

la existencia misma está herida y nacer es un abrirse al morir. Ni se complace con las palabras, como Huidobro, ni se salva a través del amor y el erotismo, como en el caso de Neruda; ni rectifica su escepticismo, como en el caso de Borges, con una aceptación de los dones; ni encuentra en la epifanía del instante, como en Paz, una realidad suficiente. El mundo y con él la vida humana está herido desde el principio y sólo una hermandad absoluta podrá salvarlo y salvarnos. No exaltó la vida, quiso transformarla. No vio a la mujer sino a la madre paridora, a la madre tumba, mujer-útero de donde nació su muerte. Siempre fue el hijo grande que salió del féretro del útero para seguir muriendo. Vallejo estaba profundamente peleado con el tiempo. Y mostró esa desazón con un lenguaje a la vez remoto y moderno; es una lengua que retrocede y al hacerlo extrema sus poderes: la huella que seguimos sobre el papel es un grito mineral, el lado por donde todo desciende a su raíz de huesos regados por la muerte. Fue un estilo y un destino.

Uno de los escritores de lengua española que tal vez ha influido más en la literatura de nuestro siglo es Jorge Luis Borges: no sólo con su propia obra sino con ese mito que, en el caso de Borges, obra y persona constituyen. Se le puede aplicar el título con que Emir Rodríguez Monegal definió a Neruda, el viajero inmóvil. Aunque viajó por Europa en su juventud y por todo el mundo en su vejez, Borges estuvo siempre en Buenos Aires, pero congregó en ella a *Las mil y una noches* y a De Quincey, a Chuang Tzu y Lord Dunsany, a Dante y a Whitman. A pesar de que vivió algunos años de su juventud entre nosotros, lo descubrimos tarde. Cuando a finales de los años sesenta dio una conferencia en Madrid, la sala estaba casi vacía. Pocos años más tarde, en el mismo lugar, una multitud trataba de oírle. A Borges le gustaba la idea de unir una imagen a los escritores que apreciaba; quizá, si pensamos en él, el laberinto sea la adecuada si inmediatamente describimos ese laberinto como una biblioteca recorrida por un memorioso, ciego y lúcido. Esto es ya un lugar común, ciertamente, que habría que abandonar o problematizar. En 1986, en Ginebra, año de su muerte, Marguerite Yourcenar le preguntó a Borges: «¿Cuándo saldrá usted del laberinto?». A lo que contestó: «Cuando salgan los otros». Como muchas de sus preguntas y respuestas, ésta tiene la cualidad de moverse en varias direcciones. No sé si pensaba, como Vallejo, que ningún hombre se salva solo y por lo tanto de nada me vale que yo salga del laberinto, o más bien que el laberinto es los otros. ¿Es esto muy distinto de la frase de Sartre «el infierno son los otros»? Para la literatura de Borges los otros no fueron nunca la puerta que abre el espacio de la reconciliación sino la que desemboca en un espejo que en otro se refleja: el otro es infinito, inabarcable, intangible, irreal. Lo mismo le ocurre con el manejo de las

ideas a las que fue tan aficionado: son espejos, proliferaciones fantasmáticas que no tocan nunca la realidad. Borges ha sido, probablemente, el escritor más escéptico de nuestra lengua. Pensó con un *quizá* que la muerte podría ser la salida ante tanto espejismo. Tanto en los cuentos como en los poemas de Borges, nuestro mundo, y con él nosotros, sufre una suerte de intangibilidad: todo se pierde entre reflejos hechos de ideas o en silogísticas deducciones, y el protagonista de esa breve narración que es la vida sufre la melancólica conciencia de su monstruosidad; como Asterión, él es único. Es verdad que Borges ha practicado continuamente una crítica del yo que se resuelve en una poética de la escritura y de la lectura: que todo hombre es todos los hombres con sólo darle el tiempo suficiente; pero por debajo de esta importante apreciación encontramos esta otra constatación: «El mundo, desgraciadamente es real; yo, desgraciadamente, soy Borges». Ambos extremos se devoran: «Borges», es decir, el que no tiene semejantes, el deambulador del laberinto, el que, incapaz de trascender su «monstruosa» individualidad que continuamente se duplica y triplica sin fin, tiene que afirmar que la realidad del mundo le condena al exilio. De nuevo Paz ha señalado, en un pequeño pero precioso ensayo sobre Borges, que su debilidad literaria por la canalla tiene su paralelo en su amor por la dialéctica negativa: con el puñal o con la dialéctica, nos dice, aniquila al otro. Quizá podríamos ver en ello el rostro de un erotismo que al invertirse se convierte en puñal. Lo que abre en el otro es una herida, el espacio de su desaparición. El otro existe como mi laberinto y la salida, tanto si muere él o yo (para Borges es lo mismo) pasa por la aniquilación. La poesía de Borges, muy distinta de la de sus grandes compañeros del siglo, es una rara y sorprendente combinación de imágenes y silogismos, teoremas y confesiones parcas pero rotundas, que humanizan y agilizan la complejidad de su mundo. Casi todas sus composiciones son breves: se conformó, como en todo el resto de su obra, con una brevedad que hoy nos resulta inmensa.

