

Al paso de los días

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

Leer para lograr en grande

COLECCIÓN LETRAS
Summa de días

ÓSCAR GONZÁLEZ

Al paso de los días

Nueva antología

Prólogo

MIGUEL ÁNGEL FLORES

FOeM
FONDO EDITORIAL ESTADO DE
MÉXICO



GOBIERNO DEL
ESTADO DE MÉXICO

Eruviel Ávila Villegas
Gobernador Constitucional

Raymundo E. Martínez Carbajal
Secretario de Educación

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

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

Secretario Técnico: Agustín Gasca Pliego

Al paso de los días

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

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

© Óscar González César

ISBN: 978-607-495-288-9

Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal
www.edomex.gob.mx/consejoeditorial
Número de autorización del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal:
CE: 205/01/90/13

Impreso en México

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

HOGUERA DE PALABRAS: APUNTE SOBRE LA POESÍA DE ÓSCAR GONZÁLEZ¹

Inescrutables son los caminos de la crítica; inescrutables los de la recepción de la obra de un poeta. El azar tiene muchas vías para manifestarse. A veces arroja la moneda de la luz; a veces la de la oscuridad. A veces es la presencia permanente; a veces el paso fugaz. Mucho podría elucubrarse sobre la suerte que corre la obra de un poeta en su relación con sus posibles lectores. Es verdad que a la difusión de un libro, verdad de Perogrullo, contribuye el sello editorial que lo publica. En nuestros tiempos de avaricia financiera, la poesía sobrevive penosamente en editoriales de instituciones gubernamentales —lo son las universidades públicas—, que suman en sus catálogos títulos que no llegarán a las mesas de novedades de las librerías. De aquí partimos para preguntarnos cómo se forma el canon de una tradición literaria. Por supuesto que los juicios de quienes saben leer poesía harán que éstos graviten sobre la recepción de un libro. Pero muchas veces esos que saben leer poesía van de prisa o se sienten abrumados por la paradójica abundancia de la bibliografía poética, o dejan de escribir, y no es frecuente que se abandonen al prejuicio. Quizá una de las labores más gratas para un lector de poesía sea hurgar entre libros y descubrir vetas que contiene la poesía de alta calidad. Tal es el caso del poeta Óscar González, quien publicó sus dos primeros libros en la editorial de la UNAM y en el Fondo de Cultura Económica. Ambos libros parecían asegurarle un sitio indisputable en la poesía mexicana del siglo xx. Después cayó el silencio sobre su obra. Parecía que su voz se había apagado. Que la poesía sólo había sido un asunto de

¹ Una versión de este texto se publicó en la revista *Tema y variaciones de literatura*, núm. 34, semestre 1, México, Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Azcapotzalco, 2010, pp. 203-213.

juventud. Sin embargo, González siguió vigente como poeta, es decir, siguió publicando, pero sus libros posteriores aparecieron en editoriales de cuasi nula divulgación. Uno se pregunta, a pesar de este hecho, por qué, después de haber publicado dos libros en editoriales de prestigio y que circularon satisfactoriamente, a su poesía no se le concedió el lugar que merece en las antologías de la poesía mexicana. La relectura de su obra completa nos lleva a la conclusión de que tiene mucho más calidad que la de otros poetas de su generación que han sido considerados como emblemáticos de ésta, a pesar de que sus versos han sido deslavados por los años. Quienes conocen ya la poesía de Óscar González siguen leyéndola como si fuera la primera vez que se acercan a ella; cada nueva lectura ofrece una novedad: lo dicho, su poesía se abre a nuevas posibilidades de interpretación. En hechos, en sucedidos, en evocaciones, en la alianza de elementos, advertimos una atmósfera, una situación que se expresa en una forma que nos parece única. En el caso de González estamos en presencia de un verdadero poeta, que hizo su aparición ante el público lector con un libro que revelaba una expresión madura: no era un texto en el que fueran frecuentes los balbuceos o las inseguridades de alguien que todavía debe pulir su escritura. Los poemas de su primer libro contenían la seguridad de un poeta que sabía hacer un uso impecable de su lenguaje. Desde sus primeros versos mostró un gusto por lo esencial, por una expresión directa que sabía dejar en la oscuridad ciertas zonas de significado donde germina la revelación de su poesía. Óscar González había leído y seguía leyendo a sus clásicos sacando el mejor provecho de sus lecturas. La hazaña de González consiste en sostener el poema con la breve palabra y la profundidad del significado. El poema es a veces como un relámpago que nos enceguece momentáneamente, y que después nos permite, en el sosiego de la relectura, desentrañar la verdadera materia con la que ha sido construido.

A diferencia de la mayoría de los poetas, sus textos no frecuentaron las páginas de revistas y suplementos culturales. En el momento en que se edita su primer libro sólo había aparecido uno

de sus poemas en una publicación periódica. En 1970, la UNAM sacó su primer libro, *Tiempo adentro*. Raúl Leyva lo saludó con una nota muy entusiasta, en la que escribe: “El tiempo petrificado se transforma en río, en agua manante, heraclitana. Algo de esto se vislumbra en el libro *Tiempo adentro* de Óscar Rodríguez (sic, un lapsus que quedará para la eternidad de la letra impresa)”. La nota breve de Leyva² destaca uno de los aspectos más relevantes del libro: su lenguaje personal. “Este poeta aún no tiene 30 años, pero ha logrado forjar un lenguaje personal de envidiable unidad y transparencia”. El poema que para él va a resumir el valor del libro es el que se intitula “Renacimiento”, que expresa, según Leyva, la ambiciosa tentativa del autor por rehacer la forma antigua:

del vaso roto, el templo desolado y la ciudad perdida. En síntesis, en devolverle su perdida unidad al mundo del hombre. El tiempo ha sido mirado y apresado y, en última instancia, descubierto como movimiento. Pero también la luz, la transparencia victoriosa que todo lo desnuda, revelándolo.

Luz y fragmento, búsqueda de la unidad, la lectura de Leyva fue bastante acertada pues fija el rasgo más destacado de la poesía que contiene *Tiempo adentro*. Vilma Fuentes³ destacó la temprana maestría de Óscar González:

sabe lo que hace y sabe hacerlo: sus poemas resplandecen, breves objetos con esa luz disuelta de los atardeceres lluviosos, atrapan la imaginación con la imaginación y la inteligencia para liberarlas dentro de una arquitectura de apariencia precaria, espiritual, pero sólida arquitectura [...] La poesía de Óscar González atraviesa la

² Raúl Leyva, “Escaparate”, en *México en la Cultura*, suplemento cultural del *Novedades*, México, 13 de diciembre de 1970.

³ Vilma Fuentes, “El tigre en la casa y *Tiempo adentro*”, en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural del periódico *Excelsior*, México, 20 de diciembre de 1970.

duda, el tiempo y las miradas para llegar hasta el centro luminoso de ese adentro, de esa otra interioridad que está en el sol, en cada astro y cada cosa, en el pensamiento y entre mil deseos de cada minuto humano.

El libro no recibió más comentarios. Margarita Peña⁴ tomó en cuenta el libro de Óscar González en su “Balance de la poesía de 1970”; la brevedad de su nota destacó notablemente la calidad de la escritura del poeta:

En González se adivina al poeta cósmico. Su tema fundamental es el mundo y sus elementos: agua, tierra, fuego, aire. Pero la experiencia cognoscitiva no se da en términos de certeza tranquila, sino de revelación, de asombro, de pasmo. Su tiempo adentro es vivo, decorado con girasoles, soles y fuego, animado por ríos y desiertos. Hay también un tiempo muerto, de crepúsculo y soles desolados. La expresión ceñida de González deriva de la poesía rimada. Las imágenes reproducen cosas vistas y vividas: es la suya una poesía objetual, empírica. Poesía de claroscuros en la que el gozo alterna con la melancolía. En la mejor tradición de la lírica mexicana: Othón, Villaurrutia, es OG un poeta llano, limpio de pretensiones excesivas que, a juzgar por este primer libro, se va haciendo lenta y tenazmente.

Tiempo adentro se abre con el poema “Premonición” que expresa el tono en el que transcurrirá todo el libro:

A la edad de quince años,
Camino de Patmos y Corinto,
Llevaba una imagen adormecida bajo el brazo.

⁴ Margarita Peña, “La poesía: antologías y gran calidad personal. Balance de la poesía en 1970”, en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre*, México, 6 de enero de 1970.

Eran las pulsaciones de mis pasos
premonición de asombro,
Vago temor de cumplimento y pacto.
Y no dejaba que mis palomas,
Haces de luz, canto de coros pánicos,
Se fugaran con sus ritmos alados.
Unas pudieron irse
y anidaron en los techos blanqueados
De Corinto, cuyas ventanas dan al mar;
Otras en Patmos, ciudad de las arenas púrpuras;
Otras nunca salieron,
ni saldrán.

La primera palabra que debemos destacar es “asombro”. Cómo a pesar de la brevedad del poema el autor ha podido expresar una experiencia tan intensa. Se está en el umbral de una vida, la edad en que se empieza a adquirir conciencia plena del mundo, y decir mundo es nombrar los hechos que se manifiestan ante nuestros ojos pero que poseen una cualidad oculta. El poeta es el ser que transfigurará un recorrido, un viaje, en símbolo: las palomas son aves de luz pero también la condensación de un tiempo que es incertidumbre. Algunas de ellas se materializan en los techos de Patmos y Corinto, otras no adquirieron la condición de luz o de coros pánicos. Nombrar las dos ciudades es situarnos en una realidad cultural cargada de materialidad para el poeta. Hay un contraste que expresa la fuerza expresiva del poema: de momento las palomas colman de luminosidad al poema, pero algunas de ellas no siguieron el mismo destino, es aquí donde se abre un punto de interrogación: de delante de la luz se transmutaron en luz, pero también había un arco de sombras.

“Iguual asombro”, así intitula otro de los poemas. Si como ha señalado uno de sus críticos, *Tiempo adentro* en verdad constituye un poema unitario, la mejor descripción que podríamos hacer de él es considerarlo como un caleidoscopio en el cual un ligero

movimiento reacomoda las piezas en el corazón de la luz, pero para que esa luz cobre todo su significado y peso, debe mantener un secreto diálogo con las sombras, sólo así se advertirá un orden en el firmamento: la mirada no abarca el infinito y permanece en el asombro:

No es el asombro
 ante la luz
Mayor que ante la sombra
Iluminado
 el ojo
Sabe dónde termina lo que mira:
Cuán breve el campo en llamas
 que avisora,
Lumbre fugaz
En la infinita oscuridad
 desnuda.
Más allá de la luz,
 del horizonte,
El invisible movimiento
Del cielo y sus esferas:
Cuán grande foso donde yace
La mirada absorta.

Aporía, en sentido estricto, significa dificultad para pasar. Los griegos tomaron este término para referirse a la dificultad lógica que presenta un problema especulativo, según lo define el diccionario. La búsqueda del amor desencadena un movimiento. Es el dardo y la inmovilidad, es el poema construido con la precisión de la imagen y la palabra. Tal vez, parece decirnos González, trasladar nuestra realidad externa e interna, sea como un juego de aporías. Lo notable de *Tiempo adentro* es la conciencia artística con que el autor asume la escritura poética. Un logro que no es común en los poetas principiantes.

El segundo libro de Óscar González también fue atendido por la crítica. Eran otros tiempos, cuando había varios suplementos culturales y se prestaba atención a las novedades bibliográficas, sin excluir los libros de poesía. Existían en aquellos años quienes registraban puntualmente la aparición de los libros de poesía y se contaba con un público lector. La *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento cultural del periódico *El Nacional*, daba cabida en sus páginas a las reseñas de los libros sin cortapisas. En otras publicaciones culturales también se publicaban reseñas, pero había una “aduana” infranqueable que filtraba las colaboraciones: sólo se podía hablar en sus páginas de ciertos libros y ciertos autores. No se ha hecho el reconocimiento aún de cuánto le debe la literatura mexicana al poeta Juan Rejano, quien puso las páginas del suplemento que dirigía, precisamente, el suplemento de *El Nacional*, al servicio de la crítica. Es ahora obligatoria la consulta de dicho suplemento para enterarse de la recepción que recibieron los libros que aparecieron en aquella época, me refiero a los años setenta, sobre todo.

Manuel Blanco⁵ se refirió a *Hoguera sobre el agua*, el segundo libro de Óscar González. Antes de ocuparse específicamente de este libro escribe unas reflexiones sobre la poesía: “En realidad referirse a la poesía equivale a entablar un diálogo con uno mismo y a reestructurar a base de palabras un conjunto de referencias humanas o simplemente vitales”. Es precisamente lo que habría que destacar, que la lectura de *Hoguera sobre el agua* es la invitación a un diálogo con una visión del libro que busca su razón de ser en la experiencia de haber abrevado en las fuentes de la cultura que forma los cimientos de nuestra tradición. El acierto de González es la evocación de un mundo perdido en apariencia que le proporciona las claves de la comprensión de esa cultura, al que sólo se puede ingresar en plenitud si se trata de indagar sobre los rastros

⁵ Manuel Blanco, “Poesía de hoy: *Hoguera sobre el agua*”, en *El Nacional*, México, 26 de septiembre de 1972.

perdurables de un mundo regido por los dioses paganos. El libro fue motivo de la atención de Jesús Luis Benítez, quien escribió dos reseñas muy inteligentes, en las que expuso los aciertos más notables de la poética de González sin dejar de señalar cuáles eran los flancos débiles que lastraban su escritura. *Hoguera*⁶ para Benítez contenía “hallazgos y realizaciones de excelente calibre al lado de apreciaciones y figuras de escaso poder, de contextura poética y débil”. Comenta el poema “Errando” y no deja de destacar que al lado de un efecto muy logrado, en el que el poeta capta una impresión con un “tono sencillo y luminoso”, no sabe advertir que al concluir el poema ha echado mano de una retórica, de un concepto de lo “bonito”, que se basa en la sonoridad de las palabras sin proporcionarle un sustento a su “decir”. Para el reseñista, la construcción del poema, por este hecho, resulta defectuosa, y señala lo dispar que piensa que es el libro lleno de aciertos al lado de poemas fallidos. Meses después, Benítez se vuelve a ocupar de este libro.⁷ Y nuevamente menciona las virtudes de la poesía de González y hace hincapié sobre sus defectos, que podrían resumirse en el “despliegue más bien pobre de enumeraciones poco sensitivas que no enriquecen la visión del lugar”. Y concluye con un certero juicio sobre el libro:

La “relación de los hechos” pues no permanece ni en la superficie de los acontecimientos ni de las sensaciones que se dan en el libro: tampoco se queda la intencionalidad del autor en un puro regodeo verbal, peligro permanente para el poeta, sino que toma ambos elementos como comunicación activa y como arma de reflexión, para manifestar cierto número de preocupaciones, una observación nítida y profunda sobre tales circunstancias y la devoción de reseñar el caos, la sumisión, el miedo y el éxtasis.

⁶ Jesús Luis Benítez, “*Hoguera sobre el agua*”, en *El Nacional*, 27 de abril de 1970.

⁷ *Ibidem*, “Apuntes para *Hoguera sobre el agua*”, en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento cultural de *El Nacional*, 10 de junio de 1973.

Raúl Cáceres Careño también publicó una reseña dedicada a *Hoguera*.⁸ En ella destaca un aspecto del que no se habían ocupado Blanco y Benítez: el dominio del autor sobre su lenguaje. “Tiempo adentro anunció la presencia de una voz con emoción y sabiduría propias, sorprendentes por su coherencia y legitimidad poéticas, dotada de un sereno dominio de los instrumentos verbales del juego expresivo. *Hoguera* sobre el agua desarrolla hasta un nivel de madurez la hondura lírica y la destreza formal de este joven creador”. Blanco y Cáceres Careño citan en sus textos el poema “Chichén Itzá” como ejemplo emblemático de las intenciones del autor y el acierto de su escritura.

Para Jesús Luis Benítez era imperativo que el autor puliera su escritura, que prestara más atención al decir del poema sin perderse en los laberintos de aquello que llamamos “poético”, y que muchas veces resulta en una mala retórica, en una expresión vacía. No carece de razón Benítez pues en González algunas veces la brevedad no constituye ese diapasón en que quedan vibrando en nuestros oídos la sonoridad de los versos o en nuestro pensamiento la mágica expresión de un momento que en su brevedad está cargado de gran significado. Pero son pocos los poemas malogrados y no alcanzan a empañar la plenitud de este libro. A diferencia de *Tiempo adentro*, González introduce una tensión mayor en sus poemas, y en algunos versos, deliberadamente, se busca la aspereza que da fuerza a la expresión, pero por lo general su escritura tiende a la armonía, parece que muchas veces se le impone al autor la tersura de una melodía o la precisión de un canto:

¿Sientes el ritmo
El escaldado impulso con que brega
Como en el viento hace la flecha
y en aguas transparentes

⁸ Raúl Cáceres Careño, “*Hoguera sobre el agua*”, en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, México, 19 de junio de 1973.

El oído percibe los ecos, el ojo trata de distinguir las sombras envolventes. Los hombres y los dioses se han extinguido. Sólo crece la hierba a la orilla del pozo. Las construcciones son sólo ruinas y los símbolos persisten en su significado aunque ya son sólo fragmentos, piedras, sólo piedras; únicamente el ojo sabio puede restituir las a su antigua realidad, porque para la mirada profana las piedras paganas quedan a merced de una curiosidad inocua que registra la cámara fotográfica. El ruido que produce el obturador rompe el silencio, el recogimiento que pueden producir esas piedras para quienes son capaces de advertir lo que hay más allá de sus formas, pero los dioses han abandonado la zona sagrada. Todo se ha vaciado de sentido. ¿Qué sobrevive? Es la pregunta que parece dirigirnos el poeta.

En el poema que da título al libro se encierra precisamente su poética; en él está dicho todo: el canto es un camino de iniciación y de celebración, pero si ese decir parece comprender una totalidad, el canto que la recorre es ambiguo, no es el tiempo de construcción sino de crecimiento. ¿Hacia dónde se abre el poema? La canción se queda sin versos y no sabremos qué reflejan los espejos:

No es tiempo
 todavía
de construcción
Sino de crecimiento
De ojos abiertos
 labios para reír
O maldecir
Y brazos para amar
 la siesta o la vendimia
Acaso llegue el día
Y al fin se abran las puertas
 a la sagrada locura
 y al degüello

De palomas en celo
 ebrias
 locas también de vuelo
 Acaso
 más que esperar andar
 el sueño
 Cantar
 como los pájaros
 al canto
 Al filo de la noche
 o del abismo
 Mira la lluvia
 y su canción
 sin versos
 Canta para bañarse el mar
 Cantan los ríos
 Cantan cuando se bañan
 los espejos
 No se edifican
 tal vez
 crecen alas
 Cuando levantan ingravidas
 el vuelo

El tercer libro de Óscar González, *Daquerrotipos*, es un delgado tomo que fue publicado por el Instituto Mexiquense de Cultura. No tuvo la circulación que merecía. Quedó como una aventura poética secreta, quizá clandestina. En este libro se muestran las virtudes del oficio que ha logrado dominar el poeta. La técnica bien aplicada potencia la significación de los poemas y le da un peso rotundo por su expresión. En el libro se cumple una de las funciones de la poesía: revelarnos asociaciones de realidades que están ocultas a nuestros ojos; el poeta es el oficiante de otro decir. La técnica sirve al poeta para contener su expresión y precisar las imágenes

y nunca olvida que el poema es ante todo canto. La acentuación es impecable y hay un gusto enorme por transmutar experiencias y lecturas en objetos verbales bien diseñados, los endecasílabos fluyen como agua cristalina, los versos se integran como un coro que nos va revelando la novedad del mundo. Es la fabulación del poeta que logra un alto nivel de expresión.

Como prólogo a su libro, Óscar González explica:

El título, *Daquerrotipos*, que alude tanto al procedimiento como al resultado de fijar y poseer una parte de realidad deseada mediante viejas técnicas de fotografía, me fue sugerido al conocer las fotos de niñas —algunas de ellas *sans habillement*— que en el siglo pasado tomó Lewis Carroll, pastor anglicano, matemático, fotógrafo y poeta [...] Se trata [continúa diciendo González] de una colección de sonetos ingleses, cuya composición original era de tres estrofas con cuatro versos cada una y un remate con dos versos pareados. Cernuda y Borges han jugado también con estas formas.⁹

El poema “Imagen” sirve para ejemplificar lo que hemos dicho:

Una imagen flota en el aire. Siento
Ya su presencia. Aunque no sepa cómo
Se forma, ésta, por el movimiento
Pausado de sus largas ondas —tomo
Al dictado, espejo fiel, la idea—
Viene desde lejanas latitudes.
Así es, porque en mi oreja se recrea
Con precisión exacta —en multitudes
Sucesivas de ecos— cada señal
De sombra y luz, de agua y de fuego.

⁹ Óscar González, *Daquerrotipos*, Toluca, Gobierno del Estado de México (serie Joaquín Arcadio Pagaza; colec. Poesía, 6), 1977.

Ya la veo, como en la noche un animal
Descubre a su presa en fatal juego:
Un sol en la montaña, que en chino
Significa *principio del camino*.

Óscar González pertenece a la estirpe de poetas que desde su primer libro definen un estilo, una forma de abordar el poema. Aparece en el panorama de la poesía mexicana con una voz definida que el tiempo se encargará de precisar en sus matices y en la riqueza de sus entonaciones. Nunca le interesó la interjección ni el grito ni las rebuscadas formas: su expresión se ha inclinado por un tono de sosiego, de profunda reflexión, que ha buscado sus respuestas y el mejor planteamiento de sus interrogaciones en los maestros griegos. Parte de sus poemas de la madurez biológica, pues en él, como se ha dicho, se manifestó una precoz habilidad para la escritura, discurren por ese sendero que se toma para ir al encuentro de la sabiduría. Pero lo que hace atractiva su poesía es la actitud de González de aún poderse maravillar ante el espectáculo del mundo, sobre todo en el orbe de lo sencillo, y de expresarse intentando atrapar con la brevedad el instante significativo de un acontecimiento, o elaborar con un rico juego de metáforas el reflejo de un espectáculo como el que representa el decorado barroco de Tonanzintla, pero la operación que realiza González es la contraria a la de la exuberancia: despojar al barroco de sus fuegos de artificio y fijar sus líneas esenciales.

