrimiento, encallecida a fuerza de sufrir. (Una persona “sufrida” es menos sensible al dolor que las que apenas si han sido tocadas por la adversidad.) Por obra del sufrimiento, las mujeres se vuelven como los hombres: invulnerables, impassibles y estoicas.

Se dirá que al transformar en virtud algo que debería ser motivo de vergüenza, sólo pretendemos descargar nuestra conciencia y encubrir con una imagen una realidad atroz. Es cierto, pero también lo es que al atribuir a la mujer la misma invulnerabilidad a que aspiramos, recubrimos con una inmunidad moral su fatalidad anatómica, abierta al exterior. Gracias al sufrimiento, y a su capacidad para resistirlo sin protesta, la mujer trasciende su condición y adquiere los mismos atributos del hombre.

Es curioso advertir que la imagen de la “mala mujer” casi siempre se presenta acompañada de la idea de actividad. A la inversa de la “abnegada madre”, de la “novia que espera” y del ídolo hermético, seres estáticos, la “mala” va y viene, busca a los hombres, los abandona.

Por un mecanismo análogo al descrito más arriba, su extrema movilidad la vuelve invulnerable. Actividad e impudicia se alían en ella y acaban por petrificar su alma. La “mala” es dura, impía, independiente, como el “macho”. Por caminos distintos, ella también trasciende su fisiología y se cierra al mundo.

Es significativo, por otra parte, que el homosexualismo masculino sea considerado con cierta indulgencia, por lo que toca al agente activo. El pasivo, al contrario, es un ser degradado y abyecto. El juego de los “albures” —esto es, el combate verbal hecho de alusiones obscenas y de doble sentido, que tanto se practica en la ciudad de México— transparenta esta ambigua concepción. Cada uno de los interlocutores, a través de trampas verbales y de ingeniosas combinaciones lingüísticas, procura anonadar a su adversario; el vencido es el que no puede contestar, el que se traga las palabras de su enemigo. Y esas palabras están teñidas de alusiones sexualmente agresivas: el perdidoso (sic) es poseído, violado, por el otro. Sobre él caen las burlas y escarnios de los espectadores. Así pues, el homosexualismo masculino es tolerado, a condición de que se trate de una violación del agente pasivo. Como en el caso de las relaciones heterosexuales, lo importante es “no abrirse” y, simultáneamente, rajarse, herir al contrario.

Me parece que todas estas actitudes, por diversas que sean sus raíces, confirman el carácter “cerrado” de nuestras reacciones frente al mundo o frente a nuestros semejantes. Pero no nos bastan los mecanismos de preservación y defensa. La simulación, que no acude a nuestra pasividad sino que exige una invención activa y que se recrea a sí misma a cada instante, es una de nuestras formas de conducta habituales. Mentimos por placer y fantasía, sí, como todos los pueblos imaginativos, pero

también para ocultarnos y ponernos al abrigo de intrusos. La mentira posee una importancia decisiva en nuestra vida cotidiana, en la política, el amor, la amistad. Con ella no pretendemos nada más engañar a los demás, sino a nosotros mismos. De ahí su fertilidad y lo que distingue a nuestras mentiras de las groseras invenciones de otros pueblos, La mentira es un juego trágico, en el que arriesgamos parte de nuestro ser. Por eso es estéril su denuncia.

El simulador pretende ser lo que no es. Su actividad reclama una constante improvisación, un ir hacia adelante siempre, entre arenas movedizas. A cada minuto hay que rehacer, recrear, modificar el personaje que fingimos, hasta que llega el momento en que realidad y apariencia, mentira y verdad, se confunden. De tejido de invenciones para deslumbrar al prójimo, la simulación se trueca en una forma superior, por artística, de la realidad. Nuestras mentiras reflejan, simultáneamente, nuestras carencias y nuestros apetitos, lo que no somos y lo que deseamos ser. Simulando, nos acercamos a nuestro modelo y a veces el gesticulador, como ha visto con hondura Usigli, se funde con sus gestos, los hace auténticos. La muerte del profesor Rubio lo convierte en lo que deseaba ser: el general Rubio, un revolucionario sincero y un hombre capaz de impulsar y purificar a la Revolución estancada. En la obra de Usigli el profesor Rubio se inventa a sí mismo y se transforma en general; su mentira es tan verdadera que Navarro, el corrompido, no tiene más remedio que volver a matar en él a su antiguo jefe, el general Rubio. Mata en él la verdad de la Revolución.

Si por el camino de la mentira podemos llegar a la autenticidad, un exceso de sinceridad puede conducirnos a formas más refinadas de la mentira. Cuando nos enamoramos nos “abrimos”, mostramos nuestra intimi-

dad, ya que una vieja tradición quiere que el que sufre de amor exhiba sus heridas ante la que ama. Pero al descubrir sus llagas de amor, el enamorado transforma su ser en una imagen, en un objeto que entrega a la contemplación de la mujer —y de sí mismo. Al mostrarse, invita a que lo contemplen con los mismos ojos piadosos con que él se contempla. La mirada ajena ya no lo desnuda: lo recubre de piedad. Y al presentarse como espectáculo y pretender que se le mire con los mismos ojos con que él se ve, se evade del juego erótico, pone a salvo su verdadero ser, lo substituye por una imagen. Substrae su intimidad, que se refugia en sus ojos, esos ojos que son nada más contemplación y piedad de sí mismo. Se vuelve su imagen y la mirada que lo contempla.

En todos los tiempos y en todos los climas, las relaciones humanas —y especialmente las amorosas— corren el riesgo de volverse equívocas. Narcisismo y masoquismo no son tendencias exclusivas del mexicano. Pero es notable la frecuencia con que canciones populares, refranes y conductas cotidianas aluden al amor como falsedad y mentira. Casi siempre eludimos los riesgos de una relación desnuda a través de una exageración, en su origen sincera, de nuestros sentimientos. Asimismo, es revelador cómo el carácter combativo del erotismo se acentúa entre nosotros y se encona. El amor es una tentativa de penetrar en otro ser, pero sólo puede realizarse a condición de que la entrega sea mutua. En todas partes es difícil este abandono de sí mismo; pocos coinciden en la entrega y más pocos aún logran trascender esa etapa posesiva y gozar del amor como lo que realmente es: un perpetuo descubrimiento, una inmersión en las aguas de la realidad y una recreación constante. Nosotros concebimos el amor como conquista y como lucha. No se trata tanto de penetrar la realidad, a través

de un cuerpo, como de violarla. De ahí que la imagen del amante afortunado —herencia, acaso, del Don Juan español— se confunda con la del hombre que se vale de sus sentimientos —reales o inventados— para obtener a la mujer.

La simulación es una actividad parecida a la de los actores y puede expresarse en tantas formas como personajes fingimos. Pero el actor, si lo es de veras, se entrega a su personaje y lo encarna plenamente, aunque después, terminada la representación, lo abandone como su piel la serpiente. El simulador jamás se entrega y se olvida de sí, pues dejaría de simular si se fundiera con su imagen. Al mismo tiempo, esa ficción se convierte en una parte inseparable —y espuria— de su ser: está condenado a representar toda su vida, porque entre su personaje y él se ha establecido una complicidad que nada puede romper, excepto la muerte o el sacrificio. La mentira se instala en su ser y se convierte en el fondo último de su personalidad.

Simular es inventar o, mejor, aparentar y así eludir nuestra condición. La disimulación exige mayor sutileza: el que disimula no representa, sino que quiere hacerse invisible, pasar desapercibido, sin renunciar a su ser. El mexicano excede en el disimulo de sus pasiones y de sí mismo. Temeroso de la mirada ajena, se contrae, se reduce, se vuelve sombra y fantasma, eco. No camina, se desliza; no propone, insinúa; no replica, rezonga; no se queja, sonrío; hasta cuando canta —si no estalla y se abre el pecho— lo hace entre dientes y a media voz, disimulando su cantar:

*Y es tanta la tiranía
de esta disimulación
que aunque de raros anhelos
se me hincha el corazón,*

*tengo miradas de reto
y voz de resignación.*

Quizá el disimulo nació durante la Colonia. Indios y mestizos tenían, como en el poema de Reyes, que cantar quedo, pues “entre dientes mal se oyen las palabras de rebelión”. El mundo colonial ha desaparecido, pero no el temor, la desconfianza y el recelo. Y ahora no solamente disimulamos nuestra cólera sino nuestra ternura. Cuando pide disculpas, la gente del campo suele decir: “Disimule usted, señor”. Y disimulamos. Nos disimulamos con tal ahínco que casi no existimos.

En sus formas radicales el disimulo llega al mimetismo. El indio se funde con el paisaje, se confunde con la barda blanca en que se apoya por la tarde, con la tierra oscura en que se tiende a mediodía, con el silencio que lo rodea. Se disimula tanto su humana singularidad que acaba por abolirla y se vuelve piedra, pirú, muro, silencio: espacio. No quiero decir que comulgue con el Todo, a la manera panteísta, ni que en un árbol aprehenda todos los árboles, sino que efectivamente, esto es, de una manera concreta y particular, se confunde con un objeto determinado.

Roger Caillois observa que el mimetismo no implica siempre una tentativa de protección contra las amenazas virtuales que pululan en el mundo externo. A veces los insectos “se hacen los muertos” o imitan las formas de la materia en descomposición, fascinados por la muerte, por la inercia del espacio. Esta fascinación —fuerza de gravedad, diría yo, de la vida— es común a todos los seres y el hecho de que se exprese como mimetismo confirma que no debemos considerar a éste exclusivamente como un recurso del instinto vital para escapar del peligro y la muerte.

Defensa frente al exterior o fascinación ante la muerte, el mimetismo no consiste tanto en cambiar de naturaleza como de apariencia. Es revelador que la apariencia escogida sea la muerte o la del espacio inerte, en reposo. Extenderse, confundirse con el espacio, ser espacio, es una manera de rehusarse a las apariencias, pero también es una manera de ser sólo Apariencia. El mexicano tiene tanto horror a las apariencias, como amor le profesan sus demagogos y dirigentes. Por eso se disimula su propio existir hasta confundirse con los objetos que lo rodean. Y así, por medio de las apariencias, se vuelve sólo Apariencia. Aparenta ser otra cosa e incluso prefiere la apariencia de la muerte o del no ser antes que abrir su intimidad y cambiar. La disimulación mimética, en fin, es una de tantas manifestaciones de nuestro hermetismo. Si el gesticulador acude al disfraz, los demás queremos pasar desapercibidos. En ambos casos ocultamos nuestro ser. Y a veces lo negamos. Recuerdo que una tarde, como oyera un leve ruido en el cuarto vecino al mío, pregunté en voz alta: “¿Quién anda por ahí?”. Y la voz de una criada recién llegada de su pueblo contestó: “No es nadie señor, soy yo”.

No sólo nos disimulamos a nosotros mismos y nos hacemos transparentes y fantasmales; también disimulamos la existencia de nuestros semejantes. No quiero decir que los ignoremos o los hagamos menos, actos deliberados y soberbios. Los disimulamos de manera más definitiva y radical: los ninguneamos. El ninguneo es una operación que consiste en hacer de Alguien, Ninguno. La nada de pronto se individualiza, se hace cuerpo y ojos, se hace Ninguno.

Don Nadie, padre español de Ninguno, posee don, vientre, honra, cuenta en el banco y habla con voz fuerte y segura. Don Nadie llena al mundo con su vacía y vo-

cinglera presencia. Está en todas partes y en todos los sitios tiene amigos. Es banquero, embajador, hombre de empresa. Se pasea por todos los salones, lo condecoran en Jamaica, en Estocolmo y en Londres. Don Nadie es funcionario o influyente y tiene una agresiva y engreída manera de no ser. Ninguno es silencioso y tímido, resignado. Es sensible e inteligente. Sonríe siempre, Espera siempre. Y cada vez que quiere hablar, tropieza con un muro de silencio; si saluda encuentra una espalda glacial; si suplica, llora o grita, sus gestos y gritos se pierden en el vacío que don Nadie crea con su vozarrón. Ninguno no se atreve a no ser: oscila, intenta una vez y otra vez ser Alguien. Al fin, entre vanos gestos, se pierde en el limbo de donde surgió.

Sería un error pensar que los demás le impiden existir. Simplemente disimulan su existencia, obran como si no existiera. Lo nulifican, lo anulan, lo ningunean. Es inútil que Ninguno hable, publique libros, pinte cuadros, se ponga de cabeza. Ninguno es la ausencia de nuestras miradas, la pausa de nuestra conversación, la reticencia de nuestro silencio. Es el nombre que olvidamos siempre por una extraña fatalidad. el eterno ausente, el invitado que no invitamos, el hueco que no llenamos. Es una omisión. Y sin embargo, Ninguno está presente siempre. Es nuestro secreto, nuestro crimen y nuestro remordimiento. Por eso el Ninguneador también se ningunea; él es la omisión de Alguien. Y si todos somos Ninguno, no existe ninguno de nosotros. El círculo se cierra y la sombra de Ninguno se extiende sobre México, asfixia al Gesticulador y lo cubre todo. En nuestro territorio, más fuerte que las pirámides y los sacrificios, que las iglesias, los motines y los campos populares, vuelve a imperar el silencio, anterior a la historia.

PICASSO: EL CUERPO A CUERPO CON LA PINTURA

EL MUSEO Tamayo inicia sus actividades con una exposición de Pablo Picasso. Se trata de una antología cronológica, a un tiempo exigente y generosa, de modo que el visitante, al recorrerla, puede seguir la evolución del pintor a través de una sucesión de obras —pinturas, esculturas, grabados— que corresponden a cada periodo del artista. Se cumple así uno de los propósitos de los fundadores, Rufino y Olga Tamayo: convertir al Museo en un centro mexicano de irradiación del arte vivo de nuestra época. En México, como quizá algunos recuerden, se celebró en junio de 1944 una exposición de Picasso. Aunque fue un acontecimiento memorable, como esfuerzo y por su intrínseco valor artístico, es indudable que la exposición que ahora ofrece el Museo Tamayo es más vasta, variada y representativa. Al fin el público de México podrá tener una visión viva y directa del mundo de Picasso. En este mismo catálogo un gran conocedor del arte moderno, William Lieberman, conservador de arte contemporáneo del Museo Metropolitano de Nueva York, describe con sensibilidad y competencia las ca-

racterísticas de esta exposición y subraya su importancia histórica y estética. Para evitar repeticiones inútiles, me pareció preferible resumir, rápidamente, en unas cuantas páginas, lo que siente y piensa hoy, en 1983, un escritor mexicano ante la obra y la figura de Picasso. No es ni un juicio ni un retrato: es una impresión.

La vida y la obra de Picasso se confunden con la historia del arte del siglo xx. Es imposible comprender a la pintura moderna sin Picasso pero, asimismo, es imposible comprender a Picasso sin ella. No sé si Picasso es el mejor pintor de nuestro tiempo; sé que su pintura, en todos sus cambios brutales y sorprendentes, es la pintura de nuestro tiempo. Quiero decir: su arte no está frente, contra o aparte de su época; tampoco es una profecía del arte de mañana o una nostalgia del pasado, como ha sido el de tantos grandes artistas en discordia con su mundo y su tiempo. Picasso nunca se mantuvo aparte, ni siquiera en el momento de la gran ruptura que fue el cubismo. Incluso cuando estuvo en contra, fue el pintor de su tiempo. Extraordinaria fusión del genio individual con el genio colectivo... Apenas escrito lo anterior, me detengo. Picasso fue un artista inconforme que rompió la tradición pictórica, que vivió al margen de la sociedad y, a veces, en lucha contra su moral. Individualista salvaje y artista rebelde, su conducta social, su vida íntima y su estética estuvieron regidas por el mismo principio: la ruptura. ¿Cómo es posible, entonces, decir que es el pintor representativo de nuestra época?

