

ra simultánea la totalidad e individualidad de todas las cosas que no han de considerarse desde una perspectiva simbólica, sino como una experiencia aprehensible, vital.

El budismo zen propone, precisamente, una dialéctica de la conjunción en la que más que destruir al contrario se intenta su asimilación, su ulterior identidad entre el mundo fenomenal y la vacuidad. Pero subyace otra lógica: supresión de los contrarios sin aniquilación de uno u otro. Suzuki sostiene que «desde el despertar de la conciencia, nos afanamos por resolver los misterios del ser a través de la lógica, del dualismo de “A” y “no A” para nuestra gran contrariedad. Porque ahora comprendemos que “A” es “no A” después de todo, que la lógica es unilateral, que lo denominado ilógico, analizado en última instancia, no es necesariamente ilógico»<sup>8</sup>. En 2PV-34 leemos: «Toda nuestra verdad es no tenerla»; en 4PV-4: «El centro de la alegría de ser alguien es la alegría de no serlo»; en 5PV-20: «Hasta que no haya diferencia / entre hablar y no hablar»; en 2 PV-47: «La mirada que ve y la mirada que no ve».

La ruptura de la lógica es la ruptura del raptó, del extrañamiento, del asombro. No es un mero juego de palabras, sino, como ha dicho Cortázar en una carta a Juarroz, es una poesía que procede por «inversión de signos», vale decir: es desvío paradójico del enunciado, su viraje contrario al orden esperado, transparencia de una visión de lo insólito.

Esta otra lógica de la no abolición de los contrarios —ya que vida no se opone a muerte, ni el ser al no ser, ni lo posible a lo no posible— se constituye como la lógica del más allá de uno y otro, la lógica de su reunión sin disolución individual. Pero, además, esta manera oriental de concebir la relación con el otro, esta otra manera «extrema» respecto de la occidental (no olvidemos que el zen proviene de «Extremo» Oriente), tiene un correlato ineludible que es su transposición a la experiencia, al orden de lo vital: la no fisura del intelecto y de lo empírico. Sería un error inferir, por lo tanto, que la mente occidental es más proclive a razonar mientras que la oriental es más intuitiva. La diferencia reside, pues, en la no limitación, en la no circunscripción de tiempo, espacio y causalidad que constituyen así la condición misma de nuestro intelecto occidental»<sup>9</sup>.

El zen es la «conciencia cotidiana», la asunción del intelecto en la experiencia, la vía de salida posible a la antigua tradición de las dicotomías del Oeste.

En *Rayuela*<sup>10</sup> la lógica occidental se transforma en la lo(gi)ca. Morelli explora el pensamiento oriental y sus escritos apuntaban a «los pasajes donde la lo(gi)ca acababa ahorcándose con los cordones de la zapatilla, incapaz hasta de rechazar la incongruencia erigida en ley» (cap. 141, p. 715). Oliveira es el hombre del intelecto, del raciocinio, el perseguidor infatigable de una salida trascendente, del cielo de la rayuela; pero la Maga, en cambio, no intelectualiza, vive: cuando se paraba frente a la vidriera de una librería:

Había que situarle a Flaubert, decirle que Montesquieu, explicarle cómo Raymond Radiguet, informarla sobre cuando Theophile Gautier. La Maga cierra los ojos y da en el blanco, pensaba

<sup>8</sup> D.T. Suzuki, *Introducción al Budismo Zen*, Buenos Aires, Kier, 3.<sup>a</sup> edición, 1970, págs. 77-78.

<sup>9</sup> D.T. Suzuki, *El ámbito del Zen*, Barcelona, Kairós, 2.<sup>a</sup> edición, 1985, pág. 118.

<sup>10</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 1984.

Oliveira. Exactamente el sistema zen de tirar al arco. Pero da en el blanco precisamente porque no sabe que ése es el sistema... Solamente Oliveira se daba cuenta que la Maga se asomaba a cada rato a esas grandes terrazas sin tiempo que todos ellos buscaban dialécticamente.