Al leer los poemas de Óscar González, uno termina con los ojos impregnados del agua de su lluvia fresca y sintiendo que hemos viajado a través de su poesía con la inmovilidad de nuestro cuerpo, porque lo que ha interesado al poeta es realizar la lectura del mundo más atento a sus misterios que a sus apariencias.

MIGUEL ÁNGEL FLORES

Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

Al paso de los días

Poesía

Terrae Nullius

SÓLO TIERRA

Nada puede a la nada reducirse
ni cosa alguna hacerse de la nada

LUCRECIO

Descendiendo
hurgando descendiendo
en busca de algo que no tienes
que no encuentras
con las manos de tierra
enterradas
escarbas abajo escarbas
Y entre líneas
 inscritos
en las palmas de barro
como letras perdidas
enigmáticos signos emergen
Son la cruz y la esfera
 la ceniza y el polvo
Terrae Nullius
 y nada más que *terra*

EL DISTRAÍDO

Donde madura y rompe
la semilla
su cáscara su piel
Donde el pie se adelanta
para sacarnos y llevarnos
de uno a otro lugar
fluye el espacio
y el tiempo es río
Empero
donde al ánimo duda
aún para mover un dedo
un párpado
lo inmenso y lo sutil
rompen las mallas
y al acecho
envuelven y devuelven
al pasmo
su materia oscura
En el puro mirar
del distraído
nada viene ni va
todo está como es
y es como está

LABORIOSOS AÑOS

De tantas cosas
con pupilas atentas
penetrantes

te ocupabas

Y de otras
más grandes

más pequeñas

¿qué sabías?

¿qué escuchabas?

Una brizna en el prado

un insecto voraz

un cielo claro

poco podían decirle

a un espíritu ajeno

perturbado

Leer escribir

extraño o propio

acaso

un verso limpio

y un poema hermoso

¿Fue eso todo
en los tiempos mejores
antes y después
de los años mozos?
Eso no es todo
y eso es todo
El arduo esfuerzo
y el inocente gozo

DUERME CIUDAD

En una tierna
y clara y suave
 oscuridad
pareciera que duerme
la ciudad
Apagada la luna
con las manos
 con los dedos
como en sistema braille
en murallas y almenas
plazas monumentos rincones
—imágenes prendidas
 por el imaginario—
vas leyendo
los signos escondidos
de la casa grande
Fortaleza que flota
sobre barro y pantanos
en realidad espera
su momento
 para zarpar

TACTOS

Dónde poner el dedo
sin que toque la llaga
Dónde los ojos
sin que tiemble en el aire
la tenue luz
y aun del sueño
se retire la calma
Mancha sobre la mancha
púrpura
en la noche del alma

INSOMNIA

Murmullos anhelantes
y banderas rotas
maltrechas vencidas
dejan atrás
con un frío sudor
 iridiscente
la terrible fatiga
de las noches perdidas
En espacios cercados
con voz ronca y herida
 desnuda la palabra
sin doblez y sin huecos
entregamos al viento
 lo que resta
en la hora adversa
Rendimos
las plumas y las armas
la seca sed voraz
a insomnios enemigos

AHORA

¿Y ahora?

Ahora es otro día

y todo se te vuelve espera

y nada en ti

se reconoce tuyo

Oscura o clara

la fuerza del deseo

rompe separa

de toda forma

la virtual conciencia

y nada escapa a su mirada

Todo lo quiere

lo prueba todo y no descansa

Dar y tomar

la misma siempre

y una misma cosa

Mañana no ahora

AYER ES HOY

Por caminos abiertos
nítida luz aflora
en la fresca mañana
Elixir luminoso
a la distancia
riberas corta
 y crestas
de roca gris
de cobalto y de plata
Corderos extraviados
 pequeñas nubes
inmóviles traspasan
el umbral
de los serenos valles
 donde pacen
en la mitidja fértil
 vides blancas y rojas
Más que el viento y el agua
la montaña y el mar
entre el azul profundo
y los picos del Atlas

el alto sol desnuda
—¿visión memoria?—
lo que *rerum natura*
celosamente guarda

SUEÑOS GRAVES

Ciegos bajo el cielo desnudo
navegan nuestros ojos yertos
impías expuestas cicatrices
heridas de la doliente carne
Y dentro aprisionada
ritmo y señal
cifrada luz la imagen
palpitación del sueño más profundo

Sueño en el sueño
frágiles aves ahogadas en la bruma
mórbida tentación de tempestades

Donde la noche se abre
penetra en vuelo agudo
más negra aún la sangre
¿Cómo ceñir este desierto lecho
laberinto de sal
donde dormían los mares?

REGAZO

Hora dormida
con tu lánguido paso
 el alma sueña
Quien tu seno acaricia
queda sin sed
 descansa

DONNA MI PREGA

Quién es esa
 a cuyo paso
todos vuelven
 la mirada
y deja
 con su luz
temblando el aire

Aunque ella
no lo sepa
 es de luz
el perfume que exhala

SUMMA

Puente que cae
sobre los bordes
summa

En el ojo del sol
del alto infierno
contra su propia historia
incuba el alma sus destellos
¡Tanto ha esperado!
¡Tanto aguarda!

Si el agua fuera hastío
se hundiría el mar también
en el azul vacío

¿Borde
puente?
Sobre el abismo
la hora incierta
se balancea

ESPEJO

Miro de frente
al espejo
¿y qué veo?
¡A un loco!
Dios mío
¿por qué
no seré yo
como la gente
un poco?

MEROLICO

Dice el loro:

—Oye tú

Tú que imitas

tan bien

el hablar

¿Por qué no

aprendes también

a escuchar?

ROUND DE SOMBRAS

*Shades of the prison house
Begin to close
Upon the growing boy*

WORDSWORTH
Ode

Las sombras
las primeras que al infante
arropan
y envuelven
al tierno adolescente
hirsuto
van quedándose atrás
Fantasmas vagan
en la niebla
a la que llegan
blanquecinos destellos
resplandores
Al avanzar el paso
otras sombras vendrán
las que roen palabras
y carcomen la lengua
las pupilas los huesos

Duras y oscuras
al cruzar el cenit
no serán sombras ya
sino tinieblas puras

HACIA OTOÑO

Testimonio del tiempo
—humana dimensión
del movimiento—
huellas de la declinación
 de la caída
las flores del tulipán
 una a una
descienden a la tumba
Vegetales en fuego
amarillos naranjas
labios brotados del verdor
resueltos reventados
Atrás
apenas descubiertas
 en la penumbra
las crestas de los montes
 y la niebla
Al lado
contra los muros blancos
 flamíferas furtivas

las densas llamaradas
Húmedo tiempo de verano
traspasa las fronteras
y el otoño se anuncia
con los brazos abiertos
poco a poco desiertos

En el último aliento
ritual circular
desprendidas
las flores vuelan
al reposo final al edén
al dulce huerto

PESCADORES

Tendido el cuerpo
y en reposo
en las puertas del sueño
difusas claridades
con destellos azules
golpean los párpados
sobresaltan un pie
un brazo
del extenuado pescador

Pescadores
hombres que atamos
largos y pacientes hilos
sobre cardúmenes de estrellas
navegamos navegamos

CÁBALAS

Cábalas

signos rotantes

en la quietud errática

Números son nombres

hombres

atrapados en redes invisibles

Letras sílabas palabras

no sumas no restas

incierto abstracciones

códigos iniciáticos

azarosas verdades

CONSTELACIONES VAGAS

De tu existencia aquí
de tus afanes
y presencia
en la terráquea esfera
¿qué saben los dioses
y los astros?
Un átomo de luz
constelaciones vagas
¿te dicen algo?
¿saben algo de ti
corpúsculo de polvo
sideral?

OCIOS

Hay ocios viejos
 como la herrumbre
ocios igual que tierra
paleada alguna vez
 y abandonada
bajo el ataúd y el sarcófago
Hay ocios como cirios de iglesia
alumbrando pesadas expiaciones
y diuturnos pecados
 de la carne anhelante
Hay ocios largos habituales
al despertar al alba
los insomnios puntuales
 las mismas madrugadas
Hay ocios innominados
impredecibles indecibles
ocios locos terribles
fraguados como el odio
 y la sed de venganza
Hay ocios duros como la roca

CONUNDRUM

Un truco
nos dicen
para mostrar
lo imposible
Todo ver
mirar lo oscuro
de la sombra
y la luz de la luz
El ojo guarda
tu ser
y aguarda
tu no ser

VICIOS Y VIRTUDES

Un vicio
un mérito
una labrada forma
 de locura
Todo sobra
cuando nada queda
 por agregar
Si no las matas
 a la larga
tus obsesiones te matarán
Las sagradas virtudes
 y el valor
como aves extraviadas
flotan a la deriva
Y no descenderán
 ¡También caerán!

TAO

Allí se cumple cada cosa
donde está
Para qué intentar moverla
tocarla perturbarla
Allí se cumple
donde está

LA SONRISA DEL MANDRIL

A Sri Sri

Una ligera lluvia
como sombra húmeda
recorre las polvosas calles
del barrio Nagar
Adelantándose un poco a los monzones
las tempranas gotas primaverales
alivian rostros bocas
pulmones agobiados por el aire caliente
El templo Sikh aparece
con sus cúpulas de oro macizo
“Horne please”
el letrero más común puede leerse
en taxis
camiones *“tuk-tuks”*
entre bicicleteros motociclistas
vacas y transeúntes que pululan
con curiosa precisión
sin choques ni atropellados ni reclamos
por las ruidosas calles de Delhi

New Delhi y Old Delhi
el mítico hormiguero donde moran
con su legión de dioses y demonios
los descarnados y los reencarnados
las incontables almas en pena
Segundos pisos barracas tendajones
fondas y changarros
calles abiertas destripadas
zanjas y materiales de construcción
obras de drenaje abandonadas
En una esquina
del lado izquierdo toca la ventanilla
un hombre de barba oscura y cerrada
y ojos negros brillantes
Con los dedos juntos
apuntando a la boca hace señas
en busca de alimentos
y estira la mano para pedir monedas
Al lado contrario
bien sentado atrás del conductor
de una motocicleta
un mandril te hace volver los ojos
Levantas una mano para saludarlo
y él te devuelve una cordial sonrisa
Al instante recuerdas el verso de Tablada:

“El mono me mira
como si quisiera decirme
algo que se le olvida”

QUIMERAS

Por los campos de abril
 junto a los pinos
flotan y se deshacen
transparentes columnas
 con olor a heno
En la dulce pereza
 adormecida
exhala el alma sus quimeras

DONES Y PERDONES

Flota espíritu flota
lleva contigo
en transparencia alada
—puras y oscuras
libres o condenadas—
el coro de las almas
Quien reparte los dones
¿otorga también los perdones?

CODICIA

Un ocioso
tira una piedra
(de oro) al mar
y diez buzos
no pueden
(o no quieren)
hallarla
Sólo uno volverá
 por ella
y la encontrará
Sólo uno
la encontrará
y se perderá
 con ella

FESTÍN DE LETRAS

Ecos y sombras
del lujurioso caos verbal
sus desafueros
O del asombro mudo
refrenado
las silenciosas rimas
Cómico trágico
el festín
siempre biográfico
del tallador de letras

LANZA HERIDA

Un disparo de flecha
sólo un tiro
basta para rasgar
la negra capa
 el cielo hendido
Del hondo azul
—carcaj el iris—
rayos brotan sin luz
vertidos al azar
 hilos de sombra
Liberada
nada sabe del arco
la que surca los aires
 encendida
hija del sol
punzante lanza herida

HORA CRUCIAL

Portadoras del viento y de la nube sacra
Heladas dunas sangran
De madrugada

No tierra
Roja arena en la que pies ligeros danzan
Ahogados pasos

Lobos de barro aúllan
Y a su agudo canto no escapan
Las voces del desierto

Nacen de tiempo seco ondas
Virtuales sierpes vivas hoy
Mañana muertas

Si saberse pudiera en la vencida noche
Una ruta sólo
Al comienzo del día

Pero todo secreto
Su misterio esconde
Su armonía

Llegar a ella
Por errados caminos
Y pasos extraviados

Y que en su seno hirviente
A la hora del cenit
Nos muerda el tiempo y nos resguarde

HACIA ORIENTE

Negras columnas
de obsidiana
se estrechan a tu paso
Por túneles
desnudo
ríos negros te llevan a la fuente
¿Dónde crepita el fuego?
¿Alguien te llama?
Oyes sonar sus voces
calcinadas
oyes gemir sus huesos
rodando hacia el abismo
hundiéndose
¿Y cómo levantarse
y hacia dónde?
Negro es el aire arriba
atrás abajo
hacia el Oriente

TONANTZINTLA

Al este y al oeste
del hemisferio sur
entre Andrómeda y Gum
yacen las praderas celestes
donde se quema el pasto azul
Allí perecen también las estrellas calientes:
alas de mariposa en llamas
gotas de sol
lluvia de diamantes y oro
plumas blanquísimas
quemadas
Allí palpita
se rompe acaso un corazón
abre sus alas:
sangre dispersa y calcinada por la luz
nubes de rojo incienso
redes de seda velamen numen sed
manchas sobre la mancha púrpura
Todo ese polvo
todo ese enjambre luminoso
tiembla

bajo la capa negra y en quietud
del éter
De pronto
escucho el soplo
de vastas longitudes
veo trigales florecer
—espigas al azar polen al viento—
como si fueran horizontes sin límite
fugaces
que desplomaran sus bordes
en torrente
de claridades y sombras y colores `´
Ráfagas caudas iridizadas
de eléctricas corrientes
flamboyán deshojado por huracán de estío
halcón
quetzal danzando en la espesura
es el cometa que atraviesa la noche
Una vez más transita el fuego
y se deshace
y vuelven a latir cintilan
—iris de mil pupilas—
ojos que al parpadear
pueblan las magnas soledades

ROMPE EL ALBA

La noche avanza en ondas
más hondas más oscuras
 oleaje de pleamar
Rompe el alba
cuando se desvanece
 tardía
la última sombra
Irrumpe el astro aquí
 despunta
sin despuntar sus dardos afilados
Marea crepuscular asciende
 en otras playas
Siempre acosada por la luz
agonizante siempre
la noche
 —mano abierta—
espera el día en que el sol
braza en el agua
 termine de caer
Muy fría serenamente
podrá cerrar su puño tenebroso
para volver sin término
 al final

TURPITUDES

Turpitudes arenosas
sanjan
y socavan también
los estrechos túneles
de la memoria
Hoyos y huecos por doquier
cámaras lentas y vacías
recorren hasta la periferia
 el embotado juicio
La percepción se estanca
y al mirar su interior
desplaza olas esquivas
 desprendidas
a su lugar de origen:
raíces de neuronas
 y de células locas
Vuelven luego
 y se revuelven
los oscuros residuos

donde aguarda
como una sentencia ineludible
un destino
 un porvenir
Una sabia lectura
del café de los astros
develará misterios singulares
alojados al fondo
 de la cóncava esfera
antes de convertirse
dos metros bajo tierra
 seca y reseca ya
sin pelos ni señales
en una hueca
 hermosa calavera

TENTACIONES

Furtiva, tímidamente deslizo
Hasta tus hombros, por el cuello,
Esta mano otoñal con un resuello
Contenido, tembloroso, sumiso.

Escondidas bajo el follaje oscuro,
Como uvas maduras, las orejas.
Y más allá las sienes y las cejas
Donde el tacto vacila. Arriba el puro,

Delirante esplendor de las ideas,
La caja de Pandora. Hacia abajo
Rosa o granada abierta por un tajo,
La boca y la palabra que deseas.

Agua de lluvia fresca, fuente o río,
Primavera serás para el estío.

BLANCO PODER

Amaba navegar en viento fuerte,
A contrapelo, contra la corriente,
No en olas de suave vertiente
Sino en las otras, en una suerte

De vacíos puros, de cavidades
Que entrelazadas parecían nudos
De laberintos celestes, escudos,
Símbolos de misteriosas verdades

A las que sólo podían acceder
En pegasos y unicornios alados,
Abierto el pecho y los ojos velados,
Aquellos que buscan el blanco poder.

Luz contra luz, singular movimiento,
Navegar sin moverse en el viento.

LA CINTA DE MOEBIUS

¿De qué toma sus límites la forma,
Toda forma, de dónde, por qué ésta
Y no otra? Sea nuestra respuesta
Por ahora la de Moebius, norma

De la geométrica sabiduría.
Hete aquí que este hombre singular
Encontró la manera de anular
Espacio y tiempo, noche y día,

Entrelazando en una sola cinta
Dos ceros oblicuos que al cruzarse
Obligan al movimiento a darse
Una forma continua y distinta

A cualquiera otra, llamada sinfín.
Aquí la pregunta: ¿hay principio sin fin?

ALGUNA VEZ

WILLIAM BLAKE

(Versión libre)

¿Alguna vez los pies de antiguos tiempos
caminaron sobre las verdes montañas de Inglaterra?
¿Y fue el santo Cordero del Señor
acaso visto en las dulces praderas de Albión?
¿Y la Divina Continencia
brilló sobre estas húmedas colinas?
¿Y surgió aquí Jerusalén
entre estos negros molinos de Satán?
¡Dadme mi arco de doradas llamas!
¡Traedme del deseo todas las flechas!
¡Dadme mi lanza oh nubes desplegadas!
¡Dadme mi carroza de fuego!
No cesará mi pensamiento de luchar
nunca mi espada entre mis manos dormiré
hasta que hayamos construido Jerusalén
sobre los verdes dulces campos de Inglaterra

BARCO EN LLAMAS

JOHN DONNE

(Versión libre)

Fuera del barco en llamas
de las que sólo puede salvarlo
el hundimiento
varios hombres se aferran a las tablas
Todo perdido
todo lo que en el barco se encontraba
quemándose está
hundiéndose en el barco en llamas

A UNA BELLEZA JOVEN

WB YEATS

(Versión libre)

Querida artista compañera, por qué
Esas libertades con cualquier compañía,
Con cualquier Jaime o Pedro.
Entre lo bueno escoge lo mejor,
Quien hace con hierbas un florero
Pronto descenderá colina abajo.
Sé apasionada, no liberal
Como cualquier común belleza
Que no nació para alternar
Con querubines de Ezequiel
Sino de Beauvarlet.
Yo sé cuán dura es la pesada carga
De ser bella,
La dura vida que conlleva,
Pero es mejor que remontar inviernos:
No hay tonto que pueda llamarse amigo mío,
Y al fin de la jornada yo podría
Sentarme a la mesa con Landor y con Donne.

PIEDRA DE TOQUE

I

Vetas de zinc
palabras minerales
caligrafía secreta
del hierro y del carbón
Signos ocultos
a la indiscreta mirada
de la lluvia y del sol

II

Aguas claras
lágrimas de madera
y de metal
rocío purificado
en roca de cristal

III

Turquesas jades
cornalinas
gotas del arcoíris
petrificadas
en el silencio y la quietud

IV

Cadencias ritmos
fijación de la danza
de hormigas y de arañas
—abuelos ancestrales—
entre la miel del ámbar

V

Sonaja de granito
cascabel
anillos engarzados
en la serpiente circular

VI

Noche caída pura
acumulada en lascas
de obsidiana
desnuda oscuridad

VII

Y luego el alba
vetas de fuego
en tierra blanca
pedernal

VIII

Agostamiento calor
intensa agitación del agua seca
fracturas vuelcos
amorosas fricciones de cuarzos
y de arenas fruto preciso
del azar —ese otro nombre de dios—
el fuego el alto fuego
el fuego íntimo el fuego sideral
último aliento de estrellas
y de soles
de montañas desiertos
guijarros piedras sueltas

AMANECER EN LACANTÚN

Hiedras algas
caprichos
de algún modo ligados
a la sombra

Danza de la maraña
y la espesura
en la mitad del centro verde
en la esmeralda

Derivaciones redes
impredecibles rutas
de una historia inconclusa
la del musgo y la ceiba
la orquídea negra el lirio
la vegetal historia
misteriosa

Estrías en la niebla
húmeda luz
el alba

gota de ámbar
agua de miel
translúcida suspendida
en la oreja de la mañana
Amanecer en Lacantún

EN EL PANTANO

Tronco flotante o sapo largo
hierba y lodo
pereza a media luz

Cuando el lagarto acecha
nada se mueve
menos aún la garza hipnotizada

Espejo imperturbable
del instante crucial
pactan el fuego con el agua
Sobre el pantano quieto el saurio
detiene el movimiento
y en un silencio poderoso
prende agarra lo que mira

Bermellón y alabastro
rosa en rosa:
sobre la lengua inmóvil
quemante del lagarto
la llama blanca
la garza germinal
la dulce sangre derramada

LEOPARDO DANZA

Silencioso sutil
como si flotara
entre claros
 moteados de sombra
se desplaza el leopardo
Una chispa refulge
 —amarillos los iris—
en los ojos velados
Cruje apenas la hierba
 bajo el peso ligero
y hacen breve cadencia
 al avanzar
los lentos omoplatos
A la hora del temblor
con movimiento exacto
garras y fauces
 van al cuello
de la presa que espera
 anhelante
en la danza mortal del leopardo

CHAC MOOL

Junto al cenote azul
bajo la roja sombra
del flamboyán
Chac Mool sueña despierto
El jabalí y el mono
parecen conversar
en extraños dialectos
Un enjambre de zánganos
en celo
zumba y se eleva
busca el tálamo real
el verdadero cielo
Luego la lluvia suena
y reverbera
muda colores de la hierba
el agua las arenas

Con tropical bostezo
complaciente y sereno
Chac Mool dirige la mirada
a otros dominios
de su vasta naturaleza
Y antes de despedirse
nos devuelve la luz el sol
la quietud de la selva

ANAHUACALLI

Casa tumba
galería subterránea
donde el gran sapo
de ojos saltones
habita
donde Diego croa
y crea

Sepias rojos magentas
los colores del fuego
en torno a la serpiente
cascabel-quetzalcóatl

Estrías de luz
parten la sombra
—la “caliente sombra”
Abajo adentro
tierra cocida
en formas chatas
jarros vasijas
puntas de pedernal

tepezcuintles que danzan
vestigios de la guerra y la fiesta
ofrendas a los dioses que fueron
del Anáhuac

Aquí
donde hoy moran
entre cactus y espinas
lagartijas culebras
escorpiones dorados
y una orquídea de cuarzo
y un halcón solitario

¿Es aquí donde viven
los muertos?
¿Es aquí donde paran
donde vienen a dar
sin afán
los desnudos
los huecos?