Representar significa ser la imagen de una cosa, su perfecta imitación. La representación requiere no sólo el acuerdo y la afinidad con aquello que se representa sino la conformidad y, sobre todo, el parecido. ¿Picasso se parece a su tiempo? Ya dije que se parece tanto que esa semejanza se vuelve identidad: Picasso *es* nuestro

tiempo. Pero su parecido brota, precisamente, de su inconformidad, sus negaciones, sus disonancias. En medio del barullo anónimo de la publicidad, se preservó; fue solitario, violento sarcástico y no pocas veces desdeñoso; supo reírse del mundo y, en ocasiones, de sí mismo. Esos desafíos eran un espejo en el que la sociedad entera se veía: la ruptura era un abrazo y el sarcasmo una coincidencia. Así, sus negaciones y singularidades confirmaron a su época: sus contemporáneos se reconocían en ellas, aunque no siempre las comprendiesen. Sabían obscuramente que aquellas negaciones eran también afirmaciones; sabían también, con el mismo saber oscuro, que cualquiera que fuese su tema o su intención estética, esos cuadros expresaban (y expresan) una realidad que es y no es la nuestra. No es la nuestra porque esos cuadros expresan un *más* allá; es la nuestra porque ese más allá no está antes ni después de nosotros sino *aquí mismo*: es lo que está dentro de cada uno. Más bien, lo que está *abajo*: el sexo, las pasiones, los sueños. Es la realidad que lleva dentro cada civilizado, la realidad indomada.

Una sociedad que se niega a sí misma y que ha hecho de esa negación el trampolín de sus delirios y sus utopías, estaba destinada a reconocerse en Picasso, el gran nihilista y, asimismo, el gran apasionado. El arte moderno ha sido una sucesión ininterrumpida de saltos y cambios bruscos; la tradición, que había sido la de Occidente desde el Renacimiento, ha sido quebrantada, una y otra vez, lo mismo por cada nuevo movimiento y sus proclamas que por la aparición de cada nuevo artista. Fue una tradición que se apoyó en el descubrimiento de la perspectiva, es decir, en una representación de la realidad que depende, simultáneamente, de un orden objetivo (la óptica) y de un punto de vista individual (la

sensibilidad del artista). La perspectiva impuso una visión del mundo que era, al mismo tiempo, racional y sensible. Los artistas del siglo xx rompieron esa visión de dos maneras, ambas radicales: en unos casos por el predominio de la geometría y, en otros, por el de la sensibilidad y la pasión. Esta ruptura estuvo asociada a la resurrección de las artes de las civilizaciones lejanas o extinguidas así como a la irrupción de las imágenes de los salvajes, los niños y los locos. El arte de Picasso encarna con una suerte de feroz fidelidad —una fidelidad hecha de invenciones— la estética de la ruptura que ha dominado a nuestro siglo. Lo mismo ocurre con su vida: no fue un ejemplo de armonía y conformidad con las normas sociales sino de pasión y apasionamientos. Todo lo que, en otras épocas, lo habría condenado al ostracismo social y al subsuelo del arte, lo convirtió en la imagen cabal de las obsesiones y los delirios, los terrores y las piruetas, las trampas y las iluminaciones del siglo xx.

La paradoja de Picasso, como fenómeno histórico, consiste en ser la figura representativa de una sociedad que detesta la representación. Mejor dicho; que prefiere reconocerse en las representaciones que la desfiguran o la niegan: las excepciones, las desviaciones y las disidencias. La excentricidad de Picasso es arquetípica. Un arquetipo contradictorio, en el que se funden las imágenes del pintor, el torero y el cirquero. Las tres figuras han sido temas y alimento de buena parte de su obra y de algunos de sus mejores cuadros: el taller del pintor con el caballete, la modelo desnuda u los espejos sarcásticos; la plaza con el caballo destripado, el matador que a veces es Teseo y otras un ensangrentado muñeco de aserrín, el toro mítico robador de Europa o sacrificado por el cuchillo: el circo con la caballista, el payaso, la trape-

cista y los saltimbanquis en mallas rosas y levantando pesos enormes (“y cada espectador busca en sí mismo el niño milagroso/Oh siglo de nubes”^{*}). El torero y el cirquero pertenecen al mundo del espectáculo pero su relación con el público no es menos ambigua y excéntrica que la del pintor. En el centro de la plaza, rodeado por las miradas de miles de espectadores, el torero es la imagen de la soledad; por eso, en el momento decisivo, el matador dice a su cuadrilla la frase sacramental: *¡Dejarme solo!* Solo frente al toro y solo frente al público. Aún más acentuadamente que el torero, el saltimbanqui es el hombre de las afueras. Su casa es el carro del circo nómada. Pintor, torero y saltimbanqui: tres soledades que se funden en una estrella de seis puntas.

Es difícil encontrar paralelos de la situación de Picasso, a la vez figura representativa y excéntrica, estrella popular y artista huraño. Otros pintores, poetas y músicos conocieron una popularidad semejante a la suya: Rafael, Miguel Ángel, Rubens, Goethe, Hugo, Wagner. La relación entre ellos y su mundo fue casi siempre armónica, natural. En ninguno de ellos aparece esa relación peculiar que he descrito más arriba. No había contradicción: había *distancia*. El artista desaparecía en beneficio de la obra: ¿qué sabemos de Shakespeare? La persona se ocultaba y así el poeta o el pintor conquistaban una lejanía que era también una imparcialidad superior. Entre la Inglaterra de Isabel y el teatro de Shakespeare no hay oposición pero tampoco, como en la Edad Moderna, confusión. La diferencia entre uno y otra consiste en que, en tanto que Shakespeare sigue siendo actual, Isabel y su mundo ya son historia. En otros casos, el artista y su obra desaparecen con la sociedad en

^{*} Apollinaire, *Un Fantôme de nuées*.

que vivieron. No sólo los poemas de Marino eran leídos por los cortesanos y los letrados sino que los príncipes y los duques lo perseguían con sus favores y sus odios; hoy el poeta, sus idilios y sonetos son apenas nombres en la historia de la literatura. Picasso no es Marino. Tampoco es Rubens, que fue embajador y pintor de corte: Picasso rechazó los honores y los encargos oficiales y vivió al margen de la sociedad —sin dejar nunca de estar en su centro. Para encontrar a un artista cuya posición haya sido parecida a la de Picasso hay que volver los ojos hacia una figura de la España del xvii. No es pintor sino un poeta: Lope de Vega. Entre Lope y su mundo no hay discordia; hay sí, la misma relación excéntrica entre el artista y su público. El destino de Picasso en el siglo xx no ha sido más extraño que el de Lope en el xvii: autor de comedias y fraile adúltero adorado por un público devoto.

Las semejanzas entre Picasso y Lope de Vega son tantas y de tal modo patentes que apenas si es necesario detenerse en ellas. La más visible es la relación entre la variada vida erótica de los dos artistas y sus obras. Casi todas ellas —novelas o cuadros, esculturas o poemas— están marcadas o, más exactamente: tatuadas, por sus pasiones. Pero la correspondencia entre sus vidas y sus obras no es simple ni directa. Ninguno de los dos concibió al arte como confesión sentimental. Aunque la raíz de sus creaciones fue pasional, la elaboración fue siempre artística. Triunfo de la forma o, más bien, transfiguración de la experiencia vital de la forma: sus cuadros y poemas no son testimonios de sus vidas sino sorprendentes invenciones. Estos dos artistas arrebatados fueron siempre fieles al principio cardinal de todas las artes: la obra es una *composición*. Otra semejanza; la abundancia y la variedad de las obras. Fecundidad pasmosa, inagotable —e incontable. Por más que se afanen los eru-

ditos, ¿llegaremos cuántos sonetos, romances y comedias escribió Lope, cuántos cuadros pintó Picasso, cuántos dibujos dejó y cuántas esculturas y objetos insólitos? En los dos la abundancia fue maestría. En los momentos débiles, es maestría era mera habilidad; en otros, los mejores, se confundía con la más feliz inspiración. El tiempo es el tema del artista, su aliado y su enemigo: crea para expresarlo y, asimismo, para vencerlo. La abundancia es un recurso contra el tiempo y, también, un riesgo: hay muchas obras de Lope y de Picasso fallidas por la prisa y la facilidad. Otra, sin embargo, gracias a esa misma facilidad, poseen la perfección más rara: la de los objetos y seres sobrenaturales. La de la hormiga y la gota de agua.

En la vida pública los dos artistas encontraron la misma desconcertante fusión entre extravagancia y facilidad. La agitación de la vida privada de Lope y su nomadismo sentimental contrasta con su aceptación de los valores sociales y su docilidad frente a los grandes de este mundo. Picasso tuvo más suerte: la sociedad en que le tocó nacer ha sido mucho más libre que la en la España del siglo XVII. Pero soy injusto al atribuir la independencia de Picasso a la suerte: fue intransigente y leal consigo mismo y con la pintura. Nunca quiso agradar al público con su arte. Tampoco fue el instrumento de las maquinaciones de las galerías y los mercaderes. En esto fue ejemplar, sobre todo ahora que vemos a tantos artistas y escritores correr con la lengua de fuera tras la fama, el éxito y el dinero. Dos lepras y una sola degradación: la sumisión a los dogmas ideológicos y la prostitución ante el mercado. El partido o el *best-sellerismo* y la galería. Sin embargo, no todo favorece a Picasso en esta comparación. Lope fue familiar de la Inquisición y al final de sus días, en virtud de su cargo, tuvo que asis-

tir a la quema de un hereje. La índole de la sociedad en que vivía hace comprensible este triste episodio; en cambio, ¿por qué Picasso escogió adherirse al partido comunista precisamente en el momento del apogeo de Stalin?... En fin, todas las semejanzas entre el poeta y el pintor se resuelven en una: su inmensa popularidad no estuvo reñida con la complejidad y la perfección de muchas de sus creaciones. Lo decisivo sin embargo, fue la magia personal. Insólita mezcla de la gracia del torero y su arrojo mortal, la melancolía del cirquero y su desenvoltura, el garbo popular y la picardía. Magia hecha de gestos y desplantes, en la que el genio del artista se alía a los trucos del prestidigitador. A veces la máscara devora el rostro del artista. Pero las máscaras de Lope y de Picasso son rostros vivos.

Las semejanzas no deben ocultar las diferencias. Son profundas. Dos corrientes alimentan el arte de Lope: las formas de la poesía tradicional y las renacentistas. Por lo primero, sus raíces se hunden en los orígenes de nuestra literatura; por lo segundo, se inserta en la tradición del humanismo grecorromano. Así, Lope es europeo por partida doble. En su obra apeas si hay ecos de otras civilizaciones; sus romances morisco, por ejemplo, pertenecen a un género profundamente español. Lope vive dentro de una tradición, en tanto que el universo estético de Picasso se caracteriza, justamente, por la ruptura de esa tradición. Las figurillas hititas y fenicias, las máscaras negras, las esculturas de los indios americanos, todos son objetos que son el orgullo de nuestros museos, eran obras demoníacas para los europeos contemporáneos de Lope. Después de la caída de México-Tenochtitlán, los horrorizados españoles enterraron en la plaza central de la ciudad a la colosal estatua de la Coatlicue: corroboraron así que los poderes de esa es-

cultura pertenecen al dominio que Otto llamaba *mysterium tremendum*. En cambio, para el amigo y compañero de Picasso, el poeta Apollinaire, los fetiches de Oceanía y Nueva Guinea eran “Cristos de otra forma y de otra creencia”, manifestaciones sensibles de “obscuras esperanzas”. Por eso dormía entre ellos como un devoto cristiano entre sus reliquias y símbolos. La ruptura de la tradición del humanismo clásico abrió las puertas a otras formas y expresiones. Baudelaire había descubierto a la hermosura *bizarre*; los artistas del siglo xx descubrieron —más bien: redescubrieron— la belleza horrible y sus poderes de contagio. La hermosura de Lope se rompió. Entre los escombros aparecieron las formas y las imágenes inventadas por otros pueblos y civilizaciones. La belleza fue plural y, sobre todo, fue *otra*.

El arte de Occidente, al recoger y recrear las imágenes que había dejado el naturalismo idealista de la Antigüedad clásica, consagró a la figura humana como el canon supremo de la hermosura. El ataque del arte moderno contra la tradición grecorromana y renacentista fue sobre todo una embestida contra la figura humana. La acción de Picasso fue decisiva y culminó en el periodo cubista: descomposición y recomposición de los objetos y del cuerpo humano. La irrupción de otras representaciones de la realidad, ajenas a los arquetipos de Occidente, aceleró la fragmentación y la desmembración de la figura humana. En las obras de muchos artistas la imagen del hombre desapareció y con ella la realidad que ven los ojos (no la otra realidad: los microscopios y los telescopios han mostrado que los artistas no figurativos, como el resto de los hombres, no pueden escapar ni de las formas de la naturaleza ni de las de la geometría). Picasso se ensañó con la figura humana pero no la borró; tampoco se propuso, como tantos otros, la siste-

mática erosión de la realidad visible. Para Picasso el mundo exterior fue siempre el punto de partida y el de llegada, la realidad primordial. Como todo creador, fue un destructor; también fue un gran resucitador. Las figuras mediterráneas que habitan sus telas son resurrecciones de la hermosura clásica. Resurrección y sacrificio: Picasso peleaba con la realidad en un cuerpo a cuerpo que recuerda los rituales sangrientos de Creta y los misterios de Mitra en la época de la decadencia. Aquí aparece otra gran diferencia con los artistas del pasado y con muchos de sus contemporáneos: para Picasso la historia entera es un presente instantáneo, es actualidad pura. En verdad, no hay historia: hay obras que viven en un eterno ahora.

Como todo el arte de este siglo, aunque con mayor encarnizamiento, el de Picasso está recorrido por una inmensa negación. Él lo dijo alguna vez “para *hacer*, hay que hacer en contra...”. Nuestro arte ha sido y es crítico; quiero decir, en las grandes obras de esta época —novelas o cuadros, poemas o composiciones musicales— la crítica es inseparable de la creación. Me corrijo: la crítica es creadora. Crítica de la crítica, crítica de la forma, crítica del tiempo en la novela y del yo de la poesía, crítica de la figura humana y de la realidad visible en la pintura y en la escultura. En Marcel Duchamp, que es el polo opuesto de Picasso, la negación del siglo se expresa como crítica de la pasión y de sus fantasmas. El *Gran vidrio*, más que un retrato, es una radiografía: la Novia es un aparato fúnebre y risible. En Picasso las desfiguraciones y deformaciones no son menos atroces pero poseen un sentimiento contrario: la pasión hace la crítica de la forma amada y por eso sus violencias y sevicias tienen la crueldad inocente del amor. Crítica pasional, negación corporal. Las desgarraduras, tarascadas, navaja-

zos y descuartizamientos que inflige al cuerpo son castigos, venganzas, escarmientos: homenajes. Amor, rabia, impaciencia, celos: adoración de las formas alternativamente terribles y deseables en que se manifiesta la vida. Furia erótica ante el enigma de la presencia y tentativa por descender hasta el origen, el hoyo donde se confunden los huesos con los géneros.