Tanto la obra de Huidobro y Gorostiza, como la mayor parte de la de Neruda, Vallejo, Molinari, Tablada, López Velarde, Gabriela Mistral, Reyes y otros, recorren la primera mitad del siglo; la segunda mitad la llenan autores como Lezama Lima, Enrique Molina, Roberto Juarroz, Gonzalo Rojas, Emilio Adolfo Westphalen, y muy acentuadamente Octavio Paz cuya obra dividida en poesía y ensayo sigue siendo y lo será para siempre una de las cumbres de nuestras letras. Heredero y crítico de la vanguardia, Paz encarna el romanticismo más lúcido, aquel que exalta la analogía como eje de nuestra visión del mundo, al tiempo que dialoga con la tradición que simboliza Mallarmé. Publicó uno de sus poemas mayores, *Piedra de sol*, en 1957, pero con anterioridad había escrito *¿Águila o sol?* (1951) y *Libertad bajo palabra* (1949). Antes de seguir quisiera hacer una pequeña

digresión para sugerir que *Piedra de sol* puede leerse, entre otras formas, como una respuesta a *Altazor* y a *Muerte sin fin* (1939); este último es uno de los grandes poemas de este siglo. El agua fluida toma forma en un vaso simbólico, imagen central del poema, y la vida se concibe como forma, es ese vaso transparente. En la forma se reconoce y aspira a encontrar una totalidad trascendente, pero no hay encuentro sino un despeñarse por la transparencia misma del poema. Estamos condenados a no salir de nosotros mismos debido a la insuficiencia ontológica que al desplegarse en la conciencia lo hace como muerte continua. Narciso, este narciso adorador de la forma, al no poder traspasar sus propios límites, se precipita en las aguas. El poema finaliza con un gesto de humor fúnebre abriéndose a la muerte. Es el fin de una idea de la poesía, la de la poesía pura y, desde un punto de vista filosófico es heredero de la idea de «la muerte de Dios» de finales del siglo XVIII y primeros del XIX. Con la muerte de Dios muere la conciencia universal. Humberto Martínez piensa que en este poema «los valores supremos se devalúan por el hecho de que se ha impuesto la idea de que el mundo ideal (la forma) no es realizable dentro de lo real (la materia, el contenido, la existencia) ni lo será nunca». Años antes el mismo Paz había señalado que el poema de Gorostiza es la tensión entre forma y sustancia, una exaltación de la forma en una vertiginosa claridad verbal por donde la muerte cae sin fin. El tiempo en él no transcurre, está cristalizado. Es lo contrario de lo que ocurre en *Piedra de Sol* y en gran parte de la poesía de Paz, donde lo que vemos es pura temporalidad, en ocasiones con el aparente rostro de la historia, generalmente como la momentánea encarnación de una epifanía: instantes que son palabras que, a su vez, son cuerpos. El hombre es historia, nos dice Paz, pero es también y sobre todo algo que está antes y después de la historia. Ese instante no pertenece al pasado ni al futuro, esos negativos del tiempo, sino al presente que es «el fruto en que la vida y la muerte se funden». En *Pasado en claro*, *Ladera Este* y *Blanco* la poesía de Octavio Paz nos reconcilia con el tiempo y de esta forma nos enseña a vivir y a morir. Es una poesía que ha ido un poco más allá que la de sus predecesores: ha tratado de llevar a la poesía de nuestra lengua un saber decir que es un saber ver que es un saber hacer.

Estos momentos de la poesía hispanoamericana —reducidos aquí a su mínima expresión— ejemplifican de alguna manera lo que quiero decir: sus mundos, sus maneras, expresados en español, son algo más: un diálogo, en primer lugar, con la propia lengua, sin lo cual difícilmente hay literatura de creación, y paralelamente una interacción, siempre crítica, con las literaturas europeas, norteamericanas y orientales. Cuando los leemos, leemos, sobre todo, un momento de nuestra lengua más que un espacio geo-

gráfico. Borges habla de Buenos Aires; Neruda o Pellicer, del paisaje americano; Lezama se convierte en una escritura tropical donde Góngora lee a los gnósticos; Paz es indudablemente mexicano, haciendo habitable el Paseo de la Reforma y con una referencialidad continua a términos y cosas propios de México; sin embargo, la gran propiedad de estos escritores consiste en su capacidad para convertirse en nuestros vecinos mientras que nuestros vecinos nos pueden parecer «bárbaros». Es la capacidad de transformarnos, a nosotros, que leemos, en el barrio de Chamberí de Madrid, en Barcelona o Sevilla, en una identidad que no puede reconocerse en la significación estricta y reductiva sino en la alteridad del espacio poético: un espacio que no expulsa la diferencia sino que la convierte en analogía. De esta manera nuestra búsqueda de reconocimiento sufre una alteración: «la inagotable otredad que padece lo uno» (Antonio Machado), que es la característica de toda verdadera poesía. Por todo ello es más lógico hablar de la literatura que se da *en* un país --tratándose, además, de la misma lengua-- que *de* un país.

Juan Malpartida