(*Rayuela*, Cap. 4, págs. 149-150)

Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire... Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada... Y no lo sabe, igualita a la golondrina. No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden... Ese desorden que es su orden misterioso, le abre de par en par las verdaderas puertas. Ah, dejame entrar, dejame ver algún día como ven tus ojos.

(*Rayuela*, Cap. 21, pág. 234)

La poesía de Juarroz es un salto de la razón, el salto que permite borrar los límites entre lo posible y lo imposible, la vida y la muerte, el sueño y la vigilia, la palabra y el silencio. El poema crea un espacio ideal donde lo imposible se hace posible, no porque en realidad se oponen, sino porque la relación que entre ambas dimensiones se establece sin nunca abolirse, es apertura a una tercera dimensión: el sitio ilimitado: «Y algunas veces se produce el milagro: / lo vivo y lo no vivo / se encuentran en un punto intermedio, / donde la obcecación de ser / no se opone al descuido de no ser» (7 PV-110). En este espacio es posible otro evangelio donde la fe es la fe en la fe; una fe de pérdidas y ganancias; dicho de otro modo: la pérdida es ganancia: «Toda pérdida es el pretexto de un hallazgo» (6PV-3). Lo paradójico reside en que renunciar a las cosas, abandonarlas es recuperarlas y perderlas, encontrarlas.

La palabra en la poesía de Juarroz acomete una empresa de desmesura en su intento por reunir el pensamiento y la imagen, por haber posible la imagen del pensamiento que el sujeto poético confirma y enuncia: «Ahora encuentro / que mi pensar es casi como un cuerpo». De allí que la palabra y la textura derriben sobre el blanco de la página toda referencialidad: el texto no es como el universo, es el Universo Textual. La palabra también es un cuerpo que encarna en el texto: «La palabra: ese cuerpo hacia todo. / La palabra: esos ojos abiertos.» (6PV-40).

A la luz del paradigma del tiro del arco —en que arquero y blanco dejan de ser objetos opuestos transmutados en una realidad única— la palabra y el silencio intercambian sus recíprocas zonas. Tener conciencia del silencio es también tener conciencia del límite de la palabra. La necesidad interior de escribir evoca el destino irrevocable de la palabra, porque no puede no ser dicha «Lo que digo me sucede / como una cascada a la montaña, / pero mientras lo digo se da vuelta / y soy yo quien le sucede a lo que digo, / como si la montaña pasara a ser lo que digo, / como si la montaña pasara a ser un accidente / de la cascada.» (5PV-46).

La intensidad de la palabra significa regresar a su origen silencioso «la mudez que sólo puede nacer de la palabra» (7PV-76). La palabra poética, afirma Maurice Blanchot, es esencialmente errante, siempre está fuera de sí misma, designa el afuera que está en su intimidad. Se parece al eco. La palabra poética no es la antítesis del silencio porque el silencio se habla:

El silencio no es la negación de la palabra  
sino el pórtico de su inminencia.

(6PV-95)

Casi una empresa mística, la poesía de Juarroz intenta recuperar la sacralidad de la palabra; busca —desmesura y pasión; tal vez pasión de la desmesura— el silencio en la

palabra. Sin aniquilarse, una y otra conforman una trama única, una fusión sin confusión, la unidad como dimensión plenaria: «la mudez definitiva del mundo, / la mudez que sólo puede nacer de la palabra». (7PV-76).

Por esta razón la imagen del poeta que esta poesía configura es la de aquel que experimentando no pertenecer al mundo busca resacralizarlo, religarlo a lo numinoso.

Si la tentativa de abandonar este mundo de apariencias significaba ir en busca del otro mundo que lo devolvería no sin asombro e inexorablemente a este mundo, el poeta no tiene más alternativa que crear el mundo de la poesía, un mundo nuevo.