Picasso no ha pintado a la realidad: ha pintado el amor a la realidad y el horror a ser reales. Para él la realidad nunca fue bastante real: siempre le pidió más. Por eso la hirió y la acarició, la ultrajó y la mató. Por eso la resucitó. Su negación fue un abrazo mortal. Fue un pintor sin *más allá*, sin otro mundo, salvo el más allá del cuerpo que es, en verdad, un *más acá*. En eso radica su gran fuerza y su gran limitación... En sus agresiones en contra de la figura humana, especialmente la femenina, triunfa siempre la línea del dibujo. Esa línea es un cuchillo que destaza y una varita mágica que resucita. Línea viva y elástica: serpiente, látigo, rayo; línea de pronto chorro de agua que se arquea, río que se curva, tallo de álamo, talle de mujer. La línea avanza veloz por la tela y a su paso brota un mundo de formas que tienen la antigüedad y la actualidad de los elementos sin historia. Un mar, un cielo, unas rocas, una arboleda y los objetos diarios y los detritus de la historia: ídolos rotos, cuchillos mellados, el mango de una cuchara, los manubrios de la bicicleta. Todo vuelve otra vez a la naturaleza que nunca está quieta y que nunca se mueve. La naturaleza que, como la línea del pintor, perpetuamente inventa y borra lo que inventa... ¿Cómo verán mañana esta obra tan rica y violenta, hecha y deshecha por la pasión y la prisa, por el genio y la facilidad?

TODOS SANTOS, DÍA DE MUERTOS

EL SOLITARIO mexicano ama las fiestas y las reuniones públicas. Todo es ocasión para reunirse. Cualquier pretexto es bueno para interrumpir la marcha del tiempo y celebrar con festejos y ceremonias hombres y acontecimientos. Somos un pueblo ritual. Y esta tendencia beneficia a nuestra imaginación tanto como a nuestra sensibilidad, siempre afinadas y despiertas. El arte de la fiesta, envilecido en casi todas partes, se conserva intacto entre nosotros. En pocos lugares del mundo se puede vivir un espectáculo parecido al de las grandes fiestas religiosas de México, con sus colores violentos, agrios y puros y sus danzas, ceremonias, fuegos de artificio, trajes insólitos y la inagotable cascada de sorpresas de los frutos, dulces y objetos que se venden esos días en plazas y mercados.

Nuestro calendario está poblado de fiestas. Ciertos días, lo mismo en los lugarejos más apartados que en las grandes ciudades, el país entero reza, grita, come, se emborracha y mata en honor de la Virgen de Guadalupe o del general Zaragoza. Cada año, el 15 de septiembre a

las once de la noche, en todas las plazas de México celebramos la fiesta del Grito; y una multitud enardecida efectivamente grita por espacio de una hora, quizá para callar mejor el resto del año. Durante los días que preceden y suceden al 12 de diciembre, el tiempo suspende su carrera, hace un alto y en lugar de empujarnos hacia un mañana siempre inalcanzable y mentiroso, nos ofrece un presente redondo y perfecto, de danza y juerga, de comunión y comilona con los más antiguo y secreto de México. El tiempo deja de ser sucesión y vuelve a ser lo que fue, y es, originariamente: un presente en donde pasado y futuro al fin se reconcilian.

Pero no bastan las fiestas que ofrecen a todo el país la Iglesia y la república. La vida de cada ciudad y de cada pueblo está regida por un santo, al que se festeja con devoción y regularidad. Los barrios y los gremios tienen también sus fiestas anuales, sus ceremonias y sus ferias. Y, en fin, cada uno de nosotros —ateos, católicos o indiferentes— poseemos nuestro santo, al que cada año honramos. Son incalculables las fiestas que celebramos y los recursos y tiempo que gastamos en festejar. Recuerdo que hace años pregunté a un presidente municipal de un poblado vecino a Mitla: “¿A cuánto ascienden los ingresos del municipio por contribuciones?”. “A unos tres mil pesos anuales. Somos muy pobres. Por eso el señor gobernador y la Federación nos ayudan cada año a completar nuestros gastos.” “¿Y en qué utilizan esos tres mil pesos?” “Pues casi todo en fiestas, señor. Chico como lo ve, el pueblo tiene dos Santos Patronos.”

Esa respuesta no es asombrosa. Nuestra pobreza puede medirse por el número y suntuosidad de las fiestas populares. Los países ricos pocas: no hay tiempo, ni humor. Y no son necesarias; las gentes tienen otras cosas que hacer y cuando se divierten lo hacen en grupos

pequeños. Las masas modernas son aglomeraciones de solitarios. En las grandes ocasiones, en París o en Nueva York, cuando el público se congrega en plazas o estadios, es notable la ausencia de pueblo: se ven parejas y grupos, nunca una comunidad viva en donde la persona humana se disuelve y rescata simultáneamente. Pero un pobre mexicano, ¿cómo podría vivir sin esa dos o tres fiestas anuales que lo compensan de su estrechez y de su miseria? Las fiestas son nuestro único lujo; ellas substituyen, acaso con ventaja, al teatro y a las vacaciones, el *week end* y el *cocktail party* de los sajones, a las recepciones de la burguesía y al café de los mediterráneos.

En esas ceremonias —nacionales, locales, gremiales o familiares— el mexicano se abre al exterior. Todas ellas le dan ocasión de revelarse y dialogar con la divinidad, la patria, los amigos o los parientes. Durante esos días el silencioso mexicano silba, grita, canta, arroja petardos, descarga su pistola en el aire. Descarga su alma. Y su grito, como los cohetes que tanto nos gustan, sube hasta el cielo, estalla en una explosión verde, roja, azul y blanca y cae vertiginoso dejando una cauda de chispas doradas. Esa noche los amigos, que durante meses no pronunciaron más palabras que las prescritas por la indispensable cortesía, se emborrachan juntos, se hacen confidencias, lloran las mismas penas, se descubren hermanos y a veces, para probarse, se matan entre sí. La noche se puebla de canciones y aullidos. Los enamorados despiertan con orquestas a las muchachas. Hay diálogos y burlas de balcón a balcón, de acera a acera. Nadie habla en voz baja. Se arrojan los sombreros al aire. Las malas palabras y los chistes caen como cascadas de pesos fuertes. Brotan las guitarras. En ocasiones, es cierto, la alegría mal: hay riñas, injurias, balazos, cuchilladas. Tam-

bién eso forma parte de la fiesta. Porque el mexicano no se divierte: quiere sobrepasarse, saltar el muro de la soledad que el resto del año lo incomunica. Todos están poseídos por la violencia y el frenesí. Las almas estallan como los colores, las voces, los sentimientos, ¿Se olvidan de sí mismos, muestran su verdadero rostro? Nadie lo sabe. Lo importante es salir, abrirse paso, embriagarse de ruido, de gente, de color. México está de fiesta. Y esa fiesta, cruzada por relámpagos y delirios, es como el revés brillante de nuestro silencio y apatía, de nuestra reserva y hosquedad.

Algunos sociólogos franceses consideran a la fiesta como un gasto ritual. Gracias al derroche, la colectividad se pone el abrigo de la envidia celeste y humana. Los sacrificios y las ofrendas calman o compran a dioses y santos patronos; las dádivas y festejos, al pueblo. El exceso en el gastar y el desprecio de energías afirman la opulencia de la colectividad. Ese lujo es una prueba de salud, una exhibición de abundancia y poder. O una trampa mágica. Porque con el derroche se espera atraer, por contagio, a la verdadera abundancia. Dinero llama dinero. La vida que se riega, da más vida: la orgía, gasto sexual, es también una ceremonia de regeneración genésica; y el desperdicio, fortalece. Las ceremonias de fin de año, en todas las culturas, significan algo más que la conmemoración de una fecha. Ese día es una pausa; efectivamente el tiempo se acaba, se extingue. Los ritos que celebran su extinción están destinados a provocar su renacimiento: la fiesta de fin de año es también la de año nuevo, la del tiempo que empieza. Todo atrae a su contrario. En suma, la función de la fiesta es más utilitaria de lo que se piensa; el desperdicio atrae o suscita la abundancia y es una inversión como cualquier otra. Sólo que aquí la ganancia no se mide, ni cuenta. Se trata

de adquirir potencia, vida, salud. En este sentido la fiesta es una de las formas económicas más antiguas, como el don y la ofrenda.

Esta interpretación me ha parecido siempre incompleta. Inscrita en la órbita de lo sagrado, la fiesta es ante todo el advenimiento de lo insólito. La rigen reglas especiales, privativas, que la aíslan y hacen un día de excepción. Y con ellas se introduce una lógica, una moral, y hasta una economía que frecuentemente contradicen a las de todos los días. Todo ocurre en un mundo encantado: el tiempo es *otro tiempo* (situado en un pasado mítico o en una actualidad pura); el espacio en que se verifica cambia de aspecto, se desliga de, resto de la tierra, se engalana y convierte en un “sitio de fiesta” (en general se escogen lugares especiales o poco frecuentados); los personajes que intervienen abandonan su rasgo humano o social y se transforman en vivas, aunque efímeras, representaciones. Y todo pasa como si no fuera cierto, como en los sueños. Ocurra lo que ocurra, nuestras acciones poseen mayor ligereza, una gravedad distinta: asumen significaciones diversas y contraemos con ellas responsabilidades singulares. Nos aligeramos de nuestra carga de tiempo y razón.

En ciertas fiestas desaparece la noción misma de *orden*. El caos regresa y reina la licencia. Todo se permite: desaparecen las jerarquías habituales, las distinciones sociales, los sexos, las clases, los gremios. Los hombres se disfrazan de mujeres, los señores de esclavos, los pobres de ricos. Se ridiculiza al ejército, al clero, a la magistratura. Gobiernan los niños o los locos. Se cometen profanaciones rituales, sacrilegios obligatorios. El amor se vuelve promiscuo. A veces la fiesta se convierte en misa negra. Se violan reglamentos, hábitos, costumbres. El individuo respetable arroja su máscara de carne y la

ropa obscura que lo aísla y, vestido de colorines, se esconde en una careta, que lo libera de sí mismo.

Así pues, la fiesta no es solamente un exceso, un desperdicio ritual de los bienes penosamente acumulados durante el año; también es una revuelta, una súbita inmersión en lo informe, en la vida pura. A través de la fiesta la sociedad se libera de las normas que se ha impuesto. Se burla de sus dioses, de sus principios y de sus leyes: se niega a sí misma.

La fiesta es una Revuelta, en el sentido literal de la palabra. En la confusión que engendra, la sociedad se disuelve, se ahoga, en tanto que organismo regido conforme a ciertas reglas y principios. Pero se ahoga en sí misma, en su caos o libertad original. Todo se comunica; se mezcla el bien con el mal, el día con la noche, lo santo con lo maldito. Todo cohabita, pierde forma, singularidad y vuelve al amasijo primordial. La fiesta es una operación cósmica: la experiencia del desorden, la reunión de los elementos y principios contrarios para provocar el renacimiento de la vida. La muerte ritual suscita el renacer; el vómito, el apetito; la orgía, estéril en sí misma, la fecundidad de las madres o de la tierra. La fiesta es un regreso a un estado remoto o indiferenciado, prenatal o presocial, por decirlo así. Regreso que es también un comienzo, según quiere la dialéctica inherente a los hechos sociales.

El grupo sale purificado de ese baño de caos. Se ha sumergido en sí, en la entraña misma de donde salió. Dicho de otro modo, la fiesta niega a la sociedad en tanto que conjunto orgánico de formas y principios diferenciados, pero la afirma en cuanto fuente de energía y creación. Es una verdadera re-creación, al contrario de lo que ocurre con las vacaciones modernas, que no entrañan

rito o ceremonia alguna, individuales y estériles como el mundo que las ha inventado.

La sociedad comulga consigo misma en la fiesta. Todos sus miembros vuelven a la confusión y libertad originales. La estructura social se deshace y se crean nuevas formas de relación, reglas inesperadas, jerarquías caprichosas. En el desorden general, cada quién se abandona y atraviesa por situaciones y lugares que habitualmente le estaban vedados. Las fronteras entre espectadores y actores, entre oficiantes y asistentes, se borran. Todos forman parte de la fiesta, todos se disuelven en su torbellino. Cualquiera que sea su índole, su carácter, su significado, la fiesta es participación. Este rasgo la distingue finalmente de otros fenómenos y ceremonias: laica o religiosa, orgía o saturnal, la fiesta es un hecho social basado en la activa participación de los asistentes.

Gracias a las fiestas el mexicano se abre, participa, comulga con sus semejantes y con los valores que dan sentido a su existencia religiosa o política. Y es significativo que un país tan triste como el nuestro tenga tantas y tan alegres fiestas. Su frecuencia, el brillo que alcanzan, el entusiasmo con que todos participamos, parecen revelar que, sin ellas, estallaríamos. Ellas nos liberan, así sea momentáneamente, de todos esos impulsos sin salida y de todas esas materias inflamables que guardamos en nuestro interior. Pero a diferencia de lo que ocurre en otras sociedades, la fiesta mexicana no es nada más un regreso a un estado original de indiferenciación y libertad; el mexicano no intenta regresar, sino salir de sí mismo, sobrepasarse. Entre nosotros la fiesta es una explosión, un estallido. Muerte y vida, júbilo y lamento, canto y aullido se alían en nuestros festejos, no para recrearse o reconocerse, sino para entredevorarse. No hay

nada más alegre que una fiesta mexicana, pero también no hay nada más triste. La noche de fiesta es también noche de duelo.

Si en la vida diaria nos ocultamos a nosotros mismos, en el remolino de la fiesta nos disparamos. Más que abrirnos, nos desgarramos. Todo termina en alarido y desgarradura: el canto, el amor, la amistad. La violencia de nuestros festejos muestra hasta qué punto nuestro hermetismo nos cierra las vías de comunicación con el mundo. Conocemos el delirio, la canción, el aullido, el monólogo, pero no el diálogo. Nuestras fiestas, como nuestras confidencias, nuestros amores y nuestras tentativas para reordenar nuestra sociedad, son rupturas violentas con lo antiguo o con lo establecido. Cada vez que intentamos expresarnos, necesitamos romper con nosotros mismos. Y la fiesta sólo es un ejemplo, acaso el más típico, de ruptura violenta. No sería difícil enumerar otros, igualmente reveladores: el juego, que es siempre un ir a los extremos, mortal con frecuencia; nuestra prodigalidad en el gastar, reverso de la timidez de nuestras inversiones y empresas económicas; nuestras confesiones. El mexicano, ser hosco, encerrado en sí mismo, de pronto estalla, se abre el pecho y se exhibe, con cierta complacencia y deteniéndose en los repliegues vergonzosos o terribles de su intimidad. No somos francos, pero nuestra sinceridad puede llegar a extremos que horrorizarían a un europeo. La manera explosiva y dramática, a veces suicida, con que nos desnudamos y entregamos, inermes casi, revela que algo nos asfixia y cohíbe. Algo nos impide ser. Y porque no nos atrevemos o no podemos enfrentarnos con nuestro ser, recurrimos a la fiesta. Ella nos lanza al vacío, embriaguez que se quema a sí misma, disparo al aire, fuego de artificio.