“Sesteá alma sestea”
has llegado
al lugar del sosiego
al eterno reposo del fuego

MORTAJA

Salir de aquí

sin peso

embalsamado en aire

y ondas de luz

mortaja transparente

Salto de gamo

o pez alado

navegación frutal

de hojas al viento

canícula estepar

cataratas de espuma

espejo despeñado

abierto día solar

EPITAFIO

Entre luces y sombras
yace aquí
anónimo y local
un poeta
No lo despiertes
déjalo soñar
Libres de todo mal
yacen con él sus versos

Poética

POESÍA Y PENSAMIENTO EN HEIDEGGER: PENSAR Y POETIZAR

I. PENSAR LA POESÍA

En aparente contraposición a Novalis, para quien “todo lo visible descansa sobre un fondo invisible”, Rilke busca la “transformación de lo visible en invisible”. Pareciera que aquél quiere desentrañar y mostrar, mientras éste pretende identificar y desaparecer. Ascenso y culminación del *romanticismo* en uno; culminación y descenso del *simbolismo* en el otro.

Épocas, estilos, nombres, muestran alteraciones en la percepción y en la sensibilidad, pero muy poco o nada cambian la esencia de la poesía. “El pensamiento fiel a lo que demanda ser pensado —dice Heidegger— es el fondo de donde surge la poesía”.¹

La reflexión metafísica sobre el lenguaje, desde el lenguaje poético, es un dato de la *modernidad*. Pensar el lenguaje no es nuevo. Lo novedoso y distinto es pensar el lenguaje vivido, sentido y pensado en un ámbito peculiar, el de la poesía. Si alguien entre nosotros ha trabajado con lucidez y profundidad esta problemática, particularmente en relación al romanticismo

¹ Martin Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?*, Presses Universitaires de France, Francia, 1988, p. 30.

y al surrealismo, es Adriana Yáñez.² Leer sus libros es compartir y disfrutar el arte de pensar.

De Homero a Shakespeare, aún en Confucio y en no pocos clásicos, es posible hallar pasajes sobre lengua y poesía. Pero sólo hasta la modernidad, palabra empleada por primera vez por Baudelaire en 1859, encontraremos un interés específico, deliberado, de poetas y filósofos en desentrañar el ser y el significado de la poesía como el hecho fundamental, más originario y trascendente, del lenguaje en general.

Muchos han *sentido* la poesía, pocos la han *pensado*. Algunos han intentado sistematizar su reflexión poética: Mallarmé, Valery, otros la han articulado de manera circunstancial y fragmentaria: Novalis, Rilke. El *ars poética* ha sido objeto de tratados y estudios desde Aristóteles hasta Jakobson. Casi todos los poetas, los hombres de pensamiento o de letras como Platón, y hasta guías espirituales como el propio Mahoma se han referido a ella (curiosamente estos dos últimos para “condenarla”), pero pocos han contemplado el conjunto de esos escaños acumulativos para determinar su sentido más radical, su ser mismo. Heidegger lo ha intentado.

Aquí no pretendemos referirnos al lugar y la forma en que la gramática, la preceptiva o la retórica, la lingüística o la filosofía del lenguaje, abordan el tema de la poesía. Tampoco se trata de un ejercicio de hermenéutica psicológica o sociológica ni literaria. Se trata solamente de interrogar desde la poesía, desde sus propias posibilidades de significación metafísica, al fenómeno particular del lenguaje al que llamamos poesía.

² Adriana Yáñez ha publicado *El movimiento surrealista* (1979), *Actualidad del movimiento romántico* (1991), *Los románticos, nuestros contemporáneos* (1993), *Diálogos sobre ontología y estética* (1995), *El nihilismo y la muerte de Dios* (1996), *Nerval y el romanticismo* (1998) y *Martin Heidegger. Caminos* (2009), este último en colaboración con Ricardo Guerra.

El proceso de creación, de “producción” poética, importa ciertamente. Del mismo modo que importaría conocer la combustión solar o el funcionamiento de una planta eléctrica para saber cómo se produce la luz. Pero ello difícilmente nos dirá gran cosa sobre el ser de la luz, sobre lo que la luz es.

Hacer las preguntas correctas. He ahí el verdadero punto de partida: ¿qué hace el poeta?, ¿sabe el poeta que está haciendo poesía; cómo y por qué lo sabe? Si no lo supiera ¿seguiría haciendo poesía? Y sin poetas ¿habría poesía?, ¿por qué un maestro de la filosofía occidental, Heidegger, hace desembocar sus preguntas más radicales y nuevamente originarias acerca del ser y los entes en el ser de la poesía?, ¿qué es la poesía? Interroguemos a la poesía misma, a quien la hace, a quien la siente y a quien la piensa.

Una de las razones por las que Heidegger toma como puntos de referencia a Hölderlin, a Trakle y a Rilke, además de la obvia del idioma, es que se trata de poetas modernos que han poetizado sobre la poesía. Hay en ellos, con sus peculiaridades de ingenio y de talento, una preocupación central: saber qué dice el hombre cuando canta; cuándo, cómo y por qué puede el hombre hacer poesía del habla; qué distingue, aun en “tiempos de penuria”, a la poesía del lenguaje; qué pensamiento se expresa en el lenguaje de la poesía; qué es el pensar poético.

Para empezar, habría que separar en esa imponente sinfonía del pensamiento que es la metafísica de Heidegger aquello que en el estar siendo del ser constituye el ente particular o la provincia de la poesía. No es cuestión solamente de hacer la reducción válida de nuestro tema en el conjunto de la reducción que a su vez hace Heidegger de la filosofía occidental. Se trata de encontrar en esa notación tan vasta y sutil —el discurso heideggeriano— los hilos y pautas que en verdad nos conduzcan a la

determinación, precisión y despliegue de nuestras propias interrogantes. Las respuestas, bien lo sabemos, siempre serán provisorias e indicativas para la formulación de nuevas interrogantes.

Si preguntamos por la poesía en términos husserlianos, asumidos y profundizados por Heidegger (volver a la cosa en sí), debemos preguntar por lo que ella es allí donde se manifiesta. Lo cual implica identificarla y separarla de lo que no es. No es esto, pero puede ser aquello. Poesía no es sólo palabra ni sólo pensamiento. No es sólo lenguaje. Es también creación y conocimiento, descubrimiento e identificación; un saber y por tanto un *ser-ahí* de la verdad, de la verdad del ser o del ser como verdad. La poesía es un “pensar poético”, es un “lenguaje dentro del lenguaje”. Poesía es “llevar el habla con el habla al habla”, lenguaje en estado puro, palabra original, originaria. Conceptos heideggerianos a considerar.

Así pues, por lo pronto poesía no es sólo comunicación, relación o información. Tampoco es sólo invocación, memoria o participación. Es eso y más que eso. Recordemos que por lo menos desde Parménides “lo mismo es percibir que ser”; vale decir que ser y pensar son la misma cosa. Poesía es pensamiento, un pensar del ser y un ser del pensar desde y para la poesía. Por ello, hemos dicho que un poema tan singular como el *Primero Sueño* de sor Juana Inés de la Cruz es menos un “poema del conocimiento”, como afirma Octavio Paz, que un verdadero “poema del pensamiento”.³

Ahora bien, aun cuando pudieran identificarse ser y pensar, es necesario distinguir entre pensar y conocer, entre generar conocimiento y saber. Al ámbito del conocer pertenecen nociones

³ Óscar González, “Una lectura de El Sueño”, en *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*, UAEM-IMC, Toluca, 1995, pp. 141-157.

como percibir, experimentar, sentir; al del pensar corresponden más bien nociones tales como idear, imaginar, hablar. Tan estrechamente ligados se hallan conocimiento y pensamiento que es casi imposible concebirlos aparte. Más que paralelos, son fenómenos simultáneos; o formulaciones diversas de un mismo fenómeno. Si además reconocemos que se trata de actos o funciones conscientes e inconscientes del cerebro que se despliegan sin cesar en el tiempo, tenemos ya entonces un problema adicional: el de la intemporalidad e infinitud del pensar.

Si un positivista nos dijera que el conocer puede o debe ser un hecho limitado y absoluto (2 más 2 siempre será 4), un fenomenólogo nos dirá que aun en la matemática esa delimitación es arbitraria y funcional; es decir, que se trata de una verdad parcial y provisional, una verdad que flota como una isla en un mar de dudas y errores pero que forma parte de, y es ella misma, el movimiento incesante del conocer y del pensar.

Al hablar del pensar pareciera, en una primera instancia, que los planteamientos básicos y más elementales debieran remitirnos a enunciados preheideggerianos y hasta presocráticos. Si y no. Se asume el pasado como una serie de eslabones de una cadena de acontecimientos de los cuales debemos dar cuenta. Lo cual significa que tenemos que asumir el pasado, su secuencia y su consecuencia, desde el hoy, justamente para hacer *a posteriori* la crítica del pensar en el pasado, del pensar pensado. Así, pensar la historia del pensar implica develar críticamente, no arbitrariamente, la manera de plantearse en momentos históricos distintos el problema del ser del pensar. Estamos frente a y dentro de un discurso que se despliega en el tiempo. Podemos regresar y retomar cualesquiera de sus partes para comprenderla y así precisar nuestras ideas y conceptos; lo que no podemos es pretender que en nuestro conocimiento de

hoy está ya comprendido de una vez y para siempre el pasado. El de éste, como el del futuro es un libro abierto, un camino siempre por recorrer.

De la limpidez, claridad y penetración de nuestra mirada de hoy dependerá sin duda la veracidad, la fuerza de nuestra comprensión y de nuestro conocimiento no sólo de lo que hemos pensado del ser en general sino de cuál ha sido el ser de nuestro pensar. Como sabemos, Heidegger ha trabajado con particular empeño los temas del pensar, el conocer y el hablar. Es él mismo quien al replantear la pregunta por el ser, desde el *ser-ahí*, más que encontrar una respuesta o la respuesta intentará por la vía de la “temporalidad” abrir nuevos caminos a la indagación ontológica. No es casual que sus nuevas preguntas radicales por el ser y el tiempo, o el ser como tiempo, desemboquen en las tareas por definición inacabadas, siempre abiertas, de pensar el lenguaje y de pensar la técnica, dos grandes avenidas para indicar la “diferencia” que hoy, en este aquí y en este ahora, se da entre el ser y el ente. Más que de pensar el ser o de conocer el conocimiento se trata ahora de recrearlos, de recorrerlos en su temporalidad y en su totalidad originarias.

II. HEIDEGGER *DIXIT*

Lo que a algunos nos gusta y sorprende más de Heidegger es no tanto la permanente y radical curiosidad para buscar esencias, fundamentos, sino su irrevocable vocación por el enigma. Heidegger es el hombre que pregunta, pregunta y responde con nuevas preguntas. No es accidental, como señala Beaufret, que para la edición de sus “libros y cursos” haya escogido el epígrafe

“Caminos —no obras”. Aunque sus reiteraciones sintéticas —peculiar costumbre de profesor— permiten capturar inequívocamente las ideas esenciales, para adentrarse en partes específicas de su filosofía sin falsificarla es necesario visualizarla claramente en su conjunto.

Aparte de capítulos y pasajes en obras más generales, Heidegger dedicó varios trabajos al análisis del pensamiento,⁴ fenómeno cuya comprensión no pretendió “agotar”, sino “acotar”. Como en otras áreas de su vasta exploración metafísica, buscó el fundamento del fenómeno del pensar en el pensar mismo. Desde esta perspectiva cuestionó a la razón kantiana y al espíritu hegeliano. Puesto que para ambos sistemas el punto de partida y de llegada, el “hogar” o espacio de residencia del pensar es el individuo, Heidegger de algún modo “des-humaniza” el problema. El pensar humano es múltiple y es uno, pero es sólo lenguaje humano. Somos el ser pensado y el pensamiento del ser, pero no el Ser. “Hemos llegado demasiado tarde para los dioses y demasiado pronto para el Ser. El hombre es el poema que el Ser inaugura”.

Pero vayamos por partes. En la explicación del plan de *Ser y tiempo* Heidegger no comete la ingenuidad de preguntar por el ser, sino por “el sentido del ser”. Para llegar a ese “fundamental concepto” ha menester de un “concreto hilo conductor”, de un “determinado ente, el *ser ahí*”; ente que es en sí “histórico”. Por tanto, su iluminación ontológica requiere de una exégesis “historiográfica”. De allí la división del tratado en dos partes,

⁴ Entre los trabajos específicos sobre el pensar, podemos citar: *Qu'appelle-t-on penser?*, *supra*; “Sur l'expérience de la pensée”, trad. de J. Gerard, en *Neuvelle Revue Française*, II, núm. 14, 1959; “Les principes de la pensée”, trad. de F. Fedier, en *Arguments*, año 4, núm. 20, 1960; *Le principe de raison*, trad. de A. Preau, Gallimard, París, 1962; *La fin de la philosophie et la tache de la pensée*, trad. de J. Beaufret, Gallimard, París, 1966.

con tres secciones cada una. Primera: exégesis del *ser-ahí* en su temporalidad; segunda: destrucción fenomenológica de la historia de la ontología.

Como se sabe, en *Ser y tiempo* sólo alcanzan a desarrollarse las dos primeras secciones de la primera parte. A lo demás sólo se alude en la introducción y en diversas partes de la obra. Ahora bien, si Heidegger va a trabajar con un “concepto” fundamental, a saber el del “sentido del ser”, desde la temporalidad o historicidad del *ser-ahí*, no hay duda de que una vez planteado el problema la revisión “historiográfica” que emprende lo conecta desde un principio con los otros temas, menos explícitos pero igualmente centrales, del pensamiento y del lenguaje.

Hay que recordar que antes de describir el plan del tratado Heidegger afirma, refiriéndose al instrumental filosófico para la exégesis del *ser-ahí*, que la “comprensión de la fenomenología radica únicamente en tomarla como posibilidad (vale decir pensamiento). Más alta que la realidad está la *posibilidad*”. Aquí una pregunta: ¿hasta qué punto es válido identificar en Heidegger *posibilidad* y *pensamiento*? Y luego, al hablar de lo “rudo y feo”, lo difícil de la expresión para intentar su monumental exégesis, hace esta observación: “una cosa es contar cuentos de los *entes* y otra es apresar el *ser* de los entes”. Y aquí lo decisivo: “para esta última tarea faltan no sólo en los más de los casos las palabras, sino ante todo la *gramática*”. Vale decir, falta el lenguaje.

La gramática es la legalidad del habla, de la estructura o el sistema del lenguaje. ¿Hasta qué punto esta legalidad lo es también del pensamiento? Si lo fuese en plenitud tendría que presuponer una identidad o equivalencia entre pensar y hablar. Esa gramática del pensar es lo que conocemos como lógica. Pero ésta, desde Hegel, más que representar devela y se presenta a sí

misma como la forma conceptual del ser; o más precisamente, en Heidegger, como la “topología” del ser.

Frente a lo que después vendrá a configurar el análisis lingüístico, operación demostrativa y por necesidad arbitrariamente delimitada, Heidegger propone la apertura y la profundización de un espacio verbal que, desde el silencio, se va poblando con todas las potencias, peligros y extravíos del lenguaje. Bien sabe, con Hölderlin, que “Donde crece el peligro / Crece también lo que salva”.

Pero no hay alternativa. “Con esta harina hay que hacer el pan”. Desde este lenguaje y para este lenguaje habrá que decir lo “no-dicho”, lo “no-pensado”, lo “olvidado” y lo “posible” a lo largo de toda la historia de la metafísica occidental: la *diferencia* entre ente y ser. Es esa la tarea a la que debe abocarse no la religión ni la ciencia, sino la filosofía. ¿O la poesía?

Cabe aquí recordar que antes de explorar la naturaleza y alcances de la poesía, Heidegger se ocupó de la mística como otra de las vías o formas de aproximarse a la verdad. Entre 1909 y 1919, en sus años mozos —al igual que en su primera juventud lo hicieran también Kant y Hegel— Heidegger pasa por el “estudio de la filosofía cristiana”. De esa época provienen sus *Estudios sobre mística medieval*,⁵ en los que se aboca a una interpretación fenomenológica —es decir *temporal*, histórica— de San Agustín.

“Ninguna religión *genuina* resulta traducible a filosofemas”, afirma Heidegger. A poemas, pudiera ser, decimos nosotros. En todo caso, como lo señala María Zambrano, también la mística tiene su propia legalidad.

Estamos frente a formas y figuras de orden vivencial, “ascesis”. Sólo un hombre religioso “puede comprender la vida

⁵ Martin Heidegger, *Estudios sobre mística medieval*, FCE, México, 1997, p. 160 y ss.

religiosa, ya que, en otro caso, no dispondría de datos genuinos”. ¿Cómo se expresa una vivencia religiosa? Su “comprensibilidad” no quiere decir “racionalización”, disolución de una vivencia en sus “componentes lógicos”. Una forma de expresarse es mediante la “*oración*”. ¿Y qué expresa la oración? Si es genuina, debe expresar lo constitutivo de la experiencia mística. El silencio como fenómeno religioso, el estado de distanciamiento, fenomenología de la admiración y del pasmo, el fenómeno del amor a Dios. Serían éstos los momentos constitutivos (no secuenciales) de la vivencia religiosa. Todo ello, para Heidegger, en el ámbito de la “irracionalidad y el problema del ser”.

“Hay que evitar y combatir el injerto de lo irracional en lo racional. El mundo vivencial religioso no necesita asegurarse de su propia autocerteza midiéndose con la vara de las ‘legalidades’ crítico-culturales y de las ideas”. Una experiencia de este tipo, agrega Heidegger, “sólo resulta verdaderamente efectiva en un *nexo vivencial cerrado* y no resulta comunicable ni evocable mediante mera descripción”. Y cita a San Bernardo: “Es una fuente sellada que no se abre al extraño”, y también a Santa Teresa, quien ve, en cuanto mística, fenomenológicamente: “Es bien dificultoso lo que querría daros a entender si no hay experiencia”.

Experiencia personal ontológicamente indefinible e intransferible, pero ¿de qué? De Dios. La “concepción fundamental” de Eckhart —dice Heidegger— en el sentido de que “sólo puedes conocer lo que eres”, queda complementada por él mismo: “Así pues Dios sólo en tanto y en cuanto tú eres Dios”.

He aquí dos ideas con las que Heidegger intenta acercarse a eso:

El objeto primario, lo absoluto, no es lo aún-no-determinable, ni tampoco lo aún-no-determinado, sino lo que, en cuanto tal y esencialmente, está falto de toda determinación en absoluto [...] Exclusión de toda transformación, multiplicidad, tiempo. Carácter absoluto del objeto y del sujeto en el sentido de unidad radical y como tal unidad *de uno y otro: yo soy él y él es yo*. De ahí lo innominado de Dios y del fundamento del alma.

Más que el del filósofo, a fin de cuentas, a través de la *oración* el lenguaje del místico se acerca al del poeta. Para mostrarlo están ahí el “Cantar de los Cantares”, *Las Moradas* o el *Cántico espiritual*.

Tal vez sea por la precariedad del lenguaje, aun del filosófico, por lo que Heidegger vuelve los ojos hacia la poesía. Aquí hay que señalar, como lo reconocen A. Lothar Kelkel y J. Beaufret, que si bien es cierto que desde *Ser y tiempo* existe una preocupación por el “lugar ontológico” del lenguaje, en ese libro sólo aparecen referencias circunstanciales a la poesía. No es pues en 1927, sino hasta 1935, cuando Heidegger se ocupa de la “dignidad esencial de la obra de arte” y cuando afirma por primera vez que en “el mismo rango que la filosofía y su pensamiento, sólo está la poesía”.

Poco después, también en 1935 y a partir de su conferencia “El origen de la obra de arte”, Heidegger se ocupará de manera explícita del pensar poético como la otra gran avenida para transitar por el camino del conocimiento. Más que de llenar un vacío, de lo que se trata es de desentrañar, de ir al encuentro de lo que “se niega positivamente a dejarse decir”.⁶

⁶ Jean Beaufret, *Al encuentro de Heidegger*, Monte Avila Editores, Venezuela, 1984, p. 51.

La dificultad de decir algo del ser de la cosa no está, como dice Aristóteles, en nosotros sino en la cosa misma; es ella la que se resiste y se niega a mostrarse. La cosa se niega a ser dicha lo mismo para el filósofo que para el poeta. Pero es allí donde aparece la diferencia entre el *dichten* y el *denken*, en la manera de acercarse a la *aletheia*, de encontrarse con la verdad. Ser, saber y verdad.

Según Beaufret “todo parece indicar que el rechazo con que se tropieza es menor cuando se trata de abrir o restituir el ente a la verdad deslumbrante de su armonía nativa, como dice Baudelaire (tal es para él el oficio del poeta), que cuando el asunto es llevar a palabra la diferencia entre ser y ente”.⁷

Si para el filósofo la pregunta de las preguntas —el enigma— es precisamente la que interroga por la fuente de la diferencia entre ser y ente, y procede dando un paso atrás para remontarse río arriba, para el poeta en última instancia esa diferencia no existe. “El poema —dice René Char— no tiene memoria”.