La muerte es un espejo que refleja las vanas gesticulaciones de la vida. Toda esa abigarrada confusión de actos, omisiones, arrepentimientos y tentativas —obras y sobras— que es cada vida, encuentran en la muerte, ya que no sentido o explicación, fin. Frente a ella nuestra vida se dibuja e inmoviliza. Antes de desmoronarse y hundirse en la nada, se esculpe y vuelve forma inmutable: ya no cambiaremos sino para desaparecer. Nuestra muerte ilumina nuestra vida. Si nuestra muerte carece de sentido, tampoco lo tuvo nuestra vida. Por eso cuando alguien muere de muerte violenta, solemos decir: “se lo buscó”. Y es cierto, cada quien tiene la muerte que se busca, la muerte que se hace. Muerte de cristiano o muerte de perro son maneras de morir que reflejan maneras de vivir. Si la muerte nos traiciona y morimos de mala manera, todos se lamentan: hay que morir como se vive. La muerte es intransferible, como la vida. Si no morimos como vivimos es porque realmente no fue nuestra la vida que vivimos: no nos pertenecía como no nos pertenece la mala suerte que nos mata. Dime cómo mueres y te diré quién eres.

Para los antiguos mexicanos la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta como para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito. Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico, que se repetía insaciable. La vida no tenía función más alta que desembocar en la muerte, su contrario y complemento; y la muerte, a su vez, no era un fin en sí; el hombre alimentaba con su muerte la voracidad de la vida, siempre insatisfecha. El sacrificio poseía un doble objeto: por una parte, el hombre accedía al proceso creador (pagando a los dioses, simultáneamente, la deuda contraída por la especie); por la otra,

alimentaba la vida cósmica y la social, que se nutría de la primera.

Posiblemente el rasgo más característico de esta concepción es el sentido impersonal del sacrificio. Del mismo modo que su vida no les pertenecía, su muerte carecía de todo propósito personal. Los muertos —incluso los guerreros caídos en el combate y las mujeres muertas en el parto, compañeros de Huitzilopochtli, el dios solar— desaparecerían al cabo de algún tiempo, ya para volver al país indiferenciado de las sombras, ya para fundirse al aire, a la tierra, al fuego, a la substancia animadora del universo. Nuestros antepasados indígenas no creían que su muerte les pertenecía, como jamás pensaron que su vida fuese realmente “su vida”, en el sentido cristiano de la palabra. Todo se conjugaba para determinar, desde el nacimiento, la vida y la muerte de cada hombre: la clase social, el año, el lugar, el día, la hora. El azteca era tan poco responsable de sus actos como de su muerte.

Espacio y tiempo estaban ligados y formaba una unidad inseparable. A cada espacio, a cada uno de los puntos cardinales, y al centro en que se inmovilizaban, correspondía un “tiempo” particular. Y este complejo de espacio-tiempo poseía virtudes y poderes propios, que influían y determinaban profundamente la vida humana. Nacer un día cualquiera, era pertenecer a un espacio, a un tiempo, a un color y a un destino. Todo estaba previamente trazado. En tanto que nosotros disociamos espacio y tiempo, meros escenarios que atraviesan nuestras vidas, para ellos había tantos “espacios-tiempos” como combinaciones poseía el calendario sacerdotal. Y cada uno estaba dotado de una significación cualitativa particular, superior a la voluntad humana.

Religión y destino regían su vida, como moral y libertad presiden la nuestra. Mientras nosotros vivimos

bajo el signo de la libertad y todo —aun la fatalidad griega y la Gracia de los teólogos— es elección y lucha, para los aztecas el problema se reducía a investigar la no siempre clara voluntad de los dioses. De ahí la importancia de la prácticas adivinatorias. Los únicos libres eran los dioses. Ellos podían escoger y, por lo tanto, en un sentido profundo, pecar. La religión azteca está llena de grandes dioses pecadores —Quetzatcóatl, como ejemplo máximo—, dioses que desfallecen y pueden abandonar a sus creyentes, del mismo modo que los cristianos reniegan a veces de su Dios. La Conquista de México sería inexplicable sin la traición de los dioses que reniegan de su pueblo.

El advenimiento del catolicismo modifica radicalmente esta situación. El sacrificio y la idea de salvación, que antes eran colectivos, se vuelven personales. La libertad se humaniza, encarna en los hombres. Para los antiguos aztecas lo esencial era asegurar la continuidad de la creación; el sacrificio no entrañaba la salvación ultraterrena, sino la salud cósmica; el mundo, y no el individuo, vivía gracias a la sangre y a la muerte de los hombres. Para los cristianos, el individuo es lo que cuenta. El mundo —la historia, la sociedad— está condenado de antemano. La muerte de Cristo salva a cada hombre en particular. Cada uno de nosotros es el Hombre y en cada uno están depositadas las esperanzas y posibilidades de la especie. La redención es obra personal.

Ambas actitudes, por más opuestas que nos parezcan, poseen una nota común: la vida, colectiva o individual, está abierta a la perspectiva de una muerte que es, a su modo, una nueva vida. La vida sólo se justifica y trasciende cuando se realiza en la muerte. Y ésta también es trascendencia, más allá, puesto que consiste en una nueva vida. Para los cristianos la muerte es un

tránsito, un salto mortal entre dos vidas, la temporal y la ultraterrena; para los aztecas, la manera más honda de participar en la continua regeneración de las fuerzas creadoras, siempre en peligro de extinguirse si no se les provee de la sangre, alimento sagrado. En ambos sistemas vida y muerte carecen de autonomía; son las dos caras de una misma realidad. Toda su significación proviene de otros valores, que las rigen. Son referencias a realidades invisibles.

La muerte moderna no posee ninguna significación que la trascienda o refiera a otros valores. En casi todos los casos es, simplemente, el fin inevitable de un proceso natural. En un mundo de hechos, la muerte es un hecho más. Pero como es un hecho desagradable, un hecho que pone en tela de juicio todas nuestras concepciones y el sentido mismo de nuestra vida, la filosofía del progreso (¿el progreso hacia dónde y desde dónde?, se preguntaba Scheler) pretende escamotearnos su presencia. En el mundo moderno todo funciona como si la muerte no existiera. Nadie cuenta con ella. Todo la suprime: las prédicas de los políticos, los anuncios de los comerciantes, la moral pública, las costumbres, la alegría a bajo precio y la salud al alcance de todos que nos ofrecen hospitales, farmacias y campos deportivos. Pero la muerte, ya no como tránsito, sino como gran boca vacía que nada sacia, habita todo lo que emprendemos. El siglo de la salud, de la higiene, los anticonceptivos, las drogas milagrosas y los alimentos sintéticos, es también el siglo de los campos de concentración, del Estado policíaco, de la exterminación atómica y del *murder story*. Nadie piensa en la muerte, en su muerte propia, como quería Rilke, porque nadie vive una vida personal. La matanza colectiva no es sino el fruto de la colectivización.

También para el mexicano moderno la muerte carece de significación. Ha dejado de ser tránsito, acceso a otra vida más vida que la nuestra. Pero la intrascendencia de la muerte no nos lleva a eliminarla de nuestra vida diaria. Para el habitante de Nueva York, París o Londres, la muerte es la palabra que jamás se pronuncia porque quema los labios. El mexicano, en cambio, la frecuenta, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente. Cierto, en su actitud hay quizá tanto miedo como en la de los otros; mas al menos no se esconde ni la esconde; la contempla cara a cara con impaciencia, desdén o ironía: “si me han de matar mañana, que me maten de una vez”.

La indiferencia del mexicano ante la muerte se nutre de su indiferencia ante la vida. El mexicano no solamente se postula la intrascendencia del morir, sino del vivir. Nuestras canciones, refranes, fiestas y reflexiones populares manifiestan de una manera inequívoca que la muerte no nos asusta porque “la vida nos ha curado de espantos”. Morir es natural y hasta deseable; cuanto más pronto, mejor. Nuestra indiferencia ante la muerte es la otra cara de nuestra indiferencia ante la vida. Matamos porque la vida, la nuestra y la ajena, carece de valor. Y es natural que así ocurra: vida y muerte son inseparables y cada vez que la primera pierde significación, la segunda se vuelve intrascendente. La muerte mexicana es el espejo de la vida de los mexicanos. Ante ambas el mexicano se cierra, las ignora.

El desprecio a la muerte no está reñido con el culto que le profesamos. Ella está presente en nuestra fiestas, en nuestros juegos, en nuestros pensamientos. Morir y matar son ideas que pocas veces nos abandonan. La muerte nos seduce. La fascinación que ejerce sobre nosotros

quizá brote de nuestro hermetismo y de la furia con que lo rompemos. La presión de nuestra vitalidad, constreñida a expresarse en formas que la traicionan, explica el carácter mortal, agresivo o suicida, de nuestras explosiones. Cuando estallamos, además, tocamos el punto más alto de la tensión, rozamos el vértice vibrante de la vida. Y allí, en la altura del frenesí, sentimos el vértigo: la muerte nos atrae.

Por otra parte, la muerte nos venga de la vida, la desnuda de todas sus vanidades y pretensiones y la convierte en lo que es: unos huesos mondos y una mueca espantable. En un mundo cerrado y sin salida, en donde todo es muerte, lo único valioso es la muerte. Pero afirmamos algo negativo. Calaveras de azúcar o de papel de China, esqueletos coloridos de fuegos artificiales, nuestras representaciones populares son siempre burla de la vida, afirmación de la nadería e insignificancia de la humana existencia. Adornamos nuestras casas con cráneos, comemos el día de los Difuntos panes que fingen huesos y nos divierten canciones y chascarrillos en los que ríe la muerte pelona, pero toda esa fanfarronada familiaridad no nos dispensa de la pregunta que todos nos hacemos: ¿qué es la muerte? No hemos inventado una nueva respuesta. Y cada vez que nos la preguntamos, nos encogemos de hombros: ¿qué me importa la muerte, si no me importa la vida?

El mexicano, obstinadamente cerrado ante el mundo y sus semejantes, ¿se abre la muerte? La adula, la festeja, la cultiva, se abraza a ella, definitivamente y para siempre, pero no se entrega. Todo está lejos del mexicano, todo le es extraño y, en primer término, la muerte, la extraña por excelencia. El mexicano no se entrega a la muerte, porque la entrega entraña sacrificio. Y el sacrificio, a su vez, exige que alguien dé y alguien reciba.

Esto es, que alguien se abra y se encare a una realidad que lo trasciende. En un mundo intrascendente, cerrado sobre sí mismo, la muerte mexicana no da ni recibe; se consume en sí misma y a sí misma se satisface. Así pues, nuestras relaciones con la muerte son íntimas —más íntimas, acaso, que las de cualquier otro pueblo— pero desnudas de significación y desprovistas de erotismo. La muerte mexicana es estéril, no engendra como la de los aztecas y cristianos.

Nada más opuesto a esta actitud que la de europeos y norteamericanos. Leyes, costumbres, moral pública y privada, tienden a preservar la vida humana. Esta protección no impide que aparezcan cada vez con más frecuencia ingeniosos y refinados asesinos, eficaces productores del crimen perfecto y en serie. La reiterada interrupción de criminales profesionales, que maduran y calculan sus asesinatos con una precisión inaccesible a cualquier mexicano; el placer con que relatan sus experiencias, sus goces y sus procedimientos; la fascinación con que le público y los periódicos recogen sus confesiones; y, finalmente, la reconocida ineficacia de los sistemas de represión con que se pretende evitar nuevos crímenes, muestran que el respeto a la vida humana que tanto enorgullece a la civilización occidental es una noción incompleta o hipócrita. El culto a la vida, si de verdad es profundo y total, es también culto a la muerte. Ambas son inseparables. Una civilización que niega a la muerte, acaba por negar a la vida. La perfección de los criminales modernos no es nada más una consecuencia del progreso de la técnica moderna, sino del desprecio a la vida inexorablemente implícito en todo voluntario escamoteo de la muerte. Y podría agregarse que la perfección de la técnica moderna y la popularidad del *murder story* no son sino frutos (como los campos de concentra-

ción y el empleo de sistemas de exterminación colectiva) de una concepción optimista y unilateral de la existencia. Y así, es inútil excluir a la muerte de nuestras representaciones, de nuestras palabras, de nuestras ideas, porque ella acabará por suprimirnos a todos y en primer término a los que viven ignorándolo o fingiendo que lo ignoran.

Cuando el mexicano mata —por vergüenza, placer o capricho— mata a una persona, a un semejante. Los criminales y estadistas modernos no matan: suprimen. Experimentan con seres que han perdido ya su calidad humana. En los campos de concentración primero se degrada al hombre; una vez convertido en objeto, se le extermina en masa. El criminal típico de la gran ciudad —más allá de los móviles concretos que lo impulsan— realiza en pequeña escala lo que el caudillo moderno hace en grande. También a su modo experimenta: envenena, disgrega cadáveres con ácidos, incinera despojos, convierte en objeto a su víctima. La antigua relación entre víctima y victimario, que es lo único que humaniza al crimen, lo único que lo hace imaginable, ha desaparecido. Como en las novelas de Sade, no hay ya sino verdugos y objetos, instrumentos de placer y destrucción. Y la existencia de la víctima hace más intolerable y total la infinita soledad del victimario. Para nosotros el crimen es todavía una relación —y en ese sentido posee el mismo significado liberador que la fiesta o la confesión. De ahí su dramatismo, su poesía y —¿por qué no decirlo?— su grandeza. Gracias al crimen, accedemos a una efímera trascendencia.

En los primeros versos de la octava elegía de Duino, Rilke dice que la criatura —el ser en su inocencia animal— contempla lo *abierto*, al contrario de nosotros, que jamás vemos hacia adelante, hacia lo absoluto. El miedo

nos hace volver el rostro, darle la espalda a la muerte. Y al negarnos a contemplarla, nos cerramos fatalmente a la vida, que es una totalidad que la lleva en sí. Lo *abierto* es el mundo en donde los contrarios se reconcilian y la luz y la sombra se funden. Esta concepción tiende a devolver a la muerte su sentido original, que muestra época le ha arrebatado: muerte y vida son contrarios que se complementan. Ambas son mitades de una esfera que nosotros, sujetos a tiempo y espacio, no podemos sino entrever. En el mundo prenatal, muerte y vida se confunden; en el nuestro. Se oponen; en el más allá, vuelven a reunirse, pero ya no en la ceguera animal, anterior al pecado y a la conciencia, sino como inocencia reconquistada. El hombre puede trascender la oposición temporal que las escinde —y que no reside en ellas, sino en su conciencia— y percibir las como una unidad superior. Este conocimiento no se opera sino a través de un desprendimiento: la criatura debe renunciar a su vida temporal y a la nostalgia del limbo, del mundo animal. Debe abrirse a la muerte si quiere abrirse a la vida; entonces “será como los ángeles”.

Así, frente a la muerte hay dos actitudes: una, hacia adelante, que la concibe como creación; otra, de regreso, que se expresa como fascinación ante la nada o como nostalgia del limbo. Ningún poeta mexicano o hispanoamericano, con la excepción, acaso, de César Vallejo, se aproxima a la primera de estas dos concepciones. En cambio, dos poetas mexicanos, José Gorostiza y Xavier Villaurrutia, encarnan la segunda de estas dos direcciones. Si para Gorostiza la vida es “una muerte sin fin”, un continuo despenarse en la nada, para Villaurrutia la vida no es más que “nostalgia de la muerte”.