Es en este punto donde entra en juego el concepto heideggeriano fundamental de *tiempo*. Heidegger “lleva por primera vez a palabra la diferencia entre ser y ente, dando al ser el nombre de *tiempo*”. Para el poeta el tiempo vendrá a ser aquello que rompe la unidad, la *diferencia* misma. El pensamiento y la palabra, la idea y la razón, el logos, será aquello que está en el origen de la ruptura, será la fuente de la diferencia. Interrogarla, ir al encuentro de la diferencia entre lo mensurable y lo no mensurable es la tarea del filósofo. Del poeta, es escuchar y decir el presente, hacerse uno con la diferencia y desde allí anularla.

Al abordar la conexión de ser y tiempo en *Conceptos fundamentales*, Heidegger se pregunta sobre lo que significa tiempo

⁷ Jean Beaufret, *op. cit.*, p. 55.

y por qué habla del tiempo la sentencia sobre el ser (“Tomar al cuidado al ente en total”, Anaximandro). La modernidad, dice, piensa el tiempo conjuntamente con el espacio, lo cual conduce al extravío en tanto que lo refiere simplemente a su extensión, al “cálculo”. “Que el ente sea —agrega—, mientras corresponda en su *ser* al *tiempo*, no dice otra cosa que: el ser mismo es acción de demorar, irrupción de la presencia [...] el ser mismo es experienciado como irrupción de la presencia y ésta, a su vez, como el tránsito de la proveniencia a la desaparición”.⁸ Por ello no captamos al *tiempo* cuando decimos “el tiempo es”, sino cuando decimos “es tiempo”, es decir, es tiempo de que acontezca, ocurra o pase algo.

En *Sendas perdidas*, Heidegger escribe que la razón “es el adversario más obstinado del pensamiento”. Al separarse del conocimiento científico, de la “certeza” cartesiana, no va a proponer otras formas de conocer que sean más verdaderas sino simplemente otras. “Figura decisiva —no única, pero decisiva— de la verdad”, es la poesía.

III. POESÍA Y LENGUAJE

En la primera línea de su poética, Octavio Paz afirma que “poesía es conocimiento”.⁹ En el acto de poetizar, de crear, se conoce, se reconoce.

Conocer es acceder a la realidad, es la conexión del individuo con su horizonte de realidad. Entre diversas formas de

⁸ Martin Heidegger, *Conceptos fundamentales*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 169.

⁹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, FCE, México, 1956, p. 13.

hacer esa conexión, la poesía es una cuyo carácter es el de ser sintética y totalizadora, holística. Nada excluye, a nada se contrapone; simplemente acompaña, transparenta, ilumina, identifica y disuelve, se resuelve en lo que toca. El poema es “obra única”.

Si bien en un sentido se puede hablar de lenguajes plásticos y musicales, la materia del poema son las palabras, que a diferencia del color y del sonido poseen en sí mismas significado, son significado. Todo lo que concierne al hombre tiene sentido, significado. En él todo es lenguaje. “El silencio mismo está poblado de signos”.¹⁰

A su modo, Paz coincide con Heidegger en este punto. En un principio, para éste, lo esencial era el sentido. “Las palabras eran un poco como las plumas que engalanan vistosamente al ave”.¹¹ Pero el universo del sentido no puede ser únicamente un universo lógico. Los modos de la significación importan poco. Para el hombre, “animal que tiene la palabra”, el lenguaje es el verdadero lugar de su morada, el lugar de su existencia, donde habita, descubre y realiza su ser en el mundo.

Ahora bien, es precisamente este universo verbal en el que el hombre está inserto lo que permite fundar ontológicamente “la posibilidad de ser de la palabra y del lenguaje”. La palabra es “la articulación misma de aquello que es comprensible”. Mientras que “en Husserl predominan los actos de articulación y de donación de sentido, los actos que confieren significación a los signos y sentido a las cosas, Heidegger busca la manera de poner al desnudo la estructura ‘lógica’ inmanente al complejo todo del ser en el mundo”.¹²

¹⁰ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 20.

¹¹ René Schérer y Arion Lothar Kelkel, *Heidegger*, Edaf, Madrid, 1981, p. 176.

¹² René Schérer, *op. cit.*, p. 183.

Hablar es atender y escuchar. “Oír es constitutivo del discurso”.¹³ “Sólo puede escuchar aquel que ha comprendido ya”. Escuchar es entrar en el silencio, ya que toda palabra, para ser auténtico decir, debe estar como “preñada de silencio”. El *ser-ahí* posee la palabra. No es que la tenga, es la palabra. Hablar no es nombrar. Hablar es “llamar la cosa a la palabra”. Así, el hombre se revela como el lugar donde se dice la palabra. El lenguaje es el “templo del Ser”, en donde pensadores y poetas le invitan a fijar su morada. La manera en que unos y otros lo hacen entraña, no obstante, riesgos y opciones diversas.

En este punto, misteriosamente, se presenta siempre el secreto temor de pensar fuerte y de hablar bien como contrarios o adversarios de la escritura poética. Prejuicio o constatación de la experiencia, casi todo literato y poeta sabe que el esfuerzo logrado de una exposición oral brillante o de obtener un buen texto del pensar abstracto y riguroso, ahuyentará a las musas. El acto de *poetizar* pareciera exclusivo y excluyente del *pensar* en cuanto tal, en la medida en que la escucha, la espera, el encuentro con la *figura* poética no sólo no puede estar condicionado en absoluto, o al servicio de una idea u otro propósito cualquiera, sino que reclama una limpieza de ánimo, una pureza tan real del espíritu que únicamente allí, en el silencio y el vacío, podrá la libertad casarse con la necesidad en un espontáneo enlace de palabras ineludibles, insustituibles.

Mientras el discurso del filósofo sustenta su validez y alcance en la razón común (no vulgar) más honda, general y abstracta, la creación del poeta —el poema— es un ente verbal con vida propia, es obra única.

¹³ Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, FCE, México, 1988, p. 201.

Llamar a la cosa por su nombre es llamarla a su razón de ser en el mundo. Sólo el poeta sabe —dice Heidegger a propósito de Stefan George— que “la palabra y la cosa se pertenecen mutuamente de manera misteriosa, de una manera que no se atreve siquiera a pensar”.¹⁴ Creador creado, el poeta sabe mejor que nadie que nuestra lengua es el origen profundo de nuestro hablar, que adelanta la lengua cada uno de nuestros pasos. El lenguaje es “poiético” en su esencia. Pero esto no significa que la palabra “funda” a la cosa, sino que la deja *ser-ahí* en su presencia.

En el camino del pensamiento la lengua precede siempre nuestros pasos. “La lengua es la que habla”. Nosotros nos limitamos a hablar replicando. “El hablar de los hombres, en última instancia, es un escuchar”.¹⁵ Es la función de “mensajero” y de “pastor del Ser” la que funda el carácter “hermenéutico” del pensamiento. El “acaecer” (*ereignis*) requiere el decir humano y a él se entrega, abriéndolo al mismo tiempo a la avanzada libre del Ser. El lenguaje, en cuanto decir original que se entrega a la escucha, es la más delicada pulsación del Ser. Posiblemente la gesta del lenguaje sea como “el río del silencio que reúne, conformándolas, sus dos orillas: el decir y nuestro re-decir”.

Pensar es oír y es hablar. “El pensamiento es la poesía originaria que precede a todo arte poético”, dice Heidegger; y dice también “la poesía que piensa es, en realidad, la topología del Ser”.¹⁶ Esto no significa que se recurra a la palabra poética para refrescar o revivificar el pensamiento filosófico. Tanto la poesía como el pensamiento “nos indican el lugar en donde se despliega el ser del ente”.

¹⁴ René Schérer, *op. cit.*, p. 203.

¹⁵ *Ibidem*, p. 209.

¹⁶ *Ibidem*, p. 233.

Así, cuando decimos que el “pensamiento del Ser constituye el orden original del decir poético”, en realidad nos estamos remitiendo al “dictare original” de la palabra poética. Y ese decir, si es poético, sólo puede provenir del silencio y conducir a él. Allí, en lo más profundo está lo más vivo. Y en lo más alto, lo más peligroso. El sabio se acoge y se pone, con frecuencia, al abrigo de lo bello. La belleza es, ciertamente, un destino del ser de la verdad. Verdad que es presente y presencia, y por tanto creación o recreación permanente, sin otro sentido que el que se da a sí misma.

¿Existe o no o de qué modo se da una transformación del pensar poético en arte, arte en tanto que creación, visión y producción de la obra? De acuerdo con Platón no habría tal transformación. El arte sería un develar, descubrir y presentar al ser del ente en su verdad originaria y en su realidad inmutable o eterna. Sería como asomarse a la caverna donde los entes son ideas, ideas fijas, constantes. La obra sería justamente el camino o la vía de acceso a una realidad no simbólica o no representada, porque la realidad última sería ella misma la forma bella o la belleza de la forma artística.

IV. PENSAR Y POETIZAR

Pensar y poetizar son dos momentos de un continuo, como lo son vivir y crear. Por exigencias de conocimiento y de lenguaje, de un *logos* y hasta de una sabiduría convencional, separamos la idea del acto; la percepción y la elaboración imaginaria, de la ex-presión o con-formación artística.

Podemos intentar la descripción y la explicación más o menos precisa del fenómeno creativo, pero ¿cómo dar cuenta de él, de su razón de ser, de su *ser-ahí* en el *ser-ahí*; en qué región del espíritu discurren, transcurren o tienen lugar los hechos que dan forma, de-limitan a una *obra* que convenimos en llamar *arte*?

Vida es creación (*dilthey*). Pensar es poetizar. Ni una ni otro se detienen. En el continuo vida-creación el pensar no se detiene, ni aun en el sueño. Acaso, tal vez, en el silencio virtual de la contemplación, en la acción misma que en momentos determinados absorbe y anula nuestra a-tensión de tal modo que pareciera efectivamente anular toda noción de sujeto y objeto. Yo soy todo; todo está aquí, en mí.

Si tomamos al cuidado al ente en total, de acuerdo con el rescate que Heidegger hace de Anaximandro, estaremos entonces acercándonos a las regiones de lo originario, de la raíz-destino de las cosas, de las imposibilidades y de las virtualidades radicales.

El arte, la *obra de arte* es, puede ser, una totalidad particular cuya pro-ducción y comprensión se da en un lenguaje o en un ámbito de lenguaje también particular. Así como los números y las figuras constituyen el lenguaje de los matemáticos y de los geómetras, de modo equivalente, una manera específica de “usar” las palabras, de “navegar” o “dejarse llevar” por ellas, conduce a los poetas a ese “lenguaje dentro del lenguaje” que llamamos *poesía*. Esa región del lenguaje de y para los artistas de la palabra, de y para los que hacen arte, *obra de arte*, con la palabra, es la *poesía*.

De ahí la legalidad filosófica y la legitimidad metafísica, como una ontología regional, de la estética. Podemos ubicar su “origen” formal en el siglo XVIII, en el renacimiento o en

Grecia, puntos de referencia propios de nuestras convenciones culturales e históricas en occidente. El fenómeno artístico, sin embargo, y desde luego el poético en particular, puede ser rescatado y rastreado hasta los orígenes mismos del espíritu. Digamos que es uno de los rostros o caras del *ser-ahí*. Si imaginamos un poliedro, y toda forma de algún modo lo es, una de sus partes o lados será lo estético, otra lo lógico, otra lo ético, según convengamos en de-limitarlo y de-nominarlo. Las ontologías regionales pretenderán dar cuenta no de la cara o el aspecto delimitado en sí mismo, sino desde ahí buscarán comprender y explicar al poliedro en su totalidad particular.

“Tomar al cuidado al ente en total”. En este caso la poesía es el ente particular, situado para propósitos de reflexión o indagación filosófica en una entidad, cara o puerta “regional” que eventualmente nos llevará a acceder, aun cuando en apariencia ello ocurra sólo en el plano del pensamiento, al ente en total. Arte en la palabra, poesía, acto de creación de un lenguaje dentro del lenguaje, el poema piensa y es a su vez pensamiento, vehículo y lugar del pensar. ¿De qué pensar? Si hemos de distinguir filosofía de poesía será en principio por la naturaleza del pensar implicado en una y otra. El pensar filosófico no estriba en la espera, la escucha o la búsqueda y el encuentro de la palabra, con la palabra, del modo que lo hace el pensar (léase “ver”, “sentir”) poético. El filósofo re-flexiona; el poeta re-acciona. Uno busca luz en la sombra, el otro va desde la luz hacia la sombra. Tal vez la palabra *misterio* haga aquí la diferencia.

A los diecisiete, en *Una Temporada en el Infierno*, Arthur Rimbaud había escrito: “Ahora puedo decir que el arte es una tontería”. Y a los treinta y siete, a punto de estirar la pata (la otra le había sido amputada) balbuceó: “Qué más da todo esto. Mierda para la Poesía!”. Con ello, claro, no estaba diciendo nada

del arte ni de la poesía, de su *misterio*; una y otro, en cambio fueron las que, en su momento, hablaron por él.

Al comentar el verso “Canto es existencia” de Rilke, Heidegger dice que para el dios Orfeo, que mora infinitamente en lo abierto, el canto es algo fácil, pero no para el hombre. “Los más arriesgados son los poetas, pero aquellos poetas cuyo canto vuelve nuestra desprotección hacia lo abierto [...] Lo no salvador como tal, nos pone sobre la pista de lo salvo. Lo salvo invoca lo sagrado. Lo sagrado vincula a lo divino. Lo divino acerca al dios”.¹⁷

“La única buena razón para hacer cualquier cosa, es por gusto”, afirma WH Auden. El pensar, el oír, el hablar o el escribir sin propósito bien puede ser cosa de locos. Pero aunque no únicamente de ese modo se puede acceder a esos estados de gracia y de pureza en los que la mente absorta se hace una con todo lo que toca, no hay duda que al leer a Heidegger y al pensar con él se producen sensaciones de rango equivalente a las que nos deparan Dante o Shakespeare.

¹⁷ Martin Heidegger, “Y para qué poetas”, en *Caminos del bosque*, Alianza Editorial, México, 1996, p. 238.

DANTE O LA POESÍA

Es improbable que a alguien que lea poesía le resulte ajena la palabra Dante. Si algún poeta representa a la poesía, es él; y es él, más que ningún otro, quien acabó convirtiéndose en su poema. Cuando decimos Dante —según George Elliott— designamos poema y poeta a la vez. Shakespeare es todos y nadie —dice Bloom—; Dante es Dante.

Cada quien habla de su mito. Así, por peculiar que sea, cada interpretación o recreación lo enriquece y preserva. ¿Cómo no preservar el de Dante? Al dar nuestra versión de algunas de las partes, de entre las muchas que en la *summa* poética dantesca más nos mueven o conmueven, no deja de resultar curiosa la coincidencia que en este punto encontramos con los dos pasajes que mayormente captaron la atención de Harold Bloom y de Borges. Son los que se refieren a Beatriz (Canto XXX del Purgatorio) y a Ulises (Canto XXVI del Infierno), son los que hablan del amor y de la libertad, en algunas de sus más altas e inaprensibles expresiones.

Y no es porque exaltara la vocación del poeta sobre cualesquiera otra —pues colocaba al santo, al verdadero papa, al verdadero emperador por encima de aquél— por lo que Dante asume un muy particular destino. Ciertamente no fueron las letras, sino la política —por un extraño apego a una visión “universal” o “universalista” de la Justicia— la que marcó con los hierros fríos del exilio su vida y su camino. Pero de los avatares del hombre de las causas justas muy poco o casi nada queda. Del otro en cambio, del poeta, permanece prácticamente todo.

¿Quién era este hombre? Excepto, tal vez, la efigie del Dante que en un gran fresco del paraíso pintó Giotto en la capilla del Bargello, ya que —dice Vasari— él habría sido “el único que, vivo aún, habría tenido el privilegio y la gracia de la visión paradisíaca”, nadie dejó un retrato más vivo y fiel del florentino que Boccaccio:

De mediana talla fue nuestro poeta, y a partir de cierta edad anduvo siempre algo encorvado. De rostro alargado y de nariz aquilina, los ojos más bien grandes que pequeños, de fuertes mandíbulas y con el labio superior más avanzado que el inferior. En su color moreno, y los cabellos y la barba espesos, negros y crespos, y su rostro siempre melancólico y pensativo: “*e sempre nella faccia malinconico e pensoso*”.

Sus vestidos fueron siempre dignísimos y convenientes a su edad, y su andar grave y reposado. En hábitos domésticos o públicos, fue siempre maravillosamente pulido y circunspecto.

En el comer y en el beber fue de extremada parquedad. Nadie tan vigilante como él en el desempeño de cualquier ocupación que le solicitase.

Raras veces, a no ser que le interrogasen, tomaba la palabra, por más que fuese de gran elocuencia.

En su juventud se deleitaba grandemente en sonos y cantares, y por placerle tanto, fue amigo de casi todos los músicos y cantantes de su tiempo.

Cuán apasionado fue en cosas de amor, lo hemos dicho antes abundantemente.

Avanzando en edad, fue muy solitario y amigo de pocos. En los estudios muy asiduo, de sorprendente capacidad y memoria tenacísima. Fue también de intelecto agudísimo y de sublime ingenio, como lo demuestran sus obras, admirables y peregrinas.

Deseosísimo fue de honor y de pompa, más por ventura de lo que al sabio cuadraría. Pero ¿qué vida ha habido tan humilde que no haya sido tocada de la dulcedumbre de la gloria?

¿Cuál es la obra de ese hombre, cuya vida es a la vez poesía y poema? Aunque habría más de una razón para ocuparse de los poemas de juventud y aún de los escritos políticos, vayamos directamente al centro y la cúspide, a la comedia, la *Divina Comedia*. Comencemos por ofrecer un breve resumen, tomado de Borges, de su estructura, que es en realidad la descripción de una “topografía de la muerte”.

La Tierra es una esfera inmóvil. En el centro del hemisferio boreal (donde los hombres habitan) está la montaña Sión, y en sus cercanías muere el Ganges y nace el Ebro. En el centro del hemisferio austral, formado por agua, está la montaña del Purgatorio. Bajo la montaña de Sión un gran cono invertido hace el Infierno. Este se divide en nueve círculos decrecientes; los cinco primeros forman el Alto Infierno y los otros cuatro el Infierno Menor. Adentro hay sepulturas, pozos, despeñaderos, pantanos, arenales; y en el ápice del cono está Lucifer, “el gusano que horada el mundo”.

El fondo del Infierno se conecta con la base del Purgatorio. Esa montaña es una isla; en sus laderas se escalonan terrazas que significan los pecados mortales. En la cumbre florece el jardín del Edén. En torno a la Tierra giran nueve esferas concéntricas; las siete primeras son los cielos planetarios (de la Luna a Saturno); la octava es el cielo de las estrellas fijas; la novena el cielo cristalino; y a éste lo rodea el empíreo, donde se abre la Rosa de los Justos, alrededor de un punto, que es Dios.

Para diseñar esta estructura, basado en la astronomía ptoloméica y en la teología cristiana, Dante consideró que el

movimiento más perfecto era la rotación, y el cuerpo más perfecto, la esfera. En esto, como en muchas otras cosas, es evidente que acertó.

En la conocida epístola a Cangrande, redactada en latín, Dante dice que la *Divina Comedia* trata del estado de las almas después de la muerte y, alegóricamente, del hombre en cuanto por sus méritos o deméritos se hace acreedor a los castigos o a las recompensas divinas. En la primera parte se considera el vicio, llamándolo Infierno; en la segunda, el pasaje del vicio a la virtud, llamándolo Purgatorio; en la tercera, la condición de los hombres perfectos, llamándola Paraíso.

En realidad esta “topografía de la muerte” viene a ser el sueño panteísta de un demiurgo, un poeta-Dios que es cada uno de los hombres de su mundo ficticio, es cada soplo y cada pormenor, en donde nada escapa a su mirada y a su juicio. Para presentar este libro, el más perfecto de cuantos hayan sido escritos a lo largo de toda la literatura que forma el “Canon Occidental”, imaginemos —dice Borges— una lámina pintada hace muchos siglos y colgada en una biblioteca oriental:

Declina el día, se fatiga la luz y a medida que nos internamos en el grabado, comprendemos que no hay cosa en la tierra que no esté ahí. Lo que fue, lo que es y lo que será, la historia del pasado y la del futuro, las cosas que he tenido y las que tendré, todo ello nos espera en algún lugar del laberinto tranquilo [...] el poema de Dante es esa lámina de ámbito universal.

Finalmente, como en toda creación, en las raíces profundas del imaginario se mezclan y confunden los datos de la conciencia y la memoria, del onirismo real y del soñar despierto, pues a fin de cuentas si bien el acto de escribir corresponde al

mundo de la vigilia, su contenido y su despliegue forman parte de un otro mundo, de un más allá en el que la secreta magia y la divina locura coronan con hojas de laurel la entusiasmada frente y la febril cabeza del poeta. Se trata desde luego, en última instancia, de las formas del sueño desligadas apenas del soñador. Al encontrarse en medio de la famosa selva oscura, el propio Dante nos confiesa: “*tant’ era pieno di sonno a quel punto*” (tanto era mi sueño en aquel punto).

Comentaristas, escoliastas, intérpretes antiguos y modernos, parecen todos coincidir en que la escena central y el punto culminante de la *Divina Comedia* es el encuentro de Dante con Beatriz, y ello ocurre en la plenitud de la fantasmagoría y el onirismo. Cuando lo deja ya Virgilio, luego de haber atravesado penosamente Infierno y Paraíso, el carro tirado por un grifo se detiene y una mujer velada aparece; su traje es del color de una llama viva. No por la vista —porque la irradiación luminosa es tal que Dante está cegado— sino por el estupor de su espíritu, el poeta comprende que es Beatriz. En el umbral de la Gloria siente el amor que tantas veces lo había traspasado en Florencia.