La afortunada imagen que da título al libro de Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*, es algo más que un acier-

to verbal. Con él, su autor quiere señalarnos la significación última de la poesía. La muerte como nostalgia y no como fruto o fin de la vida, equivale a afirmar que no venimos de la vida sino de la muerte. Lo antiguo y original, la entraña materna, es la huesa y no la nariz. Esta aseveración corre el riesgo de parecer una vana paradoja o la reiteración de un viejo lugar común: todos somos polvos y vamos al polvo. Creo, pues, que el poeta desea encontrar en la muerte (que es, en efecto, nuestro origen) una revelación que la vida temporal no le ha dado: la de la verdadera vida. Al morir

*la aguja del instantero
recorrerá su cuadrante
todo cabrá en un instante...
y será posible acaso
vivir, después de haber muerto.*

Regresar a la muerte original será volver a la vida de antes de la vida, a la vida de antes de la muerte: al limbo, a la entraña materna.

Muerte sin fin, el poema de José Gorostiza, es quizá el más alto testimonio que poseemos los hispanoamericanos de una conciencia verdaderamente moderna, inclinada sobre sí misma, presa de sí, de su propia claridad cegadora. El poeta, al mismo tiempo lúcido y exasperado, desea arrancar su máscara a la existencia, para contemplarla en su desnudez. El diálogo entre el mundo y el hombre, viejo como la poesía y el amor, se transforma en el del agua y el vaso que la ciñe, el del pensamiento y la forma en que se vierte y a la que acaba por corroer. Preso en las apariencias —árboles y pensamientos, piedras y emociones, días y noches, crepúsculos, no son sino metáforas, cintas de colores— el poeta advierte que el soplo que hincha la substancia, la modela y la erige forma, es el mismo que la carcome y arruga y destrona. En

este drama sin personajes, pues todos son nada más reflejos, disfraces de un suicida que dialoga consigo mismo en un lenguaje de espejos y ecos, tampoco la inteligencia es otra cosa que reflejo, forma, y la más pura, de la muerte, una muerte enamorada de sí misma. Todo se desempeña en su propia claridad, todo se anega en su fulgor, todo se dirige hacia esa muerte transparente: la vida no es sino una metáfora, una invención conque la muerte —¡también ella!— quiere engañarse. El poema es el tenso desarrollo del viejo tema de Narciso —al que, por otra parte, no se alude una sola vez en el texto. Y no solamente la conciencia se contempla a sí misma en sus aguas transparentes y vacías, espejo y ojo al mismo tiempo, como en el poema de Valéry: la nada, que se miente en la forma y vida, respiración y pecho, que se finge corrupción y muerte, termina por desnudarse y, ya vacía, se inclina sobre sí misma: se enamora de sí, cae en sí, incansable muerte sin fin.

En suma, si en la fiesta, la borrachera o la confianza nos abrimos, lo hacemos con tal violencia que nos desgarramos y acabamos por anularnos, Y ante la muerte, como ante la vida, nos alzamos de hombros y le oponemos un silencio o una sonrisa desdeñosa. La fiesta y el crimen pasional o gratuito revelan que el equilibrio de que hacemos gala sólo es una máscara, siempre en peligro de ser desgarrada por una súbita explosión de nuestra intimidad.

Todas estas actitudes indican que el mexicano siente, en sí mismo y en la carne del país, la presencia de una mancha, no por difusa menos viva, original e imborrable. Todos nuestros gestos tienden a ocultar esa llaga, siempre fresca, siempre lista a encenderse y arder bajo el sol de la mirada ajena.

Ahora bien, todo desprendimiento provoca una herida. A reserva de indagar cómo y en qué momento se produjo ese desprendimiento, debo apuntar que cualquier ruptura (con nosotros mismos o con lo que nos rodea, con el pasado o con el presente) engendra un sentimiento de soledad. En los caos extremos —separación de los padres, de la Matriz o de la tierra natal, muerte de los dioses o conciencia aguda de sí— la soledad se identifica con la orfandad. Y ambas se manifiestan generalmente como conciencia del pecado. Las penalidades y vergüenza que infligen el estado de separación pueden ser consideradas, gracias a la introducción de las nociones de expiación y redención, como sacrificios necesarios, prendas o promesas de una futura comunión que pondrá fin al exilio. La culpa puede desaparecer, la herida cicatrizar, el exilio resolverse en comunión. La soledad adquiere así un carácter purgatorio, purificador. El solitario o aislado trasciende su soledad, la vive como una prueba y como una promesa de comunión.

El mexicano, según se ha visto en las descripciones anteriores, nos trasciende su soledad. Al contrario, se encierra en ella. Habitamos nuestra soledad como Filoctetes su isla, no esperando, sino temiendo volver al mundo. No soportamos la presencia de nuestros compañeros. Encerrados en nosotros mismos, cuando no desgarrados y enajenados, apuramos una soledad sin referencias a un más allá redentor o a un más acá creador. Oscilamos entre la entrega y la reserva, entre el grito y el silencio, entre la fiesta y el velorio, sin entregarnos jamás. Nuestra impassibilidad recubre la vida con la máscara de la muerte; nuestro grito desgarrar esa máscara y sube al cielo hasta distenderse, romperse y caer como derrota y silencio. Por ambos caminos el mexicano se cierra al mundo: a la vida y a la muerte.

TRES MOMENTOS DE LA LITERATURA JAPONESA

ES UN lugar común decir que la primera impresión que produce cualquier contacto —aun el más distraído y casual— con la cultura del Japón es la extrañeza. Sólo que, contra lo que se piensa generalmente, este sentimiento no proviene tanto del sentirnos frente a un mundo distinto como del darnos cuenta de que estamos ante un universo autosuficiente y cerrado sobre sí mismo. Organismo al que nada le falta, como esas plantas del desierto que secretan sus propios alimentos, el Japón vive de su propia substancia. Pocos pueblos han creado un estilo de vida tan inconfundible. Y sin embargo, muchas de las instituciones japonesas son de origen extranjero. La moral y la filosofía política de Confucio, la mística de Chuang-tsé, la etiqueta y la caligrafía, la poesía de Po Chü-i y el *Libro de la piedad filial*, la arquitectura, la escultura y la pintura de los Tang y los Sung modelaron durante siglos a los japoneses. Gracias a esta influencia china, Japón conoció las especulaciones de Nagarjuna y otros grandes metafísicos del budismo Mahayana y las técnicas de meditación de los hindúes.

La importancia y el número de elementos chinos —o previamente pasados por el cedazo de China— no impiden sino subrayan el carácter único y singular de la cultura japonesa. Varias razones explican esta aparente anomalía. En primer término, la absorción fue muy lenta: se inicia en los primeros siglos de la era cristiana y no termina sino hasta entrada la época moderna. En segundo lugar, no se trata de una influencia sufrida sino libremente elegida. Los chinos ni llevaron su cultura al Japón; tampoco, excepto durante las abortadas invasiones mongólicas, quisieron imponerla por la fuerza: los mismos japoneses enviaron embajadores y estudiantes, monjes y mercaderes a Corea y a China para que estudiaran y compraran libros y obras de arte o para que contrataran artesanos, maestros y filósofos. Así, la influencia exterior jamás puso en peligro el estilo de vida nacional. Y cada vez que se presentó un conflicto entre lo propio y lo ajeno se encontró una solución feliz como en el caso del budismo, que pudo convivir con el culto nativo. La admiración que siempre profesaron los japoneses a la cultura china, no los llevó a la imitación suicida ni a desnaturalizar sus propias inclinaciones. La única excepción fue, y sigue siendo, la escritura. Nada más ajeno a la índole de la lengua japonesa que el sistema ideográfico de los chinos; y aun en esto se encontró un método que combina la escritura fonética con la ideográfica y que, acaso, hace innecesaria esa reforma que predicaban muchos extranjeros con más apresuramiento que buen sentido.

La literatura es el ejemplo más alto de la naturalidad con que los elementos propios lograron triunfar de los modelos ajenos. La poesía, el teatro y la novela son creaciones realmente japonesas. A pesar de la influen-

cia de los clásicos chinos, la poesía nunca perdió, ni en los momentos de mayor postración, sus características: brevedad, claridad del dibujo, mágica condensación. Puede decirse lo mismo del teatro y la novela. En cambio, la especulación filosófica, el pensamiento puro, el poema largo y la historia no parecen ser géneros propicios al genio japonés.

A principios del siglo v se introduce oficialmente la escritura sínica; un poco después, en 760, aparece la primera antología japonesa, el *Manyoshu* o *Colección de las diez mil hojas*. Se trata de una obra de rara perfección, de la que están ausentes los titubeos de una lengua que se busca. La poesía japonesa se inicia con un fruto de madurez; para encontrar acentos más espontáneos y populares habrá que esperar hasta Basho. A finales del siglo VIII la corte Imperial se traslada de Nara a Heian-Kio (la actual Kioto). Como la antigua capital, la nueva fue trazada conforme al modelo de la dinastía china entonces reinante. En la primera parte de este período se acentúa la influencia china pero desde principios del siglo x el arte y la literatura producen algunas de sus obras clásicas. Se trata de una época de excepcional brillo, sobre la que tenemos dos documentos extraordinarios: un diario y una novela. Ambos son obras de dos damas de la corte: las señoras Murasaki Shikibu y Sei Shonagon.

Nada más alejado de nuestro mundo que el que rodeó a estas dos mujeres excepcionales. Dominada por una familia de hábiles políticos y administradores (los Fujiwara), aquella sociedad era un mundo cerrado. La corte constituía por sí misma un universo autónomo, en el que predominaban como supremos los valores estéticos y, sobre todo, los literarios. “Nunca entre gentes de exquisita cultura y despierta inteligencia tuvieron tan

poca importancia los problemas intelectuales”.¹ Y hay que agregar: los morales y religiosos. La vida era un espectáculo, una ceremonia, un ballet animado y gracioso. Ciertamente, la religión —mejor dicho: las funciones religiosas— ocupaban buena parte del tiempo de señoras y señores. Pero Sei Shonagon nos revela con naturalidad cuál era el estado de espíritu con que se asistía a los servicios budistas: “El lector de las Escrituras debe ser guapo, aunque sea sólo para que su belleza, por el placer que experimentamos al verla, mantenga viva nuestra tradición. De lo contrario, una empieza a distraerse y a pensar en otras cosas. Así, la fealdad del lector se convierte en ocasión de nuestro pecado”. En realidad, la verdadera religión era la poesía y, aun, la caligrafía. Los señores se enamoraban de las damas por la elegancia de su escritura tanto como por su ingenio para versificar. El buen tono lo presidía todo: amores y ceremonias, sentimientos y actos. Sería vano juzgar con severidad esta concepción estética de la vida. Los artistas modernos sienten cierta repulsión por el “buen gusto”, pero esta repugnancia no se justifica del todo. Nuestro “buen gusto” es el de una sociedad de advenedizos que se han apropiado de valores y formas que no les corresponden. El de la sociedad heiana estaba hecho de gracia natural y de espontánea distinción.

La ligereza danzante con que esos personajes se mueven por la vida, como si hubiesen abolido las leyes de la gravedad, se debe entre otras cosas a que esas almas no conocían el peso de la moral. Las cosas para ellos no eran graves sino hermosas o feas. Mundo de dos dimensiones, sin profundidad, es cierto, pero también sin espesor; mundo transparente, nítido, como un dibujo rápido

¹ Arthur Waley, *The Pillow Boof of Sei-Shonagon*, Londres, 1928.

y precioso sobre una hoja inmaculada. En su diario, Sei Shonagon divide a las cosas en placenteras y desagradables. Entre las primeras están, por ejemplo, cruzar un río en una noche de luna brillante y ver bajo el fondo brillar los guijarros; o recorrer en carruaje el campo y luego aspirar el perfume que desprenden las ruedas, entre las que se han quedado prendidos manojos de hierba fresca. En otra parte Shonagon anota que “es muy importante que un amante sepa despedirse. Para empezar, no se debería levantar con apresuración sino aguardar a que se le insista un poco: *Anda, ya hay luz... no te gustaría que te sorprendieran aquí*. Tampoco debería ponerse los pantalones de un golpe, como si tuviera mucha prisa y sin antes acercarse a su compañera, para murmurar en su oído lo que sólo ha ducho a medias durante la noche”. Más adelante la señora Shonagon pinta al amante perfecto: “Me gusta pensar en un soltero —su ánimo aventurero le ha hecho escoger este estado— al regresar a su casa, después de una incursión amorosa. Es el alba y tiene un poco de sueño pero, apenas llega, se acerca a su escritorio y se pone a escribir una carta de amor —no escribiendo lo primero que se le ocurre sino entregado a su tarea y trazando con gusto hermosos caracteres. Luego de enviar su misiva con un paje, aguarda la respuesta mientras murmura ese o aquel pasaje de las Escrituras budistas. Más tarde lee algunos poemas chinos y espera a que esté listo el baño. Vestido con su manto de corte —quizá escarlata y que lleva como una bata de casa— toma el sexto capítulo de la *Escritura del Loto* y lo lee en silencio. Precisamente en el momento más solemne y devoto de su lectura religiosa, regresa el mensajero con la respuesta. Con asombrosa si blasfema rapidez, el amante salta del libro a la carta”.

La prosa de Sei Shonagon es transparente. A través de ella vemos un mundo milagrosamente suspendido en sí mismo, cercano y remoto a un tiempo, como encerrado en una esfera de cristal. Los valores estéticos de esa sociedad —por más exquisitos y refinados que nos parezcan— no eran sino los de la moda. Mundo *up to date*, sin pasado y sin futuro, con los ojos fijos en el presente. Mas el presente es una aparición, algo que se deshace apenas se le toca. Este sentimiento de la fugacidad de las cosas —subrayado por el budismo, que afirma la irrealidad de la existencia— tiñe de melancolía las páginas del *Libro de cabecera* de Sei Shonagon. El mismo sentimiento —sólo que profundizado, convertido, por decirlo así, en conciencia creadora— constituye el tema central de la obra de la señora Murasaki.

La *Historia de Genji* no sólo es una de las más antiguas novelas del mundo, sino que, además, ha sido comparada a los grandes clásicos occidentales: Cervantes, Balzac, Jane Austen, Boccaccio. En realidad, según se ha dicho varias veces, la *Historia de Genji* recuerda, y no sólo por su extensión y por la sociedad aristocrática que pinta, a la obra de Proust. En un pasaje Murasaki pone en boca de uno de los personajes sus ideas sobre la novela: “Este arte no consiste únicamente en narrar las aventuras de gentes ajenas al autor. Al contrario, su propia experiencia de los hombres y de las cosas, buena o mala —y no sólo lo que a él mismo le ha ocurrido sino los sucesos que ha presenciado o que le han contado—, despierta en su ser una emoción tan profunda y poderosa que lo obliga a escribir. Una y otra vez algo de su propia vida, o de la de su contorno, le parece de tal importancia que no se resigna a dejarlo hundirse en el olvido”. El arte, nos dice Murasaki, es un acto personal contra

el olvido; la lucha contra la muerte, raíz de todo gran arte, lleva al novelista a escribir.

A semejanza de Proust, lo característico de Murasaki es la conciencia del tiempo. Esto, más que la aventuras amorosas de Genji y sus hermosas amantes, es el verdadero tema de la obra. La conciencia del tiempo es tan aguda en Murasaki que de pronto se vuelve irreal. Inclinado sobre sí mismo, en un momento de soledad o al lado de su amante, Genji ve al mundo como una fantasmal sucesión de apariencias. Todo es imagen cambiante, aire, nada. “El sonido de las campanas del templo de Heion proclama la fugacidad de todas las cosas”. Simultáneamente, la conciencia de la irrealidad del mundo y de nosotros mismos nos lleva a darnos cuenta de que también el tiempo es irreal. Nada existe, excepto esa instantánea conciencia de que todo, sin excluir a nuestra conciencia, es inexistente. Y así, por medio de una paradoja, se recobra de un golpe la existencia, ya no como acción, deseo, goce o sufrimiento, sino como conciencia de la irrealidad de todo. Para Proust sólo es real el tiempo; apresarle, resucitarlo por obra de la memoria creadora, es aprehender la realidad. Este tiempo ya no es la mera sucesión cuantitativa, el pasar de los minutos, sino el instante que no transcurre. No es el tiempo cronométrico sino la conciencia de la duración. Para Murasaki, como para todos los budistas, el tiempo es una ilusión y la conciencia del tiempo, y la de la muerte misma, meras imágenes en nuestra conciencia; apenas tenemos conciencia de nosotros mismos y de nuestra nadería, sin excluir la de nuestra conciencia, nos libramos de la pesadilla de la ilusión y penetramos al reino en donde ya no hay tiempo ni conciencia, ni muerte ni vida. La única realidad es la irrealidad de nuestros pensamientos y sentimientos.

No es casual la importancia de la música en la obra de Proust. La sonata de Vinteuil simboliza la nostalgia del tiempo perdido y, asimismo, su recaptura. La novela está regida por un ritmo que no es inexacto llamar musical; los personajes desaparecen y reaparecen como temas o frases musicales. La música es un arte temporal: fluye, transcurre. El arte que preside la historia de Genji es estático y mudo: la pintura. Donald Keene ha comparado la novela de Murasaki a uno de los rollos chinos pletóricos de personajes, objetos y paisajes.² A medida que se va desenvolviendo el lienzo, ese mundo se disuelve gradualmente “hasta que sólo quedan aquí y allá dos o tres pequeñas y melancólicas figuras aisladas, junto a un árbol o una piedra”. El resto es espacio, espacio vacío. ¡Más qué lleno de vida real esté ese espacio, ese silencio! La obra de Murasaki no implica la reconquista del tiempo sino su disolución final en una conciencia más ancha y libre.

La sociedad que pintan Sei Shonagon y Murasaki fue desgarrada por las luchas intestinas de dos familias rivales: los Taira y los Minamoto. Dos siglos después se instaura una dictadura militar, el Shogunato, y se traslada la capital administrativa y política a Kamakura, aunque la corte sigue residiendo en Kioto. Tras un nuevo período de guerras civiles, ascienden al poder los shogunes de la casa Ashikaga, en el siglo XIV. El gobierno regresa a Kioto y el Shogún se instala en un barrio, Muro-machi, que da nombre a este período. La clase militar da el tono a la nueva sociedad, como los cortesanos dieron el suyo a la época heiana. La primera diferencia es ésta: la ausencia de mujeres escritoras. Quizá, dice Waley, durante la dominación de los Fujiwara los hombres es-

² Donald Keene, *Japanese Literature*, Londres, 1953.

taban demasiado ocupados en aclarar y allanar las dificultades de los clásicos chinos y las sutilezas de los metafísicos indios. En efecto, la literatura docta de ese período fue escrita en chino y por hombres; la de mera diversión —novelas y diarios— en japonés y por mujeres. No es ésta la única ni la más importante, de las diferencias que separan a estas dos épocas. La casta militar, como en su tiempo la cortesana, cede a la fascinación de la cultura china y especialmente a la del budismo; pero la rama del budismo que escoge —llamada *zen*— tiene características especiales y que exigen un breve paréntesis.

Tanto en su forma primera (hinayana) como en la tardía (mahayana), el budismo sostiene que la única manera de detener la rueda sin fin del nacer y del morir y, por consiguiente, del dolor, es acabar con el origen del mal. Filosofía antes que religión, el budismo postula como primera condición de una vida recta la desaparición de la ignorancia acerca de nuestra verdadera naturaleza y la del mundo. Sólo si nos damos cuenta de la irrealidad del mundo fenomenal, podemos abrazar la buena vía y escapar del ciclo de las reencarnaciones, alimentado por el fuego del deseo y el error. El yo se revela ilusorio. Es una entidad sin realidad propia, compuesta por agregados o factores mentales. El conocimiento consiste ante todo en percibir la irrealidad del yo, causa principal del deseo y de nuestro apego al mundo. Así, la meditación no es otra cosa que la gradual destrucción del yo y las ilusiones que engendra; ella nos despierta del sueño o mentira que somos y vivimos. Este despertar es la iluminación (*Satori* en japonés). La iluminación nos lleva a la liberación definitiva (Nirvana). Aunque las buenas obras, la compasión y otras virtudes forman parte de la ética budista, lo esencial consiste en los ejercicios de me-

ditación y contemplación. El estado satori implica no tanto un saber la verdad como un *estar* en ella y, en los casos supremos, un ser la verdad. Algunas de las sectas buscan la iluminación por medio del estudio de los libros canónicos (Sutras); otras por la vía de la devoción (ciertas corrientes de la tendencia mahayana); otras más por la magia ritual y sexual (tantrismo); algunas por la oración y aun por la repetición de la fórmula *Nanu Amida Butsu* (Gloria Buda Amida). Todos estos caminos y prácticas se enlazan a la vía central: la meditación. Los ritos sexuales del tantrismo son también meditación. No consisten en abandonarse a los sentidos sino en utilizarlos, por medio de un control físico y mental, para alcanzar la iluminación. El cuerpo y las sensaciones ocupan en el tantrismo el lugar de las imágenes y la oración en las prácticas de otras religiones: son un “apoyo”. La doctrina zen —y esto la opone a las demás tendencias budistas— afirma que las fórmulas, los libros canónicos, las enseñanzas de los grandes teólogos y aun la palabras misma de Buda son innecesarios. Zen predica la iluminación súbita. Los demás budistas creen que el Nirvana sólo puede alcanzarse después de pasar muchas reencarnaciones; Gautama mismo logró la iluminación cuando ya era un hombre maduro y después de haber pasado por miles de existencias previas, que la leyenda budista ha recogido con gran poesía (*Jakatas*). Zen afirma que el estado satori es aquí y ahora mismo, un instante que es todos los instantes, momento de revelación en que el universo entero —y con él la corriente de temporalidad que lo sostiene— se derrumba. Este instante niega al tiempo y nos enfrenta a la verdad.

Por su misma naturaleza el momento de la iluminación es indecible. Como el taoísmo, a quien sin duda debe mucho, zen es una “doctrina sin palabras”. Para provo-

car dentro del discípulo el estado propicio a la iluminación, los maestros acuden a las paradojas, al absurdo, al contrasentido y, en general, a todas aquellas formas que tienden a destruir nuestra lógica y la perspectiva normal y limitada de las cosas. Pero la destrucción de la lógica no tiene por objeto remitirnos al caos y al absurdo sino, a través de la experiencia de lo sin sentido, descubrir un nuevo *sentido*. Sólo que ese *sentido* es incomunicable por las palabras. Apenas el humor, la poesía o la imagen pueden hacernos vislumbrar en qué consiste la nueva visión. El carácter incomunicable de la experiencia zen se revela en esta anécdota: un maestro cae en un precipicio pero puede asir con los dientes la rama de un árbol; en ese instante llega uno de los discípulos y le pregunta: ¿en qué consiste el zen, maestro? Evidentemente, no hay respuesta posible: enunciarla doctrina implica abandonar el estado satori y volver a caer en el mundo de los contrarios relativos, en el “esto” y el “aquello”. Ahora bien, zen no es ni “esto” ni “aquello”, sino, más bien, “esto y aquello”. Así, para emplear la conocida frase Chuang-tsé, “el verdadero sabio predica la doctrina sin palabras”.

El período Muromachi está impregnado de zen. Para los militares, zen era el otro platillo de la balanza. En un extremo, el estilo de vida *bushido*, es decir, del guerrero vertido hacia el exterior; en el otro, la Ceremonia del Té, la decoración floral, el Teatro Nô y, sustento al mismo tiempo que cima de toda esta vida estética, cara al interior, la meditación zen. Según Isotei Nishikawa esta vertiente estética se llama *furyu* o sea “diversión elegante”.³ Las palabras “diversión” y “elegante” tienen

³ Isotei Nishikawa, *Floral Art of Japan*, Tokio, 1936.

aquí un sentido peculiar y no denotan distracción mundana y lujosa sino recogimiento, soledad, intimidad, renuncia. El símbolo de *fuyru* sería la decoración floral —*ikebana*— cuyo arquetipo no es el adorno simétrico occidental, ni la suntuosidad o la riqueza del colorido, sino la pobreza, la simplicidad y la irregularidad. Los objetos imperfectos y frágiles —una piedra rodada, una rama torcida, un paisaje no muy interesante por sí mismo pero dueño de cierta belleza secreta— poseen una calidad *fuyru*. *Bushido* y *fuyru* fueron los dos polos de la vida japonesa. Economía vital y psíquica que nos deja entrever el verdadero sentido de muchas actitudes que de otra manera nos parecían contradictorias.

El sentido de los valores estéticos que regían la sociedad del período *Muromachi* es muy distinto al de la época *heiana*. En el universo de *Murasaki* triunfa la apariencia; corroído o no por el tiempo, mera ilusión acaso, el mundo exterior existe. Para los *Ashikaga* y su círculo, la distinción entre “esto” y “aquello”, entre el sujeto y el objeto, es innecesaria y superflua. Se acentúa el lado interior de las cosas: el refinamiento es simplicidad; la simplicidad, comunión con la naturaleza. Gracias al budismo *zen*, la religiosidad japonesa se ahonda y tiene conciencia de sí. Las almas se afina y templan. El culto a la naturaleza, presente desde la época más remota, se transforma en una suerte de mística. La pintura *Sung*, con su amor por los espacios vacíos, influye profundamente en la estética de esta época. El octavo shogún *Ashikaga* (*Yoshimasa*) introduce la Ceremonia del Té, regida por los mismos principios: simplicidad, serenidad, desinterés. En una palabra: quietismo. Pero nada más lejos del quietismo *furibundo* y contraído de los místicos occidentales, desgarrados por la oposición inconciliable entre este mundo y el otro, entre el creador y la criatura, que

el de los adeptos de zen. La ausencia de la noción de un Dios creador, por una parte, y la de la idea cristiana de una naturaleza caída, por la otra, explican la diferencia de actitudes. Buda dijo de todos, hasta los árboles y las yerbas, algún día alcanzarían el Nirvana. El estado búdico es un trascender la naturaleza pero también un volver a ella. El culto a lo irregular, a la armonía asimétrica, brota con esta idea de la naturaleza como arquetipo de todo lo existente. Los jardineros japoneses no pretenden someter el paisaje a una armonía racional, como ocurre con el arte francés de Le Nôtre, sino al contrario: hacen del jardín un microcosmo de la inmensidad natural.

El teatro Nô está profundamente influido por la estética zen. Como en el caso del teatro griego, que nace de los cultos agrarios de fertilidad, el género Nô hunde sus raíces en ciertas danzas populares llamadas *Dengaku Nô*. Según Waley era un espectáculo de juglares y acróbatas que, hacia el siglo XIV, se transformó en una suerte de ópera. En los mismos años una gran danza llamada Saragaku (música de monos) alcanzó gran popularidad. El origen al mismo tiempo sagrado y licencioso de este arte puede comprobarse con esta leyenda que relata el nacimiento de la danza: “La diosa del Sol se había retirado y no quería salir a iluminar al mundo; entonces la diosa Uzumi se desnudó los pechos, alzó su falda, mostró su ombligo y su sexo y danzó. Los dioses se rieron a carcajadas y la diosa Sol volvió a aparecer”. La unión de estas dos formas artísticas, *Dengaku* y *Sarugaku*, produjo finalmente el Nô.⁴ Esta evolución no deja de ofre-

⁴ Sobre el nacimiento y evolución del Nô véase *The Nô Plays of Japan*, de Arthur Waley, Londres 1950. Después de escrito este ensayo ha aparecido un libro fundamental: *La Tradition secrète du Nô, suivie d'Une journée de Nô*, traducción y comentario de René Seiffert, París,

cer analogías con la evolución del teatro español, desde las comedias y “pasos” de Gil Vicente, Juan del Encina y Lope de Rueda a la estilización intelectual del “auto sacramental”. Dos hombres de genio hacen del Nô el complejo mecanismo poética que admiramos: Kan’ami Kiyot-sugu (1333-1384) y su hijo Zeami Motokiyo (1363-1443). Ambos fueron protegidos del shogún Yoshimitsu, que se distinguió por su devoción a las artes y al budismo zen. Es probable que el shogún haya instruido al joven Zeami, con quien vivió en términos más bien íntimos, en la “doctrina sin palabras”.

La palabra Nô quiere decir talento y, por extensión, exhibición de talento, o sea: representación. El número de personajes de una pieza Nô se reduce a dos: el *chite* y el *waki*. El primero es el héroe de la pieza y, en realidad, su único autor; el *waki* es un peregrino que encuentra al *chite* y provoca, casi siempre involuntariamente, lo que llamaríamos la descarga dramática. El *chite* lleva una máscara. Ambos actores pueden tener cuatro o cinco acompañantes (*tsure*). Hay además un coro de unas diez personas. Cada obra dura poco menos de un acto del teatro occidental moderno. Una sesión de Nô está compuesta por seis piezas y varios interludios cómicos (*Kyogen*), arreglados de tal modo que formen una unidad estética: piezas religiosas, guerreras, femeninas, demoniacas, etc. Los argumentos proceden del fondo legendario, la historia y los clásicos. La palabra es sólo uno de los elementos del espectáculo; los otros son la

1960, que publica por primera vez en una lengua europea el texto casi completo de los tratados de Zeami, a quien el erudito francés no vacila en comparar con Aristóteles. Por último, en 1968, Kasuya Sakai publicó en México su excelente *Introducción al Nô*, que contiene la traducción, la primera que se haya hecho al castellano, de cuatro piezas. (Nota de 1970).

danza, la mímica y la música (flauta y tambores). También hay que señalar la riqueza de los trajes, el carácter estilizado del decorado y la función simbólica del mobiliario y los objetos. Todos los actores son hombres. La expresión verbal pasa del lenguaje hablado a una recitación que linda con el canto aunque sin jamás convertirse en palabra cantada. Más que la ópera o al ballet, el Nô podría parecerse a la liturgia. O al auto sacramental. La acción se inicia con una cita de los Sutras budistas, por ejemplo: “nuestras vidas son gotas de rocío que sólo esperan que sople el viento, el viento de la mañana”; o esta otra, que recuerda a Calderón: “la vida es un sueño mentiroso del que despierta sólo aquel que arroja a un lado, como harapo, el manto del mundo”. Inmediatamente después el *waki* se presenta a sí mismo, declara que debe hacer un viaje a un templo, una ermita o un lugar célebre, y danza. La danza simboliza el viaje. La descripción del viaje es siempre un fragmento poético, en el que abundan juegos de palabras que aluden a los sitios que recorre el viajero. Al llegar al término de su recorrido, en un momento inesperado, el *chite* aparece. Tras una escena de “reconocimiento” irrumpe en un monólogo entrecortado y violento que revive los episodios de su vida y, si se trata de un fantasma, de su muerte. Es el instante de la crisis y el delirio, en el que la intensidad dramática se alía a un lirismo sonámbulo. Aquí la poesía del Nô se revela como una de las formas más puras del teatro universal. El *chite*, poseído por el alma en pena de un muerto al que estuvo íntimamente ligado en el pasado (su amante, su enemigo, su señor, su hijo), se habla a sí mismo con el lenguaje del otro. Cambia de alma, por decirlo así. Identificado con aquel que odia, ama o teme, el *chite* resucita el pasado en una forma que hace pensar en los mimodramas de la psicología moderna. La es-

cena termina cuando, apaciguado por el peregrino que le promete ayudar a su salvación, el *chite* se retira. La obra concluye casi siempre con una nueva invocación de los textos budistas.