Una vez más recurramos a Borges para describir, en mala prosa española —como él mismo dice— esta parte bellísima donde se dejan ver los rasgos psicológicos más vivos y más reales de la mujer triunfante, poderosa e implacable, ante quien llega a postrarse el hombre enamorado, sediento, para beber las aguas del amor:

Beatriz lo llama por su nombre, imperiosa. Le dice que no debe llorar la desaparición de Virgilio sino sus propias culpas. Con ironía le pregunta cómo ha condescendido a pisar un sitio donde el hombre es feliz. El aire se ha poblado de ángeles; Beatriz les enumera, implacable, los extravíos de Dante. Dice que en vano

ella lo buscaba en los sueños, pues él tan abajo cayó que no hubo otra manera de salvación que mostrarle los réprobos. Dante baja los ojos, abochornado, y balbucea y llora.

Recordemos solamente, de paso, que no habrían faltado razones a Beatriz para tratar con tanta displicencia a Dante, quien sucumbió al “*traviamento*” —la embriaguez de la lujuria—, ya que no fue una sino varias las amantes con las que se vio envuelto, según nos cuenta nada menos que Guido Cavalcanti, su amigo. Entre ellas Lisetta, Fioretta, Violetta y Pargoletta, nombres ficticios acaso de personas reales.

En este punto no podríamos dejar de transcribir el famosísimo poema “Sospira” de la *Vita Nuova*, libro cuyo tema único es Beatriz, escrito dos o tres años después de que ella muere el 8 de junio de 1290. La traducción, insuperable, es de Dámaso Alonso:

Tan gentil, tan honesta en su pasar,
es mi dama cuando ella a alguien saluda,
que toda lengua tiembla y queda muda
y los ojos no la osan contemplar.
Ella se aleja, oyéndose alabar,
benignamente de humildad vestida,
y parece que sea cosa venida
un milagro del cielo acá a mostrar.
Muestra un agrado tal a quien la mira,
que al pecho, por los ojos, da un dulzor
que no puede entender quien no lo prueba.
Parece de sus labios que se mueva
un espíritu suave, todo amor,
que al alma va diciéndole: suspira.

Siguiendo en este pasaje y en otros a Antonio Gómez Robledo, quien hace en dos tomos su magnífica interpretación de Dante, al mencionar los primeros poemas del “*dolce stil nuovo*” y de las “rimas pétreas” (inspirados por una “bella Petra”), recordemos apenas algunas líneas como: “*che se ‘l martirio e dolce, la morte de’ passare ogni altro dolce*” (que si el martirio es dulce, más aún lo es la muerte, de dulzor insuperable). O bien estas otras, en las que evocando a su amada el poeta confiesa:

*Non trovo scudo ch’ella non mi spezzi
né loco che dal suo viso m’asconda;
ché, come fior di fronda,
cosí de la mia mente tien la cima.*

(No encuentro escudo que de ella me proteja
ni lugar donde pueda esconderme a su vista;
que, como flor de fronda,
así alcanza la cima de mi mente).

Sin embargo, es ya en otra etapa, en la *Canción de la Justicia*, donde se presiente y puede anticiparse el altísimo vuelo y la fuerza incomparable de la *Divina Comedia*. En la *Justicia* se describe a tres mujeres que llegan a rondar en torno al corazón del poeta y que buscan la hospitalidad del amor; del justo amor, pues aunque son efímeras, siempre habrá entre los hombres “*gente che queste dardo farà star lucente*”, es decir, gente que hará de nuevo relucir el dardo de la justicia.

Viene en el final de ese poema la estrofa en la que Dante se permite aparecer, en primera persona, como el doliente deudo de la justicia que tal vez, en su caso, de triste exiliado de Florencia,

el destino fuerza a mantener desterrado y a “caer con los buenos”, lo cual —dice— “es siempre digno de alabanza”.

Vayamos ahora brevemente al pasaje de Ulises, el primero de los grandes mujeriegos errantes, el más emblemático de todos los héroes ávidos de perdición, el que de algún modo había regresado, como Dante, de un viaje al Infierno, y con el cual naturalmente se identifica e iguala. Citemos solamente dos partes del Canto XXVI del Infierno:

Ni el halago de un hijo, ni la inquieta
piedad de un padre viejo, ni el amor
que debía a Penélope discreta,
dentro de mí vencieron el ardor
de conocer el mundo y enterarme
de los vicios humanos, y el valor...

Quando estábamos ya viejos y tardos,
al estrecho llegamos donde había
Hércules elevado los resguardos
que al navegante niegan la franquía.
Sevilla a mi derecha se quedaba
y Ceuta al otro lado se veía.
“Oh hermanos que llegáis”, yo les hablaba,
“tras de cien mil peligros a Occidente,
cuando de los sentidos ya se acaba
la vigilia, y es poco el remanente,
negaros no queráis a la experiencia
de ir tras el sol por este mar sin gente.
Considerad”, seguí, “vuestra ascendencia:
para vida animal no habéis nacido,
sino para adquirir virtud y ciencia.

He aquí el retrato de un hombre legendario, de una figura mítica que encarna como nadie la irrecusable sed de aventura y al que nada, ni siquiera el amor, puede llevar a la renuncia de una libertad que es a la vez conocimiento, riesgo, valor y muerte. Por ello, en modo alguno es casual —como bien señala Bloom— que toda una saga de escritores, la “progenie” dantesca, hayan seguido ese hilo conductor. Entre ellos Petrarca, Boccaccio, Chaucer, Shelley, Rosetti, Yeats, Joyce, Pound, Eliot, Borges, Stevens, Beckett.

FUENTES CONSULTADAS

- Aligheri, Dante, *Comedia*, “Infierno” y “Purgatorio”, (ed. bilingüe), Seix Barral, Barcelona, 1976.
- , *La Divina Comedia*, Espasa Calpe (colec. Austral), México, 1983.
- Bloom, Harold, *El canon occidental (La escuela y los libros de todas las épocas)*, Anagrama, España, 1994.
- Borges, Jorge Luis, *Nueve ensayos dantescos*, Alianza Editorial, España, 1999.
- , *Siete noches*, FCE, México, 2001.
- Gómez Robledo, Antonio, *Dante Aligheri y su tiempo*, ts. I y II, El Colegio Nacional, México, 1972.

UNA LECTURA DE *EL SUEÑO*

Siendo de noche, me dormí. Soñé que de una vez quería comprender todas las cosas de que el Universo se compone. No puede, ni aun divisas por sus categorías, ni aun sólo un individuo. Desengañada, amaneció y desperté.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

A José Yurrieta V.

Más que del conocimiento, *El Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz es un poema del *pensamiento*. En una conferencia que dictó en Oxford, en 1939, sobre poesía y pensamiento abstracto, Paul Valéry¹ relata que durante un paseo se sintió de repente embargado por un ritmo que se le imponía, y después por otro que vino a doblar el primero y a combinarse con él. Más que en palabras o imágenes, esos ritmos se traducían en rumores de canto o en sonidos musicales. “Ese día —dice— se prodigó en intuición rítmica que se desarrolló, antes de despertar, en mi conciencia [...] la sustancia de una obra musical que me fue libremente dada; pero la organización que la hubiera captado, fijado, rehecho, me faltaba”. La inspiración de un músico fue a dar a la cabeza de un poeta, y éste no pudo emplearla. Del mismo modo Degas, que en ocasiones hacia versos, se quejó

¹ Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, Visor, Chile, 1990, p. 82.

con Mallarmé de que su oficio era infernal. “No consigo hacer lo que quiero y sin embargo estoy lleno de ideas”, le dijo. A lo cual el poeta respondió: “No es con las ideas, mi querido Degas, con lo que se hacen los versos. Es con las palabras”. La poesía —concluye Valéry— es “un lenguaje dentro de un lenguaje”. Precisamente esto —escribe Novalis—, “lo que el habla tiene de propio, a saber, que sólo se ocupa de sí misma, nadie lo sabe”. Lo cual es interpretado por Heidegger en el sentido de que “el habla habla única y solitariamente consigo misma”. Así, el poema “viene a ser una resonancia silenciosa que nos hace oír algo de lo que el habla tiene de propio: llevar el habla como habla al habla”.

De lo que Valéry cuenta, cabe inferir que si bien hay ritmos que encuentran y fijan las *palabras flotantes*, hay otros que no se traducen en imágenes o en ideas y sólo buscan ser música. Pero lo más interesante es que la intuición rítmica que durante todo un día lo asaltó vino a desarrollarse, antes de despertar, en su conciencia.

Es decir, la soñó. La concibió en la vigilia, la desarrolló en el sueño y, por no saber escribirla en notas musicales, finalmente la perdió. ¡Cuántas palabras, cuántos ritmos fantásticos cruzan nuestras cabezas en ciertos momentos privilegiados del día o de la noche, con su cauda fulgurante de lucidez, y se van sin volver! Pero esas minúsculas señales magnéticas, eléctricas, químicas ¿en realidad se pierden? ¿No han asegurado ya su permanencia en la memoria y el lenguaje, en la masa del pensamiento, por el solo hecho de haber sido, aun cuando su existencia pueda parecernos en extremo fugaz y remota?

¿Cómo surgió, o pudo surgir, en la mente de sor Juana el primer esbozo de *El Sueño*? Y una vez encendida la chispa ¿hacia dónde se extendió el fuego, hacia algunas de sus partes

o hasta el verso final del poema? ¿Cuáles son los ejes temáticos y cómo va adquiriendo su estructura formal el poema? Especulaciones como estas no tienen, por supuesto, otro sentido que el deleite simple y puro del ocio.

No habría, por lo demás, interés mayor en estas reflexiones, si no coincidieran tan sustancialmente con las que acerca del pensar poético formula Heidegger.² Volveremos sobre esto.

Imaginemos ahora a una monja mexicana metida en su celda, hace tres siglos, concibiendo en sus inicios o comenzando a escribir *El Sueño*. Imaginemos su imaginario o, como ella diría, su “imaginativa”. Un pie que aparece (en el horizonte del pensar) con un halo fantasmagórico; un pie de tal modo subyugante —por sus ritmos e imágenes— que arrebató y captura de inmediato el más vivo entusiasmo de la religiosa poeta: “Piramidal, funesta, de la tierra / nacida sombra”.

Ya está. Un primer atisbo (endecasílabos que irán alternando con heptasílabos en rimas irregulares), una prefiguración, una pausa. Palabras, palabras sueltas engarzándose aquí o allá, encadenándose. El final súbitamente, el término de un sueño, la vigilia (“quedando a luz más cierta / el mundo iluminado y yo despierta”) luego de vislumbrar apenas algunas partes intermedias, algún esbozo de estructura.

Después la introspección, un temeroso asombro y la espaciada presencia de figuras verbales. Reticencia, resistencia a dar cauce a una endeble, muy fragmentaria configuración de imágenes. Desconsuelo, desánimo, postración. Postergación. Todo ello en la vigilia, acaso en el ensueño de una mente largamente habituada —a diferencia de la de Degas— a versificar, esto es, a invocar el habla en un ámbito particular del lenguaje donde el

² Martin Heidegger, *De camino al habla*, Odés, 1987, pp. 217 y 218.

habla no busca y no encuentra sino al habla misma. Luego, más tarde, ya en los umbrales del sueño real, en el solitario reposo del lecho conventual, el asalto de golpe de indecibles, inexpressables presencias, de las más hondas y antiguas obsesiones: ser y saber, universo, naturaleza, corte, Iglesia, crueldades terribles o tiernas amistades; y sobre todo palabras y versos, maitines y latines; pensamientos. Allí, entonces, en altas horas de la noche, en las profundidades silenciosas del onirismo real, van avanzando, creándose y recreándose las formas verbales del sueño imaginario, lo que será después —invención literaria— escrito o descrito como el *Primero Sueño*.

Más tarde, antes de las primeras y aun mucho después de terminar las últimas oraciones del día, la materia o sustancia del proyecto que ha capturado su atención más profunda va abriéndose paso, gota a gota, o súbitamente, como centellas mínimas que iluminan fugazmente el oscuro silencio interior. Al cabo de no pocos ensueños y sueños dotados de extraña lucidez, de una peculiar transparencia que correspondería más bien a ciertos espacios privilegiados de la conciencia diurna, aparecen nuevas palabras, líneas, versos. Luego, de modo más intenso y frecuente, ello ocurre también en las circunstancias más ordinarias y diversas: al tocarse el pelo frente al espejo, al escuchar el timbre de una voz familiar, al fijar la mirada en ciertas manos, masticando un pedazo de pan o escuchando el paso de un sorbo de agua por su garganta. En esos días intensos, al caer la noche, llega el reposo y con él los esperados —¿dirigidos?— sueños. El cuerpo duerme, sí, pero también el mundo; por lo menos una mitad del mundo. ¿Cómo se llega al sueño, y en él, qué aguarda a la mente liberada? No hay cosa “más libre que el entendimiento humano”, ha escrito ya en alguna parte. Y también: “las ventajas en el entendimiento lo son en el ser. No por

otra razón es el ángel más que el hombre que porque entiende más; no es otro el exceso que el hombre hace al bruto, sino sólo entender. Antes o después de las primeras abluciones, ante la sola idea del confesionario, al participar en el extraño ritual de la consagración y de la comunión, en la soledad de la celda, en la profundidad del sueño y a la hora del insomnio, en el lugar y en la ocasión más inesperados, volverán los temas recurrentes, uno en particular: querer “comprender todas las cosas de que el Universo se compone”.

La curiosidad es como una Hidra. Por cada cabeza cortada reaparecen muchas más. Cuando es genuina y no obedece a propósito ajeno a sí misma, la curiosidad quiere saberlo todo acerca de todo. No bien ha atado un cabo cuando ya el anterior o el posterior o el de al lado están reclamando atención. Y esto, por principio, es un cuento de nunca acabar. Un cuento que de ninguna manera podía ignorar sor Juana, quien gustaba de estudiar “continuamente diversas cosas, sin tener para alguna particular inclinación, sino para todas en general [...] Y como no tenía interés que me moviese ni límite de tiempo que me estrechase —agrega— he estudiado muchas cosas y nada sé”.³

Más que del conocimiento, *El Sueño* es un poema del pensamiento. En ello, precisamente, es donde radica no tanto su anticipación o su modernidad, cuanto que su prodigiosa intemporalidad. No hay límite más tenue, barrera más sutil que la que separa el sueño de la realidad. En ambas esferas es el pensamiento el escenario común en el que transcurren el tiempo y los acontecimientos vividos o soñados. En todo caso, es allí donde se elaboran, registran, ordenan e integran al habla los hechos, las ideas, experiencias, las misteriosas figuraciones oníricas.

³ Amado Nervo, *Juana de Asbaje*, CNCA, México, 1994, p. 64.

Imágenes (Platón) o sombras de sombras (Plotino) las representaciones artísticas de hechos, de sucesos que transcurren en el tiempo, o bien de emociones y sentimientos, son fenómenos de la mente. Al registrarlos, la memoria los sintetiza, los organiza y, en su momento, emite estímulos específicos para transformarlos en lenguaje o en actos significativos. Así, cuando los requiere, la imaginación se apropia y pone en movimiento la masa de datos registrados y ordenados por el cerebro, lo mismo en el sueño que en la vigilia. En su poema la monja se refiere al cerebro dos veces. Una (verso 254) como receptáculo “de los atemperados cuatro humores”, y otra (verso 868) cuando, al iniciarse el despertar, “las fantasmas huyeron / y —como de vapor leve formadas— / en fácil humo, en viento convertidas, / su forma resolvieron”. Curiosas, vívidas imágenes para referirse a las criaturas que pueblan la mente del soñador, No es de extrañar que Borges⁴ no sólo ponga en duda sino que considere equivocado el aserto de quienes afirman que los sueños corresponden al plano más bajo de la actividad mental, cuando todo pareciera indicar lo contrario. En una charla titulada “La pesadilla”, recuerda algunos lúcidos comentarios sobre los sueños. Uno de su admirado Groussac, quien dice que es asombroso el hecho de que cada mañana nos despertemos cuerdos —o relativamente cuerdos— después de haber pasado por ese laberinto de sombras que son los sueños. Otro es de Dunne (no el poeta metafísico, sino un escritor de este siglo), para quien el sueño dota de una pequeña eternidad personal a cada soñador, el cual de un solo vistazo, al igual que Dios desde su vasta eternidad, ve todo el proceso cósmico.

⁴ Jorge Luis Borges, *Siete noches*, FCE, México, 1980, p. 35.

En esa misma charla memorable, Borges transcribe unos versos de Góngora que seguramente sor Juana conoció:

El sueño, autor de representaciones,
en su teatro sobre el viento armado,
sombras suele vestir de bulto bello.

De esta idea del sueño como representación, se deduce que el alma (la mente), cuando está libre de los requerimientos del cuerpo, puede imaginar con una facilidad que no suele tener en la vigilia y acrecienta poderosamente su inventiva, su capacidad de invención. El problema es saber lo que deja el sueño, lo que podemos recordar de él. La verdad es que el recuerdo de nuestros sueños es pobre, muy precario, a nivel consciente.

Pero en otro nivel (tal vez en el inconsciente) seguramente nada se pierde. Aun las meras insinuaciones de una imagen, de un ritmo, las señales más leves, encuentran su lugar en el discurso onírico o vuelven a su sitio en el increíble acervo de la memoria.

Como es bien sabido, para Calderón la vigilia, la vida toda, es sueño. Es decir, los movimientos de nuestros ojos y de nuestra lengua, de nuestras manos y pies —las imágenes, las palabras, los trabajos y los pasos de nuestras jornadas cotidianas, en su mayor parte diurnas— están hechos “de la misma madera que nuestros sueños” (Shakespeare). Pero si ambos estados, el sueño y la vigilia, transcurren en el mundo, para nosotros tienen lugar en un mismo escenario: el pensamiento.

Para entender lo que los sueños significaban en realidad para sor Juana, es preciso reconocer que en su tiempo el valor que se les confería era ajeno al influjo cientificista y racionalista con el que fueron vistos sobre todo a partir del siglo XIX,

primero en términos freudianos y después, cada vez más, desde la perspectiva jungiana. Para un hombre moderno el sueño libera el deseo, los instintos; para la religiosa, liberaba el alma. En la noche, según la monja, dormidos el mundo y sus criaturas, al igual que el cuerpo y sus partes, el alma abandona su “corporal cadena”, inicia el “vuelo intelectual” y se eleva como la llama y la mente, asumiendo formas piramidales —que “especies son del alma intencionales”— para acercarse a la “Causa Primera”. Así, el alma asume en el sueño, y solo en el sueño, una doble condición: por una parte, al quedar en sosegada calma, “muerto a la vida y a la muerte vivo”, el cuerpo es “un cadáver con alma”; es decir, de algún modo el alma sigue animando al cuerpo abandonado. Por otra parte, una vez separada, “convertida a su inmaterial ser y esencia bella”, el alma participa del “Alto ser”. Es entonces, en el pensar onírico, mitad materia humana y mitad sustancia divina. En esta singular dualidad cuerpo-alma, materia-espíritu —de origen supuestamente platónico, pero en realidad mucho más antigua— el alma que sueña o el sueño del alma vienen a mostrarse en la visión sorjuaniana como verdaderas entelegías o entidades del pensamiento. Es éste el que las crea, les da voz y las hace jugar con él mismo.

¿Cómo saber entonces qué ocurre en realidad, y en qué lugar —en el cerebro o en el mundo—, si de lo que experimentan ambos sólo sabemos lo que la endeble, fragmentaria memoria registra, resguarda y entrega a través de esos otros precarios entes que son las palabras, en un sistema de símbolos al que llamamos lenguaje? Recordamos, sí, lo poco que podemos de los sueños. Traer las pruebas de que allá estuvimos, en la región de las sombras, sería el equivalente de traerlas desde el reino de los muertos. Parecería imposible.

No para el poeta ni para el brujo. Dos ejemplos: la famosa rosa de Coleridge:⁵ “Si un hombre atravesara el paraíso en un sueño y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara una flor en su mano... ¿entonces qué?”, y el dinosaurio de Monterroso: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”. Licencias de la literatura. Bueno, llamémoslas así.

Entre los brujos mesoamericanos, según los relatos de Carlos Castaneda,⁶ no sólo es posible llegar a dirigir los sueños desde el interior de los sueños mismos, sino que, mediante un pleno dominio del “arte de ensoñar”, el ensoñador avezado puede romper “los límites del mundo diario” y entrar en otros “usando la conciencia como un elemento energético”. Esto desde luego, que para muchos no pasa de ser ciencia ficción antropológica o mera charlatanería, es para otros un camino real, explorado y por explorar.

Por su parte, en el México antiguo —dice Alfredo López Austin—⁷ la importancia de los sueños era tan grande que la historia relata a cada paso la influencia que tenían en la vida de los hombres: los de Tezozomoc, que le anunciaron el fin de su dominio, y los de la hermana de Axayácatl, que predijeron la ruina de Tlatelolco, son famosos; el dios Amácatl se aparecía en sueños a quienes no lo honraban; decisiones militares de importancia dependieron de los sueños de los gobernantes. El arte de interpretación, atribuido a los toltecas, pertenecía a los *tonalpouhque* o lectores de los destinos, quienes proporcionaban auxilio a los hombres preocupados por sus sueños, aconsejándoles hacer las ofrendas propiciatorias.

⁵ Borges, *op. cit.*, p. 47.

⁶ Carlos Castaneda, *El arte de ensoñar*, Diana, México, 1993, p. 203.

⁷ Alfredo López Austin, *Augurios y abusiones*, UNAM, México, 1969, p. 196.

Como bien dice Sergio Fernández,⁸ *El Sueño* es literatura. Nada permite suponer que la monja se propusiera otra cosa que escribir un poema. Pero, al escribirlo ¿cómo podría haberse sustraído al influjo de las omnipresentes creencias y costumbres religiosas indígenas, identificadas en la Colonia como invocaciones mágicas y actos de hechicería? ¿Quién nos asegura que no haya sido concebido o al menos en parte elaborado en sueños o en ensueños, y que no hayan sido éstos inducidos, dirigidos, deliberados?

En su mayor parte, hasta ahora, los ecos señalados por los críticos se presentan más como antecedentes o anticipaciones que como paralelismos y puntos de convergencia entre la sor Juana de *El Sueño* y los metafísicos ingleses, los barrocos españoles, los románticos alemanes y los simbolistas o los surrealistas franceses. Existe, como bien se sabe, toda una constelación de interpretaciones formales y temáticas al gran poema sorjuaniano. Destacan, entre ellas, las de Abreu, Alatorre, Buxó, Labastida, Méndez Plancarte, Paz, Ricard, Sabat, Trabulse y Vossler. Y ya que se habla de influencias platónicas, escolásticas, cartesianas y herméticas, ¿por qué no asomarse también a las que, en su contorno inmediato, pudieran provenir de las tradiciones y prácticas de la brujería mexicana? Alberto G. Salceda afirma que sor Juana poseía, y entregó al arzobispo Aguiar y Seixas, su rica biblioteca, sus instrumentos músicos y matemáticos, “y demás preseas y bujerías”.

Las preguntas que al respecto cabría formular tendrían por objeto determinar en qué medida la monja pudo absorber y participar de ideas o conceptos como *tonalli* o *nahualli* que desde su

⁸ Sergio Fernández, *La copa derramada*, UNAM, México, 1986, p. 83.

infancia circulaban en torno a ella, específicamente en relación con el alma y el sueño.

Sin duda, en general se reconoce que los emblemas, arquetipos, imágenes y giros verbales de *El Sueño* provienen casi todos de la mitología y del panteón grecolatinos, restituidos por el renacimiento y el barroco. El asunto es saber cómo toda esa parafernalia se puso en movimiento y adquirió forma poética en la mente de la monja mexicana. En la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* tenemos un testimonio valioso de lo que significaba para ella el acto de soñar: “Ni aun el sueño se libró de ese continuo movimiento de mi imaginativa, antes suele obrar en él más libre y desembarazada, confiriendo con mayor claridad y sosiego las especies que ha conservado del día, arguyendo, haciendo versos, de que os pudiera hacer un catálogo muy grande, y de algunas razones y delgadezas que he alcanzado dormida mejor que despierta”. Aquí se muestra, evidentemente, que para ella el soñar era una forma de conocer, de inventar, de crear, al liberar la imaginación —vale decir el pensamiento— para conservar con mayor transparencia y sosiego las visiones del día, para razonar con sutileza, para versificar.

En su *Sueño* la monja no desciende a los infiernos. Tampoco se funde o confunde con luces y estrellas en los cielos. No se sabe que sor Juana haya tenido arrebatos místicos en los que el cuerpo, sujeto a crisis, fiebres o convulsiones, se abre a lo desconocido y libera al espíritu, como ocurre en los tránsitos típicos del delirio, de las visiones o las revelaciones, a la manera de Mahoma, Santa Teresa o Catarina de San Juan, nuestra China poblana. Más bien, por el orden de su vida cotidiana, por su “natural tan blanco y tan afable”, cabe suponer un equilibrio en el carácter y en el comportamiento de la monja.

El *Primero Sueño*, vale la pena recordarlo, es un poema; fue concebido y realizado como tal. Por tanto no es un discurso lógico, epistemológico o metafísico, si bien —y esto no puede ignorarse— por sus temas y por su desarrollo, trata un asunto que además de abstracto es claramente el objeto de estudio de la Filosofía: comprender el universo en su conjunto o al menos en alguna de sus partes.

Por otro lado, conviene señalar que no hay otra forma de interpretar un texto, más aún si es un texto poético, un poema, que desde el aquí y el ahora del lector. Así, más que una hermenéutica histórica en la que se sitúe la obra en su época, lo que permite mostrar la vigencia del texto es justamente su actualidad o, si se prefiere, su intemporalidad. En el caso de la monja mexicana, los dos protagonistas centrales, los que constituyen los ejes o núcleos de intemporalidad del poema, son el sueño y el alma.

Al comparar el *Primero Sueño* con el famoso poema mallarmeano “Un coup de dés”, Paz considera que “los dos poemas tienen como personajes al cielo estrellado y al espíritu humano”. Alatorre, por su parte y con criterio positivista, *avant la lettre*, asegura que “el cielo estrellado no alcanza categoría de ‘personaje’, pues no figura sino al comienzo” del poema. No obstante, si por “cielo estrellado” se entiende lo que en sentido amplio constituye el espacio de los “viajes astrales”, “sueños de Anábasis”, “viajes al infinito” o al “mundo de los seres inorgánicos”, no hay duda de que —más que un cielo poblado de astros por donde el alma deambula en sueños— uno de los personajes centrales es el sueño mismo de ese cielo, el acto de soñar. El otro gran protagonista es ciertamente el “espíritu humano” o, con mayor exactitud, el alma.

La conexión de sueño y alma en la poesía es desde luego antiquísima; comparte fronteras bastante imprecisas con la magia, los mitos, las leyendas. Se trata de dos protagonistas que despliegan sus poderes singulares primordialmente en el silencio y en la noche, cuando el mundo —de modo tan relativo como la mente— descansa, entra en reposo. Esto, al menos, era lo que ocurría hasta hace poco tiempo, porque ahora, en amplios espacios de la zona oscura del mundo, curiosas criaturas concentradas como avispas en panales luminosos parecen velar toda la noche. Esas criaturas, de todas formas, descansan, duermen, sueñan. ¿Qué sueñan, y qué noción tienen del sueño y lo que sueñan? ¿Es algo muy distinto de lo que sueñan sus parientes lejanos y cercanos: el mar, los peces, las aves, los árboles, las piedras, o sus ancestros llamados ahora “primitivos”?

La explicación biológica o fisiológica del sueño que ofrecen hoy las ciencias, un poco más elaborada que las de hace trescientos años, nos ubica en un nivel de conocimiento que en principio resuelve algunas de nuestras dudas; pero esa razón experimental, esa lógica científica no satisface nuestras curiosidades más profundas. Ahora como antes, como siempre, las preguntas que interrogan aun a las propias preguntas buscan otros caminos de respuesta. Es entonces cuando las indagaciones más lúcidas y las mejores síntesis del pensamiento, aliadas a la poesía, van desvelando las más hondas vertientes del sueño y del alma, del silencio y la noche.

Desde luego, tenemos que admitirlo, el punto de convergencia, de partida y de llegada de todo lo que pasa en la vigilia y en el sueño, es el pensamiento. Todo lo que sabemos, lo que podemos conocer por experiencia propia o ajena, comunicada, es pensamiento. No que éste sustituya o cree a la realidad pensada. Pero, hasta donde sabemos, no hay realidad percibida o

perceptible que no pase por el pensamiento. Correspondencia siempre abierta entre el exterior y el interior de un yo provisional, precario siempre, el pensamiento es lenguaje, logos común que recoge, ordena, traduce y reintegra al mundo lo que el espíritu —numen y esencia del pensar— toma y devuelve, a cada instante, del día y de la noche.

“Es probable que jamás —escribe Heidegger— podamos pensar con justeza eso que es la poesía, en tanto que no nos hayamos planteado de manera suficiente la pregunta ¿y a qué llamamos pensar?”⁹ El pensar, que en el origen es un eco, responde a un llamado. Uno vagabundea hacia lo desconocido. El pensamiento traza su camino a través de interrogaciones. Para saber qué es lo que interroga, lo que llama a nuestro pensamiento, es necesario volver a los orígenes. En el famoso poema de Parménides se establece: “Necesario es que aquello que es posible decir y pensar, sea”.¹⁰ Si “todo pensamiento es una traducción”, ¿cuánto más problemático no lo será traducir el lenguaje de los sueños al no memos simbólico lenguaje de la poesía?

Traducir un sueño —en rigor el recuerdo de un sueño— al lenguaje común implicaría, desde la perspectiva de Heidegger, una operación previa: sacarlo del silencio, verbalizarlo, es decir, desentrañarlo, esclarecer y separar sus partes, antes de volver a reunirlos en una unidad coherente a la cual podemos asignar un significado. Cabe suponer, sin embargo, que la verdadera traducción del lenguaje onírico al de la vigilia se opera de modo singular y automático, en cada cerebro, por vías imperceptibles y misteriosas durante el sueño. Lo que de ello recuperamos

⁹ Martin Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?*, Presses Universitaires de France, Francia, 1959, p. 243.

¹⁰ José Gaos, *Antología de la filosofía griega*, El Colegio de México, México, 1940, p. 36.

después, y reintegramos al discurso racional, son sólo ecos, sombras, de la más amplia libertad del pensar.

Así como Parménides dice del hablar y el pensar lo que sólo él puede decir, la monja mexicana por su parte, que no se plantea explícitamente el problema del ser, no por ello deja de lado el mismo problema metafísico ni los instrumentos o categorías de conocimiento de los cuales se ha apropiado y a los que ella, y sólo ella, puede recurrir para interrogar al enigma de querer conocer de una sola vez el universo todo y sus panes. Sor Juana habla, en efecto, de “las imágenes todas de las cosas”, de las mentales “figuras no sólo ya de todas las criaturas sublunares, mas aun también de aquellas que intelectuales claras son estrellas”. Todo este proceso, según la ciencia de su época, se produce en el cerebro, pasando los “humores” de la estimativa a la imaginativa, de ésta a la memoria y de allí a la fantasía.

Por último, con preciosa ingenuidad y certero lenguaje, dice nuestra poeta que de igual manera que en el espacio del Faro de Alejandría se reflejaban las naves más lejanas, “en el modo posible que concebirse puede lo invisible” la “mañosa” fantasía se representaba las imágenes o figuras mentales de todas las cosas “y al alma las mostraba”. ¿Abstracción pura? No, abstracción poética que, por serlo, designa de la manera más concreta —si bien metafóricamente— los entes del pensar; es decir, las realidades eidéticas, no empíricas, de un proceso de pensamiento que aspira a la totalidad. ¡Singular aventura, hazaña realizada en mil versos —o poco menos— de una poesía tan pura y elevada como la que más!

“En el hablar del poema habla la imaginación poética”, escribe Heidegger.¹¹ Y explica que lo que es hablado en el poema

¹¹ Heidegger, *De camino al habla*, p. 36.

es la pureza de la invocación del hablar humano. Luego centra su atención en el “Poema único”, por el cual y desde el cual se mide la grandeza de un poeta. Y concluye: “Puesto que el Poema único permanece en el ámbito de lo no dicho, sólo podemos dilucidar su lugar procurando indicarlo [...] La dilucidación del Poema único es un diálogo del pensamiento con la poesía”.

El pensamiento es silencioso. ¿Se ha reparado en el hecho de que *El Sueño* es un poema que transcurre en el silencio? Aunque las rimas y ritmos permitan disfrutar su lectura fonética, lo que sin duda reclama este poema es la lenta y reposada, silenciosa lectura. Más allá de lo que dice, de las figuras y símbolos que emplea, está lo que no dice pero deja entrever, sentir: la configuración y el despliegue de lo que, sin llegar a ser nombrado, está sin embargo remitiéndose a su fuente originaria: el pensamiento.

Los orientales hablan del silencio de la mente, de la mente en blanco. Lenguaje metafórico para designar una imposible suspensión de todo movimiento, es decir, un imposible absoluto. Ello, sin embargo, no carece de significado. Si recurrimos a la aporía del espejo, podemos figurarnos mejor esta idea. De este lado, frente al espejo, los hechos, los movimientos, las cosas reales. En el otro lado, dentro de él —puesto que tiene también profundidad—, la imagen inversa de lo que está allí, mientras pasa. Virtual o vacía, en un orden de realidad diversa a la del objeto que refleja, la imagen del espejo es, no obstante, tan real como lo que tiene enfrente. Y es esto, nada menos, lo que recoge y rescata sor Juana: la representación poética del pensar, el ser del pensamiento, no importa que las figuras mentales provengan del sueño o de la vigilia.

Más que ser la expresión metafísica del conocimiento, *El Sueño* viene a señalar los hitos, las vertientes por donde la

curiosidad más radical, el pensamiento de la totalidad —antes aun que el habla— discurre. Si mira al mundo con sus formas diversas, o en las múltiples funciones del cuerpo, no se detiene en ellas. Es la luz del entendimiento, de la imaginativa, la que discurre y transcurre a lo largo de una noche silenciosa en la que tiene lugar *EI Sueño*. Y esa luz ¿habita ya en la mente de la monja, la produce o simplemente la encuentra el pensamiento, se funde y confunde con ella, la recrea?

El sueño todo, en fin lo poseía;
todo, en fin, el silencio lo ocupaba.

Suponiendo que los absolutos existieran, y que en efecto el sueño todo lo poseyera y el silencio todo lo ocupara ¿no resulta claro que si bien en forma metafórica es a partir del texto, en la mente del que escribe y del que lee, donde estos hechos supuestamente absolutos tienen lugar?

En la profunda aurora del despliegue de su ser, el pensamiento no conoce aún el concepto —dice, con obvios ecos hegelianos, Heidegger—. Hay una especie de indiferenciación, o más bien de choque gigantesco entre el estar siendo del Ente y el Ser, y algo así como una parálisis hierática del pensamiento. Es por ello que en esas condiciones no puede hacerse sino el poema del pensamiento.¹²

¿En qué sentido se dice esto? En el sentido de que lo más singular y claro de este pensamiento, recogido ya en el poema de Parménides, es la oscuridad del enigma que plantea.

¹² Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?*, p. 8.

Por su parte, lo hablado en *El Sueño* no es lo hablado en un discurso cualquiera, sino en un discurso poético; se trata de un habla que busca sus orígenes, y es en esa medida tan primitiva como cualquier palabra que nace, que surge y va al encuentro de la cosa o del mundo, independientemente del tiempo histórico en que aparece. Al nombrar se invoca, se llama a venir.

Es la llamada originaria, la pureza de la invocación, lo que hace que la poesía no sea meramente un modo más elevado del habla cotidiana. Por el contrario, es más bien el hablar cotidiano un poema olvidado y agotado por el desgaste.

La lectura de un poema es por definición un acto no sólo personal y subjetivo, sino de la más concentrada intimidad. Operación del espíritu difícil de comprender, y más aún de explicar, la voz que habla y la voz que escucha se dan la mano, se entrelazan y desde un escenario peculiar —el pensamiento— disparan sus mensajes, que van a dar en el blanco móvil de la poesía. Pero ese blanco bien puede ser la oscuridad. Así, de *El Sueño* dice Lezama Lima que su “oscuridad desciende a nuestras profundidades, para fundirse con lo inexpresado, impidiendo que la luz al inventarlo lo ahuyente”.¹³

No es casual que sean un búho, capaz de mirar en lo oscuro, y un águila, que además de planear por las altas cumbres simboliza la permanente vigilia, las aves que guían el sueño de la monja. La suya no es la oscuridad del “extravío estético”, señalado por Cuevas, León Mera, Pimentel o Menéndez y Pelayo, haciendo referencia obviamente a su gongorismo, ni es la de los sueños de Nerval, Hugo o Baudelaire; pues, como bien apunta el propio Lezama, a diferencia de éstos, en sor Juana “no se trata de buscar otra realidad, otra mágica causalidad”, sino que

¹³ José Lezama Lima, *El reino de la imagen*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1981, p. 393.

el sueño aparece como una “forma de dominio por la superconciencia [...] un trabajo en que se continúa el mundo de la conciencia y del conocimiento”.

Es este, sin duda, un punto central en la exégesis del poema. A él se aboca a su manera, tangencialmente, Paz. Y aunque Antonio Alatorre no lo critica por sus “prolijas especulaciones” sobre hermetismo y egipcianismo que muestran “lo poco que el poeta tiene que decir” sobre lo que para él (Alatorre) “es lo más importante de todo: la belleza del *Primero sueño*”, así como por el hecho de que “solo tres pasajes le merecen algo de atención”: el del Hombre, el de Faetón y el de la rosa, la verdad es que Paz cala más hondo aunque —por supuesto— a veces se va con la finta. Dice, por ejemplo, que *El Sueño* no debe leerse “como el relato de un éxtasis real sino como la alegoría de una experiencia”, cuyo tema es “la búsqueda del conocimiento”. Allí está el lugar común. ¿No sería mejor hablar, con más candor y sano escepticismo, de un mero “juego del pensamiento”?

La argumentación de Alatorre se continúa luego por las colinas de Úbeda, para negar que se trate de “un poema astronómico” o para señalar que él tiene “la impresión, fuertísima, de que Paz se dejó llevar demasiado lejos por ciertas sugerencias de Karl Vossler y de Robert Ricard” en lo que se refiere a la contradictoria versión de aquél sobre la primera “probable” y después “segura” inspiración que supuestamente habría tenido la monja en los textos herméticos de Kircher. A este propósito, por cierto, nuestro Premio Nobel se permite señalar que fue a él a quien le “toco atar los cabos y mostrar” que, en efecto, es la tradición hermética la que en lo fundamental inspiró el poema. Quejándose del lacónico “tal vez” con el que Paz despacha la “influencia segurísima” de fray Luis de Granada, Alatorre concluye que la pretendida influencia de la tradición hermética

“constituye un modo completamente ajeno al de Sor Juana”. Para terminar con su adversario, Alatorre niega decididamente que el tema de *El Sueño* sea “arduo”, como pretende Paz, y asegura que “es un poema transparente y deleitoso”. Erudiciones van y erudiciones vienen.

Hay sin embargo un punto, al menos, en el que el lingüista aventaja al poeta. Cuando Paz habla de “variaciones más o menos afortunadas sobre los tópicos culteranos acerca de las flores”, Alatorre¹⁴ precisa que esos versos “son una delicia” y deben referirse “únicamente a la rosa”, la reina de las flores (versos 730 a 756). Sólo que ninguno de los dos —como tampoco Georgina Sabat de Rivers, quien menciona la “condición reproductiva de la flor”— advierte la insinuación de Méndez Plancarte¹⁵ al mencionar “la rojez de la sangre de Venus” en este pasaje. En efecto, para mostrar que el entendimiento no es capaz de comprender ni siquiera un objeto (una fuente, “una flor”) separado de una especie particular, la monja recurre a una alegoría de tal modo preciosa y precisa que nos lleva a asistir al desfloramiento de la rosa. Cuando de ella dice que se abre y multiplica en sus frescas hijas, exhalando sus ámbares, esto ocurre después de que se ha roto “el blando de su capullo”. Sólo entonces es que pueden ostentarse “con ufanía los despojos o el botín de la dulce herida de la Cipria Diosa”. La rosa es la mujer, pero más específicamente es aquí una parte central, esencial de la feminidad. La ambigüedad de las imágenes hace que la bien resguardada y poderosa sensualidad de la monja sea rescatada, en este punto, por la imaginación erótica.

¹⁴ Antonio Alatorre, “Lectura del ‘Primero Sueño’” en Sara Poot Herrera (ed.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, El Colegio de México, México, 1993, p. 103 y ss.

¹⁵ Sor Juana Inés de la Cruz, *El Sueño*, edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte, UNAM, México, 1989, p. 49.

En sor Juana todo se presta a la filigrana, al extravío en el detalle formal o erudito. Un ejemplo prototípico —pero, como hemos visto, no único— es la interpretación o lectura comentada que a fines del xvii hizo Álvarez de Lugo de *El Sueño*. Sin desconocerle méritos, su redescubridor y editor Andrés Sánchez Robayna¹⁶ no deja de anotar que la del poeta canario en ocasiones puede parecer “una mera erudición de acarreo”. Las hay, las hay.

Épica del espíritu (Paz¹⁷) o lírica del pensamiento, el tejido verbal de *El Sueño* va desplegándose en torno a dos ejes o núcleos de intemporalidad: el sueño y el alma. La escenografía en la que ambos protagonistas actúan está constituida por la nomenclatura y los emblemas grecolatinos, renacentistas y barrocos. Detrás de las palabras-mascaras, por debajo, corren las aguas subterráneas y heterodoxas de las tradiciones gnóstica, hermética y —¿por qué no?— de las culturas indígenas americanas. Y el escenario, el espacio de representación del poema, no es otro que la mente. Es allí donde, en sus proteicos y casi imperceptibles movimientos, el pensamiento va transmutándose de memoria en recuerdos, de sensaciones en emociones, de ideas en imágenes y a veces —aunque por fortuna las menos— en conceptos. Toda esta masa de energía sutil que piensa y es pensada se aloja y danza en el cerebro; y desde allí, lo mismo en la vigilia que en el sueño, en señales rimadas aparece al mundo en forma de palabras, de frases, de versos, como un discurso musical en el que cada nota adquiere los múltiples significados —ambiguos, contradictorios, evanescentes— del lenguaje poético.

¹⁶ Andrés Sánchez Robayna, *Para leer “Primero Sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz*, FCE, México, 1991, p. 27.

¹⁷ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, FCE, México, 1982, p. 469 y ss.

Lo que tal vez representa el punto culminante del poema es el Faetón, figura trágica que según Paz expresa mejor que ninguna otra el perfil espiritual de la monja. Ante la evidencia de que no puede comprenderse el todo ni las partes, el conocimiento encuentra sus límites irrevocables. Límites del conocer, más no del querer saber, del pensar. Así, cuando el entendimiento duda y retrocede y el discurso “cobarde” se desvía, como otro Prometeo, Ícaro o Ulises, aparece el héroe, el “claro joven”, Faetón, símbolo del arrojo y la temeridad, del impulso vital e irrefrenable de saber y en última instancia de pensar. Auriga solar, Faetón pretende nada menos y nada más que guiar el carro del Sol, ser el piloto, el conductor de la luz.

He aquí el verdadero anhelo fáustico, el cual no consiste en querer llenarse la cabeza de luz, sino en querer ser luz de los pies a la cabeza, sea que esta vele o sueñe.