Dentro de estos modelos rígidos, Kan'ami y Zeami vertieron una poesía dramática de gran intensidad. El monólogo de Komachi, en la pieza de ese nombre, me parece uno de los momentos más altos del teatro universal. Es imposible dar una idea, siquiera aproximada, de la belleza de los textos. Baste decir que Arthur Waley piensa que "si por algún cataclismo el teatro Nô desapareciese, como espectáculo, los textos, por su valor puramente literario, perdurarían". Eso fue lo que ocurrió con el teatro griego, del cual sólo nos quedan las palabras; y sin embargo, esas palabras nos siguen alimentando. El género Nô ha dejado de ser un espectáculo popular pero ha influido en otros dos géneros: el teatro de títeres y el *Kabuki*. No es ocioso agregar que estas obras están salpicadas de fragmentos de poesía clásica, japonesa y china, y de citas de las Escrituras budistas. Zeami y sus contemporáneos no procedieron de manera distinta a la de Shakespeare, Marlowe, Lope de Vega y Calderón.

Con frecuencia se ha comparado el teatro Nô a la tragedia griega. Los coros, las máscaras, la escasez de personajes, la importancia de música y danza y, sobre todo, la alianza de poesía pasional y lírica con la meditación sobre el hombre y su destino, recuerdan, en efecto, al teatro griego. Como las obras de Esquilo y Sófocles, el teatro Nô es un misterio y un espectáculo, quiero decir, es una visión estética y simbólica de la condición humana y de la intervención, ora nefasta, ora benéfica, de ciertos poderes a los que, alternativamente, el hombre se enfrenta o se inmola. Pero la tragedia griega es más am-

plia y humana: sus héroes no son fantasmas sino seres terriblemente vivos, poseídos, sí, mas también lúcidos. Por otra parte, es una meditación sobre el hombre y el cosmos infinitamente más arriesgada y profunda; su verdadero tema es la libertad humana frente a los dioses y el destino. El pensamiento de los trágicos griegos es de raíz religiosa y todo su teatro es una reflexión sobre la *hybris*, esto es, sobre las causas y los efectos del *sacrilegio* por excelencia: la desmesura, la ruptura de la medida cósmica y divina. Esta reflexión no es dogmática sino de tal modo libre que no retrocede ante la blasfemia, según se ve en Eurípides y aun en Sófocles y Esquilo. La tradición intelectual de los poetas dramáticos griegos es la poesía homérica y la osada especulación de los filósofos; y el clima social que envuelve a sus creaciones, la democracia ateniense. La “política” —en el sentido original y mejor de la palabra— es la esencia de la actividad griega y lo que hizo posible su inigualable libertad de espíritu. En cambio, los autores japoneses viven en la atmósfera cerrada de una corte y su tradición intelectual es la teología budista y la estricta poesía de China y Japón.

Me parece que el teatro Nô ofrece mayores semejanzas con el español; no es arbitrario comparar las piezas de Kan'ami y Zeami a los “autos sacramentales” de Calderón, Tirso o Mira de Amescua. La brevedad de las obras y su carácter simbólico, la importancia de la poesía y el canto —en unos a través del coro, en otros por medio de las canciones—, la estricta arquitectura teatral, la tonalidad religiosa y, especialmente, la importancia de la especulación teológica —dentro y no frente a los dogmas— son notas comunes a estas dos formas artísticas. El “auto sacramental” español y el Nô japonés son intelectuales y poéticos. Teatro suspendido por hilos racio-

nales entre el cielo y la tierra, construido con la precisión de un razonamiento y con la violencia fantasmal del deseo que sólo encarna para aniquilarse mejor.

En arte Nô no es realista, al menos en el sentido moderno de la palabra. Tampoco es fantástico. Zeami dice: “música, danza y actuación son artes imitativas”. Ahora bien, esta imitación quiere decir: reproducción o recreación simbólica de una realidad. Así, el abanico que llevan los actores puede simbolizar un cuchillo, un pañuelo o una carta, según la acción lo pida. El teatro Nô, como todo el arte japonés, es alusivo y elusivo. Chikamtsu nos ha dejado una excelente definición de la estética japonesa: “El arte vive en las delgadas fronteras que separan lo real de lo irreal”. Y en otra parte dice: “Es esencial no decir: esto es triste, sino que el objeto mismo sea triste, sin necesidad de que el autor lo subraye”. El artista muestra; el propagandista y el moralista demuestran.

Las reflexiones críticas de Zeami están impregnadas del espíritu zen. En un pasaje nos habla de que hay tres clases de actuación: una es para los ojos, otra para los oídos y la última para el espíritu. En la primera sobresalen la danza, los trajes y los gestos de los actores; en la segunda, la música, la dicción y el ritmo de la acción; en la tercera se apela al espíritu: “un maestro del arte no moverá el corazón de su auditorio sino cuando haya eliminado todo: danza, canto gesticulaciones y las palabras mismas. Entonces, la emoción brota de la quietud. Esto se llama *danza congelada*”. Y agrega: “Este estilo místico, aunque se llama: Nô que habla al entendimiento, también podría llamarse: Nô sin entendimiento”. Es decir, Nô en el que la conciencia se ha disuelto en la quietud. Zeami muestra la transición de los estados de ánimo del espectador, verdadera escala del éxtasis, de este modo: “*El libro de la crítica* dice: olvida el espectáculo y

mira al Nô; olvida el Nô y mira al actor; olvida al actor y mira la idea; olvida la idea y entenderás el Nô”.⁵ El arte es una forma superior del conocimiento. Y este conocer, con todas nuestras potencias y sentidos, sí, pero también sin ellos, suspendidos en un arrobamiento inmóvil y vertiginoso, culmina en un instante de comunión: ya no hay nada que contemplar porque nosotros mismos nos hemos fundido con aquello que contemplamos. Sólo que la contemplación que nos propone Zeami posee —y ésta es una diferencia capital— un carácter distinto al del éxtasis occidental: el arte no convoca una presencia sino una *ausencia*. La cima del instante es un estado paradójico del ser: es un no ser en el que, de alguna manera, se da el pleno ser. Plenitud del vacío.

En la época de los Ashikaga declina el poder central, mientras crecen las rivalidades entre los señores feudales. La sociedad del período Muromachi puede compararse a las pequeñas cortes italianas del Renacimiento, dedicadas al cultivo de las artes y de la filosofía neoplatónica en tanto que el resto del país era desgarrado por guerras que no es exagerado llamar privadas. En el siglo xv el poder de los shogunes Ashikaga se desmorona. Kioto es destruida y saqueada. Tras un largo interregno se restablece el poder central, nuevamente en manos de la clase militar. Al iniciarse el siglo xvii una nueva familia —los Tokuwaga— asume la dirección del Estado, que no dejará sino hasta la restauración del poder imperial, a mediados del siglo pasado. La residencia de los shogunes se traslada a Edo (la actual Tokio). Durante estos siglos el Japón cierra sus puertas al mundo exterior. Los shogunes establecen una rígida disciplina política, social y económica que a veces hace pensar en las moder-

⁵ Citado por Arthur Waley en *The Nô Plays of Japan*, Londres, 1950.

nas sociedades totalitarias o en el Estado que fundaron los jesuitas en Paraguay. Pero desde mediados del siglo xvii una nueva clase urbana empieza a surgir en Edo, Osaka y Kioto. Son los mercaderes, los *chonines* u hombres del común, que si no destruyen la supremacía feudal de los militares, sí modifican profundamente la atmósfera de las grandes ciudades. Esta clase se convierte en patrona de las artes y la vida social. Un nuevo estilo de vida, más libre y espontáneo, menos formal y aristocrático, llega a imponerse. Por oposición a la cultura tradicional japonesa —siempre de corte y de cerrado círculo religioso— esta sociedad es abierta. Se vive en la calle y se multiplican los teatros, los restaurantes, las casas de prostitución, los baños públicos atendidos por muchachas, los espectáculos de luchadores. Una burguesía próspera y refinada protege y fomenta los placeres del cuerpo y del espíritu. El barrio alegre de Edo no sólo es lugar de libertinaje elegante, en donde reinan las cortesanas y los actores, sino que, a diferencia de lo que pasa en nuestras abyectas ciudades modernas, también es un centro de creación artística. Genroku —tal es el nombre del período— se distingue por una vitalidad y un desenfado ausentes en el arte de épocas anteriores. Este mundo brillante y popular, compuesto por nuevos ricos y mujeres hermosas, por grandes actores y juglares, se llama *Ukiyo*, es decir el Mundo que Flota o Pasa, bello como las nubes de un día de verano. El grabado de madera —*Ukiyoe*: imágenes del mundo fugitivo— se inicia en esta época. Arte gemelo del *Ukiyoe*, nace la novela picaresca y pornográfica: *Ukiyo-Soshi*. Las obras licenciosas —llamadas con elíptico ingenio: Libros de la primavera— se vuelven tan populares como en Europa la literatura libertina de fines del siglo xviii. El teatro Kabuki, que combina el drama con el ballet, alcanza su mediodía y el gran

poeta Chikamatsu escribe para el teatro de muñecos obras que maravillaron a sus contemporáneos y que todavía hieren la imaginación de hombres como Yeats y Claudel. La poesía japonesa, gracias sobre todo a Matsuo Basho, alcanza una libertad y una frescura ignoradas hasta entonces. Y asimismo, se convierte en réplica al tumulto mundano. Ante ese mundo vertiginoso y colorido, el haikú de Basho es un círculo de silencio y recogimiento: manantial, pozo de agua oscura y secreta.

Basho no rompe con la tradición sino que la continúa de una manera inesperada; o como el mismo dice: “No busco el camino de los antiguos: busco lo que ellos buscaron”. Basho aspira a expresar, con medios nuevos, el mismo sentimiento concentrado a la gran poesía clásica. Así, transforma las formas populares de su época (el *haikai no renga*) en vehículos de la más alta poesía. Esto requiere una breve explicación. La poesía japonesa no conoce la rima ni la versificación acentual y su recurso principal, como sucede con la francesa, es la medida silábica. Esta limitación no es pobreza, pues el japonés está compuesto por versos de siete y cinco sílabas; la forma clásica consiste en un poema corto —*waka* o *tanka*— de treinta y una sílabas, dividido en dos estrofas: la primera de tres versos (cinco, siete y cinco sílabas) y la segunda de dos (ambos de siete sílabas). La estructura misma del poema permitió, desde el principio, que dos poemas participasen en la creación de un poema: uno escribía las tres primeras líneas y el otro las dos últimas. Escribir poesía se convirtió en un juego poético parecido al “cadáver exquisito” de los surrealistas; pronto, en lugar de un sólo poema, se empezaron a escribir series enteras, ligados tenuemente por el tema de la estación. Estas series de poemas en cadena se llamaron *renga* o *renku*. El género ligero, cómico o epigramático, se llamó

renga haikai y el poema inicial, *hokku*. Basho practicó con sus discípulos y amigos —dándole nuevo sentido— al arte del *renga haikai* o cadena de poemas, adelantándose así a la profecía de Lautréamont y a una de las tentativas del surrealismo: la creación poética colectiva.

Cualquiera que haya practicado el juego del “cadáver exquisito”, el de las “cartas rusas” o algún otro que entrañe la participación de un grupo de personas en la elaboración de una frase o de un poema, podrá darse cuenta de los riesgos: las fronteras entre la comunión poética y el simple pasatiempo mundano son muy tenues. Pero si, gracias a la intervención de ese magnetismo o poesía objetiva que obliga a rimar una cosa con otra, se logra realmente la comunicación poética y se establece una corriente de simpatía creadora entre los participantes, los resultados son sorprendentes: lo inesperado brota como un pez o un chorro de agua. Lo más extraño es que esta súbita irrupción parece natural y, más que nada, fatal, necesaria. Los poemas escritos por Basho y sus amigos son memorables y la complicación de las reglas a que debían someterse no hace sino subrayar la naturalidad y la felicidad de los hallazgos. Cito, en pobre traducción, uno de esos poemas colectivos:

El aguacero invernal,
incapaz de esconder la luna,
la deja escaparse de su puño, *Tokoku*,
Al caminar sobre el hielo
piso la luz de mi linterna. *Jugo*
Al alba los cazadores
atan a sus flechas
blancas hojas de helechos. *Yasui*
Abriendo de par en par
la puerta norte del Palacio: ¡la Primavera! *Basho*
Entre los rastrillos

y el estiércol de los caballos
humea, cálido, el aire. *Kakei*⁶

El poema se inicia con la lluvia, el invierno y la noche. La imagen de la caminata nocturna sobre el hielo convoca a la del alba fría. Luego, como en la realidad, hay un salto e irrumpe, sin previo aviso, la primavera. El realismo de la última estrofa modera el excesivo lirismo de la anterior.

El poema suelto, desprendido del renga haikai, empezó a llamarse *haikú*, palabra compuesta de haikai y hokku. Un haikú es un poema de 17 sílabas y tres versos: cinco, siete, cinco. Basho no inventó esa forma; tampoco la alteró: simplemente transformó su sentido. Cuando empezó a escribir, la poesía se había convertido en un pasatiempo: poema quería decir poesía cómica, epigrama o juego de sociedad. Basho recoge este nuevo lenguaje coloquial, libre y desenfadado, y con él busca lo mismo que los antiguos: el instante poético. El haikú se convierte en la anotación rápida, verdadera recreación, de un momento; exclamación poética, caligrafía, pintura y escuela de meditación, todo junto. Discípulo del monje Buccho —y él mismo medio ermitaño que alterna la poesía con la meditación—, el haikú de Basho es ejercicio espiritual. La filosofía zen reaparece en su obra, como reconquista del instante. O mejor: como abolición del instante. Uno de sus sucesores, el poeta Oshima Ryoto, alude a esta suspensión del ánimo en un poema admirable:

*No hablan palabra
el anfitrión, el huésped
y el crisantemo.*

⁶ Utilizo la versión inglesa de Donald Keene, *Japanese Literature*, Londres, 1953.