A diferencia del de Dante (seguridad metafísica) y del de fray Luis de León (arrobado sobrenatural), el mundo de sor Juana no es el de una cierta armonía universal. Ella lo percibe más bien como una “máquina inmensa”, “espantosa”, ante cuya comprensión —así sea “mal, o nunca o tarde”— el entendimiento, con “ánimo arrogante”, no debe retroceder. Así, entre los versos 781 y 810, la monja mexicana pasa del desafío a la rebeldía y de allí a la transgresión. Todo ello, recuérdese bien, en un espacio donde la libertad del pensamiento, de la imaginación, es tan irrestricta que bien podría ser ilusoria si no estuviera, como lo está aquí, ceñida por el rigor y la pureza de la expresión poética.

Como en Luzbel, se diría que también se castiga en Faetón —Juana Inés el mayor de los pecados, el de la soberbia: no ser como Dios; ser Dios mismo. Hacerse uno con la propia creación y con la palabra que la designa.

Ser uno con el ser que es, que piensa y que es pensado. Ser el pensar y pensar el ser, lo mismo en la vigilia que en el sueño. Bien podría ser este, en esencia, el proyecto pensado y articulado en el poema único de Santa Juana de Asbaje, según la llama cariñosamente Efraín Huerta.

¿Soberbia? La habría sólo en el caso de que la aspiración de la monja estuviese manchada por la falsificación o el engaño. No es así. Cuando ella escribe de sí misma, en los últimos días, “la peor de todas”, no está reconociendo una osadía anterior que ahora, con humillación, estaría dispuesta a reparar, no se trata de una renuncia al saber humano en aras de las soberbias pretensiones de un saber divino. Es simplemente que el tiempo suyo ha terminado. Ella lo sabe. La duda y la búsqueda, la honda curiosidad de una mujer —en cierto modo más genuina o intensa, más pura y originaria que la curiosidad intelectual de un hombre— ha llegado a su fin.

Un fin trágico, como antes lo fue y lo será más tarde para otros héroes del pensar poético, particularmente los románticos. Nerval, por ejemplo —explorador también insigne del mundo onírico—, desciende por una soga al fondo de su propia oscuridad luego de haber negado, aniquilado, un ego que no distingue ya el sueño y la vigilia. De igual modo, un siglo y medio antes que él, en un convento de la ciudad de México, una monja poeta dirige los últimos pasos, deliberadamente —al abrazar la peste, la epidemia en boga— a la piramidal, funesta sombra, que no es otra cosa que la ausencia de luz, o bien el cono de oscuridad formado por el sol negro de la melancolía. A sor Juana no la mata la soberbia; ella deja la vida por tristeza, por la nostalgia de la música, los versos, los sueños y el alto y libre vuelo, sin límite, del pensamiento ocioso que juega a hablar consigo mismo.

Prosa

SABINA

A Silvia

La absoluta ingravidez, el silencio blanco y flotante, la sinuosa piel de los bancos de nubes iban quedando atrás a medida que nos internábamos al sur. Claroscuros, pozos, huecos en los que se vaciaban filtraciones de luz como cataratas. Luego, cada vez con mayor claridad, comenzaban a distinguirse los macizos pardos, ocres, de los cuales descendían hilillos luminosos de la cadena montañosa del Atlas que separa la zona fértil del Mediterráneo del inmenso desierto.

Retículas, paralelos, perfectos rectángulos, líneas increíblemente rectas separando, reuniendo, entrecruzando las tierras cultivadas en el estrecho valle contiguo a las montañas... ¿Quién se apropió de ese pequeño espacio, y de aquél y del de al lado? ¿Quién los heredó y de quién? Y esa línea más ancha, lecho seco de río o camino sin aparente fin ni principio, ¿en qué punto preciso comenzó? Lentos montículos larga y pacientemente acumulados por las ondas de un viento suave y ligero, amable: aparecen las primeras dunas amarillentas del gran desierto. Después las bajas mesetas cortadas a navaja y rematadas, de tanto en tanto, por coronas de arena endurecida y convertida en roca a lo largo de varios milenios. Avenidas, antiguas vertientes, extensos barrancos de escasa profundidad, vasos blanquecinos, salitrosos, de remotos lagos desecados y en todas partes, más breves y acusadas o más extensas y apacibles, las ondulaciones de arena

rojiza de este mar inmóvil. ¿Inmóvil? Sin duda en acción incesante, pero ¿de qué manera? ¿cómo se mueve, dónde se posa y cuándo ese polvillo casi imperceptible entre marrón, gris y escarlata, que filtra y tamiza el persistente sol de esta mañana?

Un vapor leve y seco se levanta de las crestas de las dunas, sedosos velos, cortinas de humo mineral que no ocultan la danza lenta y sinuosa de las colinas. Vapores, velos, cuya vista fantástica suspendo súbitamente. Y es que ahora, frente a mí, sin recato, dos moscas vuelan haciendo el amor: una bate las alas mientras la otra sin aparente esfuerzo —¿quién soporta, transporta a quién?— estira las patas para posarse en el vidrio de nuestra ventana. Luego saltan y en un instante cada una vuelve a batir sus propias alas.

Es pendeja la vida, piensa —¿o adivina lo que ella, a su lado, piensa?—, es lenta, es irremediable. Si todo fuera solamente observar, registrar, tomar y devolver hacia y desde el fondo del ojo... pero no, algo acecha detrás de la mirada, alguien, otro ojo abierto que no descansa ni aun adormecido por la contemplación del vasto desierto innúmero.

Detrás de las moscas aparecen las puntas duras, negras, de islotes rocosos de los que bajan como las líneas de una mano las minuciosas ramificaciones, los afluentes minúsculos que desembocan en los troncos de río y éstos, con su caudal imaginario, en los deltas de inmensos lagos, dedos de enormes manos extendidas e inertes, arrugas y escamas en la piel de un cadáver. ¿Cenizas petrificadas? Imposible, no se advierten signos de explosiones volcánicas, no se ve un solo cráter. Sobre estas crestas negras debieron existir árboles, bosques, agua; donde hubo humedad no hay tierra oscura sin sedimento vegetal. Incluso en las faldas de las cordilleras no cubiertas por la arena creo distinguir los trazos de una lejana geometría, evidencias

de antiguos cultivos de cebollas, nueces, higos; tal vez azucenas prehistóricas.

“Sí, uno fue enviado ayer en vuelo regular, el otro debo enviarlo yo mismo. Hay también un herido grave. Se despeñaron cerca de Tamanrasset”. El rostro pálido, afilado, denuncia el desasosiego inocultable o acaso la pena por la presencia de la muerte cercana. ¿El peso y el sabor de la vida, del agua sin edad, sin tiempo? Hay quien nace a los diez, quien a los treinta, hay quien no acaba de nacer del todo cuando ya debe irse. No más sol, no más montañas ni caminos ni peñas agrietadas, ni agua simple que sin razón alguna, para el que parte o se devuelve, allí permanecen.

Cuando al fin partimos a L'Assekrem después de dos falsas salidas, sin percatarme al principio de la insistencia con que repito el gesto, miro por encima del horizonte como si quisiera divisar en el cielo abierto algo más que polvo luminoso, arenilla suelta, fina y ligera, que se mantiene suspendida sin que nada la mueva. Comprendo que es sólo pura nostalgia de la otra mirada, la del pájaro de cola blanca que acaba de posarse en la cima de una de las columnas arenosas que en extraño de equilibrio no acaban de cumplir el derrumbe con que amenazan. Avanzamos despacio, sin reclamos ni apremios de distancia o de tiempo; incluso el retraso de nuestra salida previsible, ha sido calculado. Aquí pueden pasar dos, tres horas por una, sin que nadie se inquiete lo más mínimo. Después de todo, la jornada solar es más larga que nuestro accidentado pero breve camino y lo que nos importa es llegar a los picos más altos antes de la caída del astro. Llegaremos, por supuesto, viviremos más que el sol de este día.

Elevaciones irregulares a uno y otro lado, enormes volúmenes intactos junto a las capas quebradas del basalto que

una recóndita humedad, al incendiarse los líquenes y musgos guardados en su interior, habrá hecho estallar; extensas llanuras cubiertas por las gotas negras de una lluvia de piedras que desencadenó la cólera de un dios ancestral, y al fondo, del lado izquierdo, en la línea más regular del horizonte, como si flotara en medio de un espejismo, un *iceberg* dorado que nos anticipa la dirección de nuestro ascenso hacia las empedradas cumbres del Hogar.

—Son varias toneladas de piedra; para qué arriesgarse a una hernia —me dice Guy—. Sí, además los turistas podrían quejarse de que alguien está modificando el paisaje original. Pacto de luz y tierra, arena luminosa contra silencio, nada altera la extensa calma hasta que suenan los pedruscos que empujan difícilmente cuesta abajo y que al romperse parecen granadas de cristal.

—Desequilibrar el orden de la naturaleza, alterar su artificiosa, insoportable majestad —grito con sorda voz como confiándoles a ellas a las piedras, una secreta convicción. Rashidj, el guía, que ha observado la escena con sus lentes oscuras y su largo turbante blanco enredado entre el cuello la barba y la nuca, ríe a carcajadas y levanta los brazos junto a su Landrower de fabricación japonesa. Continuamos.

Una jirafa, un rudo bisonte, pequeños marcianos con auras de gruesas rayas saliéndoles de la cabeza que pudieron haber dibujado nuestros antepasados de ayer o de sólo unas horas antes, tallados en la pared cóncava de una gran losa tirada a unos cuantos metros de la carretera, nos hace pasar de la increíble curiosidad hasta el desencanto a tal punto que Uwe, el sueco, se niega a tomarles una fotografía a esos bichos atómicos de nuestra edad de piedra. Arriba flota un halcón, silencio, a distancia de tiro dos gacelas de pecho blanco casi inmóviles

—¿unicornios?— sin inmutarse miran como corro, desarmado, hacia ellas. Con saltos de pluma que huye se dan a la fuga y, disueltas en la transparencia detrás de la suave colina, desaparecen con la velocidad del viento ligero. El camino se vuelve más áspero y sinuoso y el calor es menos intenso. La tela de los jeans de Sabina semeja la piel de sus largas piernas que extiende o recoge y junta, dejando que yo introduzca entre ellas la mano extendida ante los ojos atentos de Guy, nuestro reciente camarada.

Por fin podemos descender a dos mil setecientos metros de altura. Hemos llegado al refugio principal que el viento de la tarde comienza a azotar. Extendemos los pies, los dedos, la mirada que advierte el sinuoso perfil del horizonte y se recata frente a la incierta magnitud de un espacio que la retiene y desafía. Pero es preciso subir aún más, montar y remontar, llegar hasta donde la claridad se ha establecido. En la alta explanada cubierta por miles de pedazos de laja y piedras de corte horizontal, al filo de la ladera este, se levantan las cabañas de los monjes perseguidos por la soledad, la suya y la nuestra, la de ayer y la de mañana, la humana soledad que comparten con unos cuantos nómadas bereberes, los tuareg, con algunos vagabundos occidentales deseosos de iniciarse en la desconcertante y casi extinguida profesión de meditar.

Los retiros se hacen en soledad y silencio absolutos. Se aconseja efectuar la experiencia de permanecer solos durante un tiempo prolongado, antes de ensayar este aislamiento, a quienes están determinados a someterse en L'Assekrem a un régimen forzosamente austero sin carne, huevos, legumbres ni otros manjares menos apetecibles que el agua, escasa pero suficiente, y que en ocasiones hay que salir a buscar a quince o veinte kilómetros. Como además las ermitas no son del todo confortables, y el viento y el frío llegan a ser violentos, los proyectos

de asceta, más que montarse sobre la gracia extravagante de la invisible e insensible divinidad, en realidad se trazan sobre los huesos fuertes y los templados nervios de los sobrevivientes a una patología en extremo singular: la de quienes han sido condenados, y han aceptado esa condena desde el corazón hasta la piel, a la expiación de la única culpa original y universal: la de vivir, la de existir como individuos, la de ser parte contraparte y no todo el ser.

Bloques de sombras grises, estelas pardas donde colea la lluvia, gigantescos clítoris o cabezas de penes dibujándose en la incierta distancia, perfiles recortados y superpuestos en la línea de la penumbra tras de la cual se hunde la última gota roja del espasmo solar. Una culebra salta —¿escapa?— entre nuestros pies en busca de su madriguera. Igual nosotros, bajo este cielo aturdido de luces que estallan en la incierta noche del Sahara, buscamos también dónde esconder la escasa luz, dónde ocultar el precario calor que nos resguarda, un lugar donde por un instante puedan reposar sin vigilia, rendidas a su peso, nuestras mortales armas: las uñas y las manos, la lengua, los huesos, la sonrisa, los pies y la mirada.

Muy temprano por la minúscula ventana llega, con la frescura del aire matinal, la difusa, nimbada luz del Oriente. Como si quisiéramos ganarle al sol, oyendo el tintinear de los guijarros que saltan como peces de piedra entre nuestros pasos apresurados, a grandes zancadas trepamos hasta el santuario donde ya el ermitaño, con los ojos cerrados y las manos juntas, frente al Cristo petrificado, medita o sueña, ora sin despegar los labios. Al fin, cuando la fresca luz ha terminado de limpiar el cáliz, el viejo monje de aguzada nariz y ojos de noche azul que sonrío cuando habla, dice algo sobre la virgen, su recuerdo, su imagen, y nos desea la paz. Sólo ahora, al salir del pequeño recinto

al espacio más ancho que ajeno del día, pienso cómo es que el tiempo paga también sus deudas, pues ayer apenas, vencido el último tono de luz crepuscular, con la noche flotando ya como flor abierta sobre nuestras cabezas, intentamos continuar el descenso en dirección de la vereda que conduce al refugio y oteando, avanzando penosamente en cortes transversales con los músculos y tendones tensos y adoloridos debimos detenernos al sentir, sin decirlo, una vaga inquietud de extravío. En este instante privilegiado, en cambio, todo pacta y concuerda ante la serena contemplación de otro infinito.

—Si ya sabías lo que ibas a encontrar ¿para qué viniste, Sabina? Sin tu saco de piel, regalo de tu madre, que perdiste en el primer aeropuerto, fatigada menos por los percances de un viaje largo que por lo apresurado —¿o forzado?— de los preparativos, teniendo que hacer malabares y maravillas para encargarle a alguien de tu confianza el cuidado de los niños, tus hijos, después de haberlos asoleado en la playa más alejada y solitaria a la que debiste llegar en jornadas inagotables en tu Volkswagen averiado, después de resolver tus reemplazos en la Universidad, abandonando a tus pacientes loquitos y, lo que es peor, al mago, tu sólido cordón umbilical en estos días tan difíciles, llevando a su punto más bajo las finanzas para... Eso, precisamente... ¿para qué todo eso? Te lo pregunto y me lo pregunto frente a tus ojos incrédulos y a tu leve sonrisa de niña escéptica, consentida y resentida, contemplando como afirma tu gesto de señora burguesa, alejada, fina, el detalle gracioso de tus bellos dientes ligeramente torcidos hacia el centro, que obligan a tus labios delgados a ondularse, a mostrar su interior cuando hablas con entusiasmo y ríes de buena gana y sin recato.

—Fue un error necesario —dices, linda Sabina. Dices que fue un error necesario.

El tiempo se cobra sus desdichas de quienes han atesorado, arrancándolos de su seno, sus instantes felices. Igual pasa con el amor; cuando es herido, hiere también, se hunde en la carne, se confunde con ella y sin cerrar la entraña que descubre deja que el alma, el “soplo de la vida”, se escape por la hendidura expuesta y se desangre hasta vaciar sus fuentes y extinguirlas. Horcones de antiguas vetas, polvosas galerías de las que ya no fluyen sustancias minerales, endurecidas raíces de la piedra.

Tú mismo no podrías creerlo si éstos, que humedecidos palpitan con dolor en mis orbitas, fueran tus ojos. Estarías, como yo, delante de un objeto recién descubierto, tan familiar y tan extraño, depositado en tierra con toda la inercia de su peso. Estoy frente a un objeto mudo, un maniquí de cera, un cuerpo. Moverlo, transportarlo, cambiarlo de lugar. ¿Dónde estará mejor o peor que donde esta? Mejor dejarlo aquí, quemarlo, sepultarlo ahora. ¡Por fin llego hasta ti, hermano/amigo, tan alejado de todos y de nadie; al fin llego a mi muerte, tan precario, tan frágil, tan herido!

¿De qué pájaro gigantesco hoy irreconocible provenían esos tonos anaranjados, verdes, violáceos, salpicados de ozono, que cubrían la colina media suroriental semejante a una inmensa pluma desgastada, fatigada de reflejar una luz obsesiva que había llegado a calcinar, a carcomer partes de la fina textura, dejando manchas, cicatrices orladas con oro viejo en la tersa pelambre que alguna vez debió ser blanca?

Vagando, deambulando de un lugar a otro sin detenerse en nada, haciendo comentarios apenas perceptibles, que no termina, sobre la fuerza de la caída de la piedra o del sol, o sobre la profundidad y dirección con que deben correr las aguas subterráneas sobre las cuales asegura que debemos estar parados, cualquiera diría que su interés se dispersa entre el azar y la

distracción casual. En realidad él imagina que contempla cada cosa con extremo rigor, como quien busca en su volumen y color, en sus deformaciones, en su lugar y relación con otras cosas, en el poder con que surgen o en la intensidad con que se disuelven, el ser particular que las habita, la vida que se mueve en su espacio limitado no sin razón, desgajado, arrancado a una elusiva totalidad por la fuerza de una violencia nada ciega que él desearía comprender. Recargado en los senos de Sabina, tocando su barbilla y su cuello con la frente, recuerda sus apuntes de la mañana anterior: “Olvida el nombre, guarda la imagen del objeto, su posición y el peso de la hora”, “Los niños se divierten contando nubes”, “Las cosas pasaban por sus ojos con aberrante monotonía, hasta que decidió mirar sus sueños”, “Describe lo que ves, sin agregarle nada. No sólo es suficiente, es todo”, “Así pudo Mozart, en su juego de quillas, liberarse del peso opresor, liberarse al peso ligero de la imaginación”.

TIMGAD

Grandes gotas como lágrimas sobre polvo han comenzado a caer cuando salimos, ya tarde, hacia Constantine. Desde el balcón miro el mar gris antes de descender tres pisos por la vieja escalera para abordar, junto a Sabina, el Citroen que nos espera a las puertas del edificio situado en el 177 de Didouche Mourad, una de las principales avenidas de Argel.

También el cielo es gris, las nubes semejan racimos de perlas nacaradas, brillantes. De pronto, sin saber cómo aparece, un pequeño huracán se instala en la bahía. Con el pardo color de una ostra, el mar difuminado recibe, igual que lo haría una sedienta llanura apacible, el manto de lluvia proverbial. Apenas se distingue, hacia las puntas del puerto, la imprecisa línea del horizonte. Al avanzar la tarde, los tonos que todavía separan los cielos y las aguas van entrando en su noche. De vez en vez tiembla la luz de los relámpagos y suenan, con su garganta de voz profunda, los ecos quejumbrosos de gigantes ocultos bajo inmensas láminas de acero... ¿Entran o salen Titanes, Poseidones, del fondo de la tierra con sus luctuosas armaduras terribles?

Pareciera que la lluvia intensa, incontenible, amenazara convertir en diluvio a la minúscula tormenta. Las oleadas de lluvia, empujadas por el viento que sopla en dirección del mar, levantan crestas, entrecortadas ondulaciones a lo largo de la playa de bajos fondos. Apresuradamente, a lo lejos, de sur a norte una ligera embarcación tardía hace su curso. Marineros, pescadores del puerto que conocen tan bien sus faenas y rutinas como los tiempos y avenidas de un periplo cotidiano cumplido fielmente,

buscan refugio del mismo modo que un ciego vuelve a casa en su ciudad, tanteando, presintiendo, descifrando claves en la incierta oscuridad familiar.

Cruzar Argel una vez más, aún en la imaginación, es volver a las aguas primigenias, fuente de recuerdos inextinguibles. No conozco Estambul, pero sí Marsella, y siempre pensé que una combinación de ambas podría reproducir de algún modo a esa joya fantástica del Mediterráneo que es la bahía de Argel. Digno marco de lo que allí acontece, de gentes e historias en extremo singulares, de mujeres tocadas por el misterio que encubre y descubre el *shador* blanco con el que muchas de ellas van veladas, la ciudad de la *Cashbah* fue llamada por los franceses *Alger la Blanche*; los franceses, esos bárbaros galos que fueron durante más de un siglo patronos crueles de “árabes” sometidos y expulsados de sus tierras y hogares y a quienes éstos ahora emplean como *cooperants* y tratan, si no con hostilidad al menos con un íntimo rencor, con un distante menosprecio.

Trasuntos de aquel tiempo, ahora escasamente perceptibles, pueden evocarse todavía las emociones confusas y contradictorias que anidaban en el ánimo de los ocupantes franceses. A lo largo de varias generaciones, en ellos, como en todo colonizador, prevalecía un sentimiento ambivalente: el del desarraigo de la antigua patria y el del amor a la nueva tierra. Y en el trasfondo, allí donde se articulan y entretejen los verdaderos dramas de la existencia, la horrible sensación de solidaridad frustrada, la imposibilidad del acercamiento y la convivencia, del simple contacto humano y los amables goces de la amistad o el cariño que jamás podrían florecer entre comunidades confrontadas, en sociedades duales donde la dominación y la exclusión constituyen no sólo cuestiones de principio, en la ley y en la moral, sino parte esencial de una realidad cotidiana y brutal.

Provincias ilegítimas, agrupamientos implantados por la fuerza sobre los hombros y las conciencias formidablemente amalgamadas de las poblaciones indígenas que al alcanzar un cierto grado de autonomía comenzarían a romper, anticipando rebeliones independentistas, lazos seculares de subordinación pero sobre todo de tiempos culturales e históricos que los mantenían vinculados a la antigua metrópoli. Así, a la par que un gregarismo aislacionista y una mórbida necesidad de afirmación y reconocimiento, junto a sordos temores e inquietudes sobre un futuro más que incierto, día con día aumentaba por parte de las autoridades coloniales la dureza en la represión y en algunas formas de violencia que durante la guerra, tocando ya a sus puertas, habrían de alcanzar extremos de crueldad apenas concebibles.

El extenso y templado litoral del “Mediterráneo africano de Francia”, las nevadas montañas del Atlas, los variados paisajes y las riquezas subterráneas del desierto, los ríos y valles envueltos en esa atmósfera densa y luminosa que arrebatan el espíritu de los *pieds noires* servían, no obstante, para hacer más sensible su desgarrador confinamiento. Porque son los hombres la sal de la tierra, de su esplendor y su alegría, y un hombre libre sólo puede encontrarse como tal, ver su imagen y semejanza, en la mirada de otro hombre libre. Sin duda, los espíritus más despiertos vivían esas terribles contradicciones como una dolorosa fatalidad contra la cual la carne misma se revelaba. Veinticinco años después de la cruel guerra de liberación de los árabes y bereberes contra los últimos “romanos” de las Galias, seguían siendo visibles las huellas, los estragos de aquella pesadilla colonial.

Prolongación directa de las bárbaras costumbres y mistificaciones del esclavismo, que en sustancia se traduce en el

“derecho” de unos hombres de apoderarse no de tierras baldías, puesto que tienen dueño, sino de otros hombres, los que las habitan y a los que se niega la dignidad del espíritu, la ética del colonialismo resultaba ya un evidente anacronismo y una perversión moral que ninguna “evangelización” o “civilización” intentaría verdaderamente legitimar, ni siquiera dentro de los *ghettos* del *apartheid* que hasta hace muy poco aún mantenían los “blancos” del África austral, auténticas piezas de museo, ínsulas separadas de la historia humana en el espacio y en el tiempo. Vale decir que si algo pudo desatar una guerra civil entre los franceses por la cuestión argelina fue justamente la amplitud, la intensidad del clamor de una conciencia social finalmente avasallada por la repugnancia intolerable de su propio crimen: mutilar, aniquilar en otros la propia libertad.

Después de guardar parsimoniosamente las maletas, Raschid, apoderado del volante, avanza calle abajo con su complaciente sonrisa hasta desembocar, con cierto aire de júbilo, en la avenida que da al Aletti, antiguo hotel casino, para continuar luego a lo largo de los blancos portales en dirección de la costera que corre hacia el este.

Al caer la tarde del siguiente día, cuando nos acercamos a Timgad, todo parece haber pactado: luz y color, aire y silencio, calma e intensidad. Todo se ha detenido allí. Acaso, cuando más, el sonido de las ruedas de nuestro automóvil irrumpe en la majestuosa quietud del escenario. Pero es el contacto de las gomas con el terreno quebradizo y polvoso, en contraste con la quietud que domina esa zona sagrada, lo que nos hace más viva la idea de profanación, de violencia, que de más en más va apoderándose de nuestros sentidos... Ahora percibo en el aire, en ráfagas tenues y sucesivas, el perfume de jazmines y de geranios silvestres, el aroma agrio y sensual de las grutas ocultas,

como si de ellas emanaran sudoraciones íntimas apenas perceptibles. Allí, bajo el claro manto estrellado, como un vago y lejano rumor, creo escuchar palabras y voces latinas, ecos de los antiguos romanos tiempos.

Cálido, rosado, contra el resplandor solar se dibuja el perfil del horizonte. Los pardos, rojizos copos de nubes que los vientos alisios forman y deforman, van agrupándose, condensándose en volutas doradas que un dios pagano, con su divino soplo se complace en configurar, en crear y en recrear.

Uno, dos, trescientos guerreros fatigados (¿heridos, jubilosos?) habrán avizorado, desde estos mismos terregosos caminos, las primeras luces que se encienden en la regia ciudad. Pocas colonias habrán tenido asiento en tierras más propicias que estas norafricanas para albergar el fasto y la gloria de aquella Roma. Avanzamos por la calzada real pavimentada por grandes bloques de piedra gris. Frente a nosotros, umbral o pórtico de la ciudad, aparece el arco de los emperadores con sus relieves e inscripciones escasamente visibles y su extraña majestad desafiante. Aún ahora, pasados los siglos, atravesar ese arco es reverenciar, reconocer la férula romana, cosa que en un bárbaro del sur, ajeno a todo imperio o monarquía (pero no a dictaduras) provoca desasosiego y rebeldía profundos. Pasamos de lado.

La fiesta de la noche ritual ha comenzado. Junto a Venus, el astro más brillante, van dibujándose las constelaciones boreales en el cinturón de Cáncer. Se oyen zumban los luceros fugaces como chispas que entran silbando en la húmeda atmósfera, pequeños cometas que descienden a la distancia del ojo humano. La brisa leve y cálida sacude las ramas altas de los eucaliptos. Las lozas, las columnas cortadas, los cimientos de piedra caliza, retienen todavía en la penumbra los residuos de una carga solar continua y prolongada a lo largo de uno de los últimos días del verano.

Aquí, tierra adentro, pero no demasiado lejos del mar, de Anabba, puerto que separa en el Mediterráneo las antiguas provincias de Numidia y Cartago, hemos venido a encontrar asiento en la base de enormes ollas de barro colocadas en hileras pareadas, como pedazos de conchas refractarias, en las que se producía y almacenaba el vapor que mediante simples e ingeniosos mecanismos de ductos subterráneos aprovisionaban las galerías de los baños. Estamos en las termas de Timgad.

Timgad (100 d.C.) ocupaba una extensión de no más de unos 30 acres. Pompeya tendría unos 150, Nueva Cartago 1,200 y Roma, ya en la época de los Césares, llegó a extenderse sobre más de 3,000. Construida siguiendo el modelo de la clásica polis griega, además de estar dotada de servicios públicos tales como acueductos, templo, mercado, baños, plaza y portales adornados con estatuas y fuentes, Timgad contaba con lo que podríamos llamar su barrio residencial, y en los alrededores del coliseo, a orillas de la ciudad, sus barriadas populares para ciudadanos pobres, libertos y esclavos. En forma similar a las bien conocidas villas de Pompeya, las mansiones de los notables contenían pisos de mosaicos, muros con pinturas al fresco evocando motivos ahora considerados paganos, patios circundados por columnas de mármol, marcos y ventanas de preciosas maderas labradas, agua corriente, baños, letrinas. Las casas de los comerciantes menores, artesanos y trabajadores, dentro de la polis eran de una o dos habitaciones con tejados o terrazas y un pequeño huerto. Un privilegiado panadero poseía, en el piso inferior al de las habitaciones, dos hornos y tres molinos tirados por burros.

El comercio, que naturalmente concentraba riquezas y hacía florecer a las ciudades mayores, mantenía un flujo constante de bienes y personas de tan sorprendente variedad que

sólo podría pasar inadvertida, entonces como ahora, para los xenófobos y los sedentarios. Para los mediterráneos de los siglos II y III d.C. no eran extraños los perfumes, especias, drogas, marfil y joyas de África, Arabia e India; el oro, las pieles y maderas de Siberia y Rusia; el ámbar del Báltico, los metales de Britania y de España. También la seda, conchas, mirra, ébano, coral, lapislázuli e inclusive monos y pericos, leones, tigres... y alguna vez elefantes que iban y venían con las caravanas de los mercaderes. Una peculiar rama del comercio en la que Julio César incurrió en su primera juventud, con fatal desventaja para sus antiguos secuestradores —un grupo de piratas a los que degolló y crucificó— era el tráfico de esclavos. Britanos, etíopes, rusos marroquíes, españoles, iraníes, griegos, judíos, armenios, germanos, eran no sólo botín de guerra sino piezas de caza que se obtenían en expediciones regulares destinadas específicamente a recolectar esclavos a los que se vendía en las plazas de Selucia, Antioquia, Alejandría, Cartago o Roma. Entre ellos figuraban a veces hombres y mujeres cultivados: doctores, científicos, artistas, sacerdotes, prostitutas, jefes militares.

Los agricultores y pastores, anticipando lo que luego sería el “diezmo” a las iglesias, estaban obligados a rendir por lo menos la mitad de sus cosechas y productos al Imperio, y a cambio recibían, de tiempo en tiempo, semillas de maíz sirio y griego, higueras de Asia Menor, vides del Egeo, ovejas de Arabia y cerdos de Sicilia. El gobierno, los códigos y los ejércitos, pero sobre todo el comercio, al que ciertamente no se puede contener con leyes, integraban y extendían los dialectos latinos en sustitución de los griegos, afianzando la unidad cultural y política de lo que fue la vasta civilización helénica.

Rescuerdo en la memoria, viejos fuegos de los que ahora sólo quedaban brasas, pero fuego al fin, eran las vívidas imágenes,

nítidas, separadas, o bien el tumulto de fragmentos como río de espejos en los que alternativamente aparecían brazos, pechos, labios y al mismo tiempo gritos, llanto, desnudos, libros por los aires en dirección de su cabeza o emprendiendo por las ventanas abiertas un errático vuelo al vacío; todo bajo el signo de la pasión, peculiar sentimiento que hace presa sólo de aquellos cuyo sino, por más oculto que pueda parecer, es el frenesí del desbordamiento, de la desmesura.

Nunca vio tantas lágrimas juntas como esa tarde en que Sabina dio libre curso a sus remordimientos y reclamos, acumulados y reprimidos por años, por décadas. Más que una duda acuciante, desgarradora, sobre su propia condición de amante y de amada, lo que oprimía y liberaba su espíritu, lo que tocaba en lo más vivo su carne y su sangre en los extremos de la ternura y la desolación era una pura, poderosa nostalgia de lo irreparable, de lo inaccesible: el amor vivo, cabal, cumplido. Como toda mujer enamorada de su propia ilusión, con el ímpetu de sus treinta y dos años y la vehemencia del oleaje que asedia y rompe furiosamente sus crestas contra los farallones acosados, Sabina descargaba ruegos y quejas, imprecaciones y reclamos, odios, culpas, deseos, en el desencadenamiento (¿desmoronamiento?) incontenible de la catarsis. Luego que las furias invocadas hicieron su parte con la fuerza de los orígenes, con la misma verosimilitud de las tragedias que allí, siglos atrás, debieron ser personificadas, pasada la tormenta, extenuada, silenciosa, Sabina caminó lentamente hacia las luces de la posada. Dos perros ladraban en la oscura distancia.

Después de todo, Sabina, tu propia historia te devuelve, te remonta en dirección de estas romanas gentes. ¿No naciste tu misma en un pequeño pueblo de la Lujuria, y no son tus padres hijos de hijos de romanos, y no es tu primera lengua aquella en

la que dijo Leopardi, retomando los versos de su padre: “*Lingua mortal non dice / Quel ch’io sentiva in seno*”. Luego del llanto los amores, entre olivos y tumbas talladas, bajo pesadas vigas que soportan los tejados mohosos del albergue. Son discernibles todavía, en tus desplantes y en tus gestos, ciertos rasgos a la vez primitivos y de noble estilo de tus bárbaros antepasados etruscos. Por ejemplo, en los raptos de furia concentrada que centellea en tus pupilas cuando reclamas la inmortalidad que a veces, con las alas heridas, llegamos a rozar, palpamos, o en la manera de mover las piernas largas y doradas y las altas caderas aquí, en este lecho de Timgad, en esta noche contrastada y frenética, exhalando quejidos suaves y chillantes que amenazan con despertar los cuerpos adormecidos en nuestro derredor cuando al fin estalla el divino placer de tu vientre exaltado. ¿Ángeles lastimados, tú, yo, los otros? Juntos vamos cayendo de uno en uno, uno detrás del otro, encadenados. Limones y jazmines que en el último abrazo de la noche rinden su fragancia oculta, su más íntima luz, huelen a hermosa muerte, lenta, de pétalos quemados por un lánguido sol. Piedra que cae en el agua, fuerza bruta, pesada, rompiendo la armonía en denso movimiento, pausado, intenso, danza húmeda, historia inscrita en la extensión ¿de qué memoria? Muy cerca y muy lejos, los extremos igualmente ciertos se encuentran, se tocan.

Antes que el sueño abrazara en su tibio regazo los cuerpos confundidos flotaron en la estancia, transfiguradas, las imágenes y los versos de aquella Silvia a la que Leopardi pudo elevar —corregidos ahora y enmendados— estos líricos cantos:

¿Puedes aún recordar, Silvia,
de tu vida inmortal, el tiempo
en que resplandecía, fugitiva,

la belleza en tus sonrientes ojos,
y tú cruzabas, alegre y pensativa,
los días de juventud?

[...]

Miraba el cielo sereno,
los dorados caminos y los huertos:
el mar aquí: allá el monte, a lo lejos.
No dice lengua mortal
lo que sentía en mi seno.

[...]

¿Es este el mundo aquél? ¿Éstas
las alegrías, el amor, las obras, los empeños
de los que tanto, juntos, conversamos?
¿Ésta la suerte de la humana gente?

Transparencia velada, la ruborosa luz matinal va cambiando del color de la naranja al de la miel. Conforme asciende el astro, un sol romano establece su imperio en el mediodía. Atrás quedaron los sueños turbulentos, las tinieblas. A las imágenes nítidas y trucas, a la danza de las señales nocturnas y de los silencios entrecortados, al extraño desasosiego y a la tristeza inconmensurable que angustiaba nuestros pechos la noche anterior, se sobreponen ahora la luminosidad, la calma, el esplendor del trazo y la solidez de una ciudad que pareciera haber sido cortada de un tajo por mitad. Unas cuantas cabezas, capiteles, coronas, unos cuantos hombros poderosos quedan en pie, entre las columnas de la vencida cúpula del templo de Júpiter. Allí podría uno, del

modo en que lo haría Gulliver en la maqueta de un escenario, reconstruir los acontecimientos, el diario tráfago de la vida simple y común de aquella gente en aquella época.

Una ave ha remontado el vuelo majestuoso —¿es el águila de los estandartes que vinieron a implantar hasta aquí las cesáreas legiones?— y al cabo de varias vueltas sobre nuestras cabezas vuelve a posarse visible y arrogante, como si fuera ella la que nos contempla, en la punta de un olivo solitario. Sólo una piedra salida de la honda de David o una saeta del arco de Ulises podrían alcanzar ese blanco, ese orgulloso pecho blanco. En los alrededores el rastrojo de los trigales recién cosechados tapiza con su pelambre de león las suaves colinas. Contrastando con la tierra sombreada del fondo de la barranca las piedras blancuecinas, saturadas de sol, reflejan y devuelven su luminosidad al cielo abierto. Es el cenit, la hora canicular. Y a pesar de todo algo de nosotros queda confinado, encerrado, entre las ruinas de este paisaje sagrado y silencioso.

ATANASIO, EL NIÑO ARTILLERO

Para Edna María

Quedaban en el plato algunos frijoles negros, restos de epazote y cebolla y dos chiles verdes. Atanasio partió por la mitad la tortilla restante y con ella, relamiéndose y masticando estentóreamente los últimos bocados, terminó de limpiar el plato.

Eran las doce del día, la hora del almuerzo. Bajo la sombra rala del eucalipto, desde la gran piedra que le servía de asiento, al pie del árbol, Atanasio sentía la mirada fija de su mujer mientras comía, pero él, como ausente, por encima de los huizaches y la tierra caliza había puesto los ojos en el lejano perfil de la sierra, al fondo, la Sierra de Comanja.

La mujer que lo había seguido por varios meses, una de las que luego serían conocidas como las “adelitas” o las “soldaderas”, era esmirriada, morena, de piel un tanto cobriza, con el pelo oscuro empolvado y partido en dos para rematar en una trenza típica de las campesinas del “bajo pueblo”. Ella comía después que él, si algo quedaba, y recogía luego los mínimos enseres que en medio de los avatares inciertos y caóticos de la época habían podido conservar. Difícil habría sido determinar si Micaela estaba más enamorada de Atanasio o Atanasio de Micaela. Fuerte, muy fuerte era el nudo de la primera pasión que los ataba. Adolescentes locos, rurales, revolucionarios.

Absorto en la contemplación de escenas imaginarias, pedazos de recuerdos y anticipaciones, como flotando en el

relente luminoso del mediodía delante de los verdes iris de Atanasio, transcurrían una tras otra las imágenes vívidas de su primer combate en los llanos de la Pitaya, el día anterior. ¿O eran tal vez las de la batalla que estaba por comenzar, en torno a las Mesitas de Lagos de Moreno? Con claridad meridiana resonaban en sus orejas curiosas frases, algunas comprensibles y otras extrañas:

—“Pa’ andar en éstas, m’hijo, se necesitan güevos, muchos güevos”.

—“Poco que ganar y casi nada que perder, nomás la vida”.

—“¿Tengo también yo que dejar la vida en estos campos, por donde ruedan ya sin ojos los testigos que duermen?”.

Así de simples, como en las películas del cine mudo que él no conoció y en las que sería uno de tantos actores anónimos, aparecían y desaparecían pensamientos, palabras, imágenes que no entendía del todo y menos aún alcanzaba a descifrar.

A sus diecisiete años apenas cumplidos, hijo del mayordomo de Corralejo, una vieja hacienda cuya fama se extendía por toda la región junto con múltiples leyendas, entre ellas la de que allí había nacido el Padre de la Patria. A Atanasio no lo enrolaron en la leva, él quiso unirse a ella. Sabía de corrido la historia del Pípila. Cómo en el asalto de los primeros insurgentes comandados por Hidalgo a la Alhóndiga de Granaditas un joven desconocido, sin pensarlo mucho, se echó sobre la espalda una pesada laja, sobre la cual rebotaban los disparos de los realistas, para llegar hasta la puerta de la fortaleza y prenderle fuego.

De esa acción heroica, aprendida en los primeros y únicos años de escuela, todos tenían el recuerdo, pero no de quién la realizó. No quedaba rastro del nombre, de la figura ni del destino final del Pípila, si pereció en el acto o fue un sobreviviente más de aquellos legendarios episodios. Nadie podría decirlo,

nada nadie sabía. Allí, tan abruptamente como empezó terminaba esa leyenda de la guerra de Independencia. Lo que Atanasio podía recordar de Hidalgo era sólo una imagen de santo patrono del viejo cura colgada en el cuarto de su padre que, como él, había nacido en la misma ruinoso y vetusta hacienda cercana a Dolores, en el estado de Guanajuato. Ah, pero del Pípila conservaba una imagen tan clara que lo veía flotando como si fuera su propio retrato encarnado en un ángel alado y refulgente ascendiendo a los cielos.

Una voz poderosa, cristalina y metálica, lo sacó de sus cavilaciones:

—“¡Vámonos mis muchachitos! Después de tumbar ‘pelones’ en Lagos de Moreno, nos vamos a Celaya. Allí sí nos espera la grande, la batalla grande donde le vamos a cobrar a Obregón todas las que nos debe, ¡el cabrón!”.

—“¡Ámonos mis muchachitos, la Patria nos llama y nos espera la Revolución!”.

¿Quién podía imaginar en ese momento que Atanasio, el joven artillero, sería el que disparara, para vengar anticipadamente la derrota de Villa, la bala que cercenó el brazo de Obregón? Un brazo que según cuenta otra leyenda, para ser recuperado debió saltar sobre una charola con cincuenta mil pesos que con esa intención un cabo paseó por entre escombros, cadáveres y heridos, en el yermo de una de las más sangrientas batallas de la Revolución.

ÍNDICE














- 7 Prólogo, *Miguel Ángel Flores*





Al paso de los días

Poesía

Terrae Nullius

- 25 Sólo tierra 
- 26 El distraído
- 27 Laboriosos años 
- 29 Duerme ciudad
- 30 Tactos
- 31 Insomnia
- 32 Ahora
- 33 Ayer es hoy
- 35 Sueños graves 
- 36 Regazo 
- 37 *Donna mi prega* 
- 38 *Summa* 
- 39 Espejo
- 40 Merolico 
- 41 *Round* de sombras 
- 43 Hacia otoño 


- 45 Pescadores 
- 46 Cábala
- 47 Constelaciones vagas 
- 48 Ocios 
- 50 *Conundrum*
- 51 Vicios y virtudes 
- 52 Tao 
- 53 La sonrisa del mandril 
- 56 Quimeras 
- 57 Dones y perdones 
- 58 Codicia
- 59 Festín de letras
- 60 Lanza herida
- 61 Hora crucial
- 63 Hacia oriente
- 64 Tonantzintla 
- 66 Rompe el alba
- 67 Turpitudes
- 69 Tentaciones 
- 70 Blanco poder 
- 71 La cinta de Moebius 
- 72 Alguna vez
- 73 Barco en llamas
- 74 A una belleza joven
- 75 Piedra de toque
- 78 Amanecer en Lacantún 

- 80 En el pantano
81 Leopardo danza 
82 Chac mool 
84 *Anahuacalli* 
86 Mortaja
87 Epitafio 

Poética

- 91 Poesía y pensamiento en Heidegger: pensar y poetizar
111 Dante o la poesía
121 Una lectura de *El Sueño*

Prosa

- 147 Sabina
157 Timgad
169 Atanasio, el niño artillero 



de Óscar González, se terminó de imprimir en noviembre de 2013, en los talleres gráficos de Diseño e Impresión, S.A. de C.V., con oficina en Otumba núm. 501-201, colonia

Sor Juana Inés de la Cruz, Toluca, Estado de México, C.P. 50040. El tiraje consta de

2 mil ejemplares. Para su formación se usó la familia tipográfica *Gandhi Serif* y *Sans*, de Gabriela Varela, David Kimura, Cristóbal Henestrosa y Raúl Plancarte.

Concepto editorial: Félix Suárez, Hugo

Ortíz, Juan Carlos Cué. Formación:

Mariko Lugo. Portada: Juan Carlos Cué.

Cuidado de la edición: Cristina Baca Zapata y el autor. Supervisión en imprenta: Mariko Lugo. Editor responsable: Félix Suárez.

de los **días** Nueva antología
al paso