Yosa Buson, pintor, calígrafo y uno de los maestros del haikú (con Basho, Issa y Shiki), expresa la misma intuición aunque con una ironía ausente en el poema de Ryoto y que es una de las grandes contribuciones del haikú:

*Llovizna: plática
de la capa de paja
y la sombrilla.*

A lo que responde Masaoka Shiki, un siglo después:
*Ah, si me vuelvo,
ese que se pasa ya
no es sino bruma.*

Los ejemplos anteriores muestran la aptitud del haikú para convertirse en medio de expresión de la sensibilidad del zen. Quizá el genio de Basho reside en haber descubierto que, a pesar de su aparente simplicidad, el haikú es un organismo poético muy complejo. Su misma brevedad obliga al poeta a significar mucho diciendo lo mínimo.⁷

Desde un punto de vista formal el haikú se divide en dos parte. Una da la condición general y la ubicación temporal y espacial del poema (otoño o primavera, mediodía o atardecer, un árbol o una roca, la luna, un ruiseñor); la otra, relampagueante, debe contener un elemento activo. Una es descriptiva y casi enunciativa; la otra, inesperada. La percepción poética surge del choque entre ambas. La índole misma del haikú es favorable a un humor seco, nada sentimental, y a los juegos de palabras, onomatopeyas y aliteraciones, recursos constantes de

⁷ Sobre el haikú, su técnica y sus fuentes espirituales, véase la obra que, en cuatro volúmenes, ha dedicado R. H. Blyth al tema: *Haikú*, 1949-1952. Después de escritas estas páginas la bibliografía sobre el haikú se ha multiplicado, especialmente en lengua inglesa. Véase *The Haiku Handbook*, de William J. Higginson, 1985.

Basho, Buson e Issa. Arte no intelectual, siempre concreto y antiliterario, el haikú es una pequeña cápsula cargada de poesía capaz de hacer saltar la realidad aparente. Un poema de Basho —que ha resistido, es cierto, a todas las traducciones y que doy aquí en una inepta versión— quizá ilumine lo que quiero decir:

*Un viejo estanque:
salta una rana ¡zas!
chapalateo.*

Nos enfrentamos a una casi prosaica enunciación de hechos: el estanque, el salto de la rana, el chasquido del agua. Nada menos “poético”: palabras comunes y un hecho insignificante. Basho nos ha dado simples apuntes, como si nos mostrase con el dedo dos o tres realidades inconexas que, sin embargo, tienen un “sentido” que nos toca a nosotros descubrir. El lector debe recrear el poema. En la primera línea encontramos el elemento pasivo: el viejo estanque y su silencio. En la segunda, la sorpresa del salto de la rana, que rompe la quietud. Del encuentro de estos dos elementos debe brotar la iluminación poética. Y esta iluminación consiste en volver al silencio del que partió el poema, sólo que ahora cargado de significación. A la manera del agua que se extiende en círculos concéntricos, nuestra conciencia debe extenderse en oleadas sucesivas de asociaciones. El pequeño haikú es un mundo de resonancias, ecos y correspondencias:

*Tregua de vidrio:
el son de la cigarra
taladra rocas.*

El paisaje no puede ser más nítido. Mediodía en un lugar desierto; el sol y las rocas. Lo único vivo en el aire seco es el rumor de las cigarras. Hay un gran silencio. Todo calla y nos enfrenta a algo que no podemos nom-

brar: la naturaleza se nos presenta como algo concreto y, al mismo tiempo, inasible, que rechaza toda comprensión. El canto de las cigarras se funde al callar de las rocas. Y nosotros también quedamos paralizados y, literalmente, petrificados. El haikú es satori:

*El mar ya oscuro:
los gritos de los patos
apenas blancos.*

Aquí predomina la imagen visual: lo blanco brilla débilmente sobre el dorso oscuro del mar. Pero no es el plumaje de los patos, ni la cresta de las olas sino los gritos de los pájaros lo que, extrañamente, es blanco para el poeta. En general Basho prefiere alusiones más sutiles y contrastes más velados:

*Este camino
nadie ya lo recorre
salvo el crepúsculo.*

La melancolía no excluye una buena, humilde y sana alegría ante el hecho sorprendente de estar vivos y ser hombres:

*Bajo las abiertas campánulas
comemos nuestra comida,
nosotros, que sólo somos hombres.*

Un poema de Issa contiene el mismo sentimiento, sólo que teñido de una suerte de simpatía cósmica:

*Luna montañesa,
también iluminas
al ladrón de flores.*

El haikú no sólo es poesía escrita —o, más exactamente, dibujada— sino poesía vivida, experiencia poética recreada. Con inmensa cortesía, Basho no nos dice todo: se limita a entregarnos unos cuantos elementos, los suficientes para encender la chispa. Es una invitación al viaje, un viaje que debemos hacer con nuestras

propias piernas. Pues como él mismo dice: “No hay que viajar a los lomos de otro. Piensa en el que te sirve como su fuera otra y más débil pierna tuya”. Y en otro pasaje agrega: “No duermas dos veces en el mismo sitio; desea siempre una estera que no hayas calentado aún”.

Los diarios de viaje son un género muy popular en la literatura japonesa. Zeami escribió uno —*El libro de la Isla de Oro*— en el que entrecruza pensamientos sueltos, poemas y descripciones. Basho escribió cinco diarios de viaje, cuadernos de bocetos, impresiones y apuntes. Estos diarios son ejemplos perfectos de un género en boga en la época de Basho y del cual él es uno de los grandes maestros: el *haibun*, texto en prosa que rodea, como si fuesen islotes, a los haikú. Poemas y pasajes en prosa se completan y recíprocamente se iluminan. El mejor de esos diarios, según la opinión general, es el famoso *Oku no Hosomichi (Sendas de Oku)*.⁸ En este breve cuaderno, hecho de veloces dibujos verbales y súbitas alusiones —signos de inteligencia que el autor cambia con el lector— la poesía se mezcla a la reflexión, el humor a la melancolía, la anécdota a la contemplación. Es difícil leer un libro —y más aún cuando casi todo su aroma se ha perdido en la traducción— que no nos ofrece asidero alguno y que se despliega como una sucesión de paisajes. Quizás haya que leerlo como se mira al campo: sin prestar mucha atención al principio, recorriendo con mirada distraída la colina, los árboles, el cielo y su rincón de nubes, las rocas... De pronto nos detenemos ante una piedra cualquiera, de la que no podemos apartar la vista y entonces conversamos, por un instante sin medi-

⁸ Publicado por la Imprenta Universitaria de México en 1957, traducción de Eikichi Hayashiya y Octavio Paz. Segunda edición, Barcelona, Seix Barral, 1970.

da, con las cosas que nos rodean. En este libro de Basho no pasa nada, salvo el sol, la lluvia, las nubes, unas cortesanas, una niña, otros peregrinos. No pasa nada, excepto la vida y la muerte:

*Es primavera:
la colina sin nombre
entre la niebla.*

La idea del viaje —un viaje desde las nubes de esta existencia hasta las nubes de la otra— está presente en toda la obra de Basho. Viajero fantasma, un día antes de morir escribe este poema:

*Caído en el viaje:
mis sueños en el llano
dan vueltas y vueltas.*

En una forma voluntariamente antiheroica la poesía de Basho nos llama a una aventura de veras importante: la de perdernos en lo cotidiano para encontrar lo maravilloso. Viaje inmóvil, al término del cual nos encontramos con nosotros mismos: lo maravilloso es nuestra verdad humana. En tres versos el poeta insinúa el sentido de este encuentro:

*Un relámpago
y el grito de la garza,
hondo en lo oscuro.*

El grito del pájaro se funde al relámpago y ambos desaparecen en la noche. ¿Un símbolo de la muerte? La poesía de Basho no es simbólica: la noche es la noche y nada más. Al mismo tiempo, sí es algo más que la noche, pero es un algo que, rebelde a la definición, se rehúsa a ser nombrado. Si el poeta lo nombrase, se evaporaría. No es la cara escondida de la realidad: al contrario, es su cara de todos los días... y es aquello que no está en cara alguna. El haikú es una crítica de la realidad: en toda reali-

dad hay algo más de la que llamamos *realidad*. Simultáneamente, es una crítica del lenguaje:

Admirable

aquel que ante el relámpago

no dice: la vida huye...

Crítica del lugar común pero también crítica a nuestra pretensión de identificar, significar y decir. El lenguaje tiende a dar sentido a todo lo que vemos y una de las misiones del poeta es hacer la crítica del sentido. Y hacerla con las palabras, instrumentos y vehículos del sentido. Si decimos que la vida es corta como el relámpago no sólo repetimos un lugar común sino que atentamos contra la originalidad de la vida, contra aquello que efectivamente la hace única. La verdad original de la vida es su vivacidad y esa vivacidad es consecuencia de ser mortal, finita: la vida está tejida de muerte. Pero al decirlo convertimos en dos conceptos, vida y muerte, la vivaz y fúnebre unidad vida-muerte. ¿Hay un lenguaje que diga, sin decirlo, esa unidad? Sí, el haikú: una palabra que es la crítica de la realidad, una realidad que es la burla oblicua del significado. El haikú de Basho nos abre las puertas de satori: sentido y falta de sentido, vida y muerte, coexisten. No es tanto la anulación de los contrarios ni su fusión como una suspensión del ánimo. Instante de la exclamación o de la sonrisa: la poesía ya no se distingue de la vida, la realidad reabsorbe a la significación. La vida no es ni larga ni corta sino que es como el relámpago de Basho. Ese relámpago no nos avisa de nuestra mortalidad; su misma intensidad de luz, semejante a la intensidad verbal del poema, nos dice que el hombre no es únicamente esclavo del tiempo y de la muerte sino que, dentro de sí, lleva a *otro tiempo*. Y la visión instantánea de ese otro tiempo se llama poesía: crítica del lenguaje y de la realidad: crítica del tiempo.

La subversión del sentido produce una reversión del tiempo: el instante del haikú es inconmensurable. La poesía de Basho, ese hombre frugal y pobre que escribió ya entrado en años y que vagabundó por todo el Japón durmiendo en ermitas y posadas populares —ese reconcentrado que contemplaba largamente un árbol y un cuervo sobre el árbol, el brillo de la luz sobre una piedra— ese poeta que después de remendarse las ropas raídas leía a los clásicos chinos— ese silencioso que hablaba en los caminos son los labradores y las prostitutas, los monjes y los niños—, es algo más que una obra literaria: es una invitación a vivir de veras la vida y la poesía. Dos realidades inseparables y que, no obstante, jamás se funden enteramente: el grito del pájaro y la luz del relámpago.

ÍNDICE DE PINTURAS

Retrato de Rosa Luz Alegría, 1979. Óleo sobre tela. Jorge González Camarena	18
El paraíso de los gatos, 1955. Óleo sobre masonite. Remedios Varo	248
Día de Flores, 1925. Diego Rivera	266
Autorretrato con chango y loro, 1942. Frida Kahlo	275

ÍNDICE VOLUMEN II

ARTÍCULOS	7
«Ya lo sabes: eres hueco y búsqueda»	8
Octavio Paz y los partidos	12
Octavio Paz sobre liberalismo y romanticismo	17
El consejero	21
Para qué sirve la poesía: El concepto de poesía en Octavio Paz	25
El perfil intelectual de Octavio Paz	30
Entre la poesía, la vida y la muerte de Octavio Paz	37
El laberinto vital de Octavio Paz	48
Octavio Paz, un mexicano con visión universal	53
Octavio Paz: «Sonreír es aprender a ser libres»	63
ENTREVISTAS	67
Resolver lo económico y lo político para arribar al siglo XXI con más seguridad	68
El periodismo es literatura a alta velocidad	75
México ha pasado momentos peores; se impondrá la voluntad de ser	81

Toledo, artista de extrema modernidad y de extrema antigüedad	84
Usen el adjetivo o etiqueta que quieran, pero no «conservador»	89
Palabras como semillas	94
ÍNDICE DE PINTURAS	109

ÍNDICE VOLUMEN III

Ensayos sobre el autor y su obra	9
“Adonde yo soy tú somos nosotros”, por Carlos	
Monsiváis	10
I	10
II. El sentido de la historia (La obra ensayística)	26
Lo que fue Octavio Paz para nosotros	36
Palabra comprometida, por José Pascual Buxó	36
Paz pasional, por Julio Ortega	37
El sentimiento crítico de la vida, por Josu Landa	39
El año 1914, por David Huerta	42
¿Cuál es el legado de Octavio Paz?	46
Jorge Fernández Granados	46
María Baranda	48
Christopher Domínguez	49
Luis Ignacio Helguera	51
Pedro Serrano	53
José Ricardo Chaves	54
Fabio Morábito	55
Myriam Moscona	56
Daniel Sada	57

Adolfo Castañón	58
Coral Bracho	59
Eduardo Hurtado	60
Manuel Ulacia	62
Marco Antonio Campos	63
Antonio Deltoro	64
Héctor Manjarrez	65
Alí Chumacero	67
Poemas	69
Despedida, por Carmen Boullosa	69
Con Palabras de Paz, por Juan Antonio Masoliver	
Ródenas	71
Presencia del agua, por Jorge Valdés Díaz-Vélez	72
Nacimiento, por Verónica Volkow	72
La creación de otro tiempo, por Eduardo Milán	74
El hombre y su obra, por Patricio Eufrazio Solano	79
Octavio Paz: El último intelectual mexicano	
por Soledad Loaeza	111
El antiestatismo de Octavio Paz	115
El mito del eterno retorno	121
Octavio Paz, el marginado de la intelligentsia ...	125
Réquiem por Octavio Paz, por Patricio Eufrazio	129
Octavio Paz: la palabra erguida, por Patricio Eufrazio	
Solano	133
La identidad de los contrarios	136
Poesía de soledad y poesía de comunión	141
<i>El arco y la lira</i> . Una poética ensayística	146
Propuesta poética esencial	149
El discurso de Octavio Paz ante el Ejército	
Zapatista de Liberación Nacional ¿Un sujeto	
cultural colonial?, por Luz Palomera Ugarte	154
Homenaje a Octavio Paz, por Margarita Schultz	169
Octavio Paz, identidad y lenguaje, por Andrés Gallardo	174

La imagen del Oriente en Octavio Paz, por Luis Pulido Ritter.....	199
La contribución de Octavio Paz al haiku, por Carlos Fleitas	219
Octavio Paz en su “laberinto”: en torno a <i>El laberinto de la soledad</i> medio siglo después, por Adolfo Sánchez Vázquez	223
El arco, la lira, la rosa. Octavio Paz y Jorge Luis Borges, por Marta Contreras	234
Octavio Paz y el ensayo metapolítico, por Francisco Gil Villegas M.	246
La libertad de Octavio Paz: el bosque parlante, por Miguel Ángel Rodríguez	256
Resumen	256
Kant: libertad y ética	264
Humboldt: el hombre y el Estado	265
Límites a las funciones y a los poderes del Estado: el liberalismo francés	270
Montesquieu: espíritu de libertad	272
Tocqueville: la profecía cumplida	274
La palabra rota: Paz y las reverberaciones poéticas del ensayo, por Israel Arroyo	281
Resumen	281
Pensamiento analógico: Paz y Canetti	287
Ensayo analógico: prosa que danza	292
Política para poetas, por Medardo Maldonado Monroy	299
Paz y Breton, un encuentro surrealista, por Guadalupe Nettel	308
El vértigo de los cuerpos en los primeros poemas de Octavio Paz, por Alberto Ruy-Sánchez	314
Naturaleza de la distancia: André Breton y Octavio Paz, por Alberto Ruy Sánchez	321
Apuntes para llegar a Octavio Paz, por Gerardo Ciancio	325
El hijo del limo	327

Un vestido y un fusil	329
El futbolito y la creación	332
El viento de las vírgenes	333
Un alto surtidor que el viento no arquea	335
ÍNDICE VOLUMEN I	338
ÍNDICE VOLUMEN II	344