Una rosa en el florero,  
otra en el cuadro,  
y otra más todavía en mi pensamiento.

¿Cómo hacer un ramo  
con esas tres rosas?  
¿O cómo hacer una sola rosa  
con las tres?

Una rosa en la vida.  
Otra rosa en la muerte.  
Y otra más todavía.

(6PV-33)

No menos real que los otros dos, este mundo, el de la poesía, retiene la última posibilidad del ser, su sitio último, el sitio del *todavía* donde para reconquistar lo perdido caben las esperanzas últimas; he aquí el ultimatum de la poesía de Juarroz: la posibilidad de que lo último reconquiste lo primero.

Enrique Abel Foffani

## Tres poetas mexicanos (Ulacia, Mendiola, Morábito)

En ocasiones, escribir sobre poesía más que un intento crítico puede resultar, si se trata de jóvenes poetas, un desafío profético: las afirmaciones del crítico pueden verse refutadas por la velocidad y la profundidad de los cambios del trabajo del poeta. No creo que toda publicación sea prematura, como algunos afirman, aunque sí creo que toda obra es perfectible. Pero ¿y la crítica? Dependiente de los momentos sociales, del

instrumental operativo y de la subjetividad de quien la ejerce, la crítica es, sin duda, la que más sujeta está a las vicisitudes del cambio. Así que este merodeo acerca de tres poetas mexicanos nacidos en los años cincuenta, no pretende ni puede ser riguroso en su visión definitoria sino sólo aproximativa. Los poetas son Manuel Ulacia (1953), Víctor Manuel Mendiola (1954) y Fabio Morábito (1955); la elección no es una antología. Si lo fuera habría que incluir a Verónica Volkow, Elsa Cross, Antonio del Toro, David Huerta, Eduardo Milán, Aurelio Asiaín y otros jóvenes poetas, todos ellos de importancia y con una actitud variada respecto a la tradición. Ignorarlos en un artículo sobre la nueva poesía mexicana sería algo más que olvido. La propuesta, pues, de reunir a estos tres poetas no tiene más valor generacional o crítico que el de la cercanía de sus edades.

Las nuevas generaciones de poetas mexicanos son afortunadas, por algo que voy a decir en seguida y que tal vez resultará en principio absurdo: cuentan en nuestro siglo no sólo con una tradición que conocen, la española de 1927, y en América con varios de los poetas más importantes de nuestra lengua (Borges, Neruda, Huidobro, Vallejo, Paz), sino que además han leído al grupo de *Contemporáneos*: José Gorostiza, Pellicer, Novo, Gilberto Owen, Villaurrutia...; a los que hay que sumar, al menos, dos grandes poetas anteriores: José Juan Tablada y Ramón López Velarde. La ventaja del mexicano es que su curiosidad le ha hecho interesarse por esta amplia tradición en la que no ha habido interrupción, como sucedió con la Guerra Civil en nuestro país. La diferencia, con España (pero se podrían poner también otros ejemplos) es que son muy pocos los poetas de mi generación que conozcan y lean a los poetas mexicanos mencionados. La suerte de estos jóvenes poetas mexicanos no es la tradición, ya que nos es común potencialmente a todos, sino su curiosidad. Debo matizar: este rasgo de curiosidad, de interés por lo otro, es una característica general, pero no corresponde a todos. En el caso de España, la característica general es la carencia de interés, pero tampoco corresponde a todos, hay excepciones.

Manuel Ulacia publicó en 1980 su primer libro de poemas, *La materia como ofrenda*, es autor también del ensayo *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*, 1984, y acaba de publicar *El río y la piedra*, (Ediciones Pretexto) aparecido ya, parcialmente, en revistas literarias. Si tuviera que escoger una palabra para definir la poesía de Ulacia elegiría el término analogía: ve el mundo como una correspondencia. Bajo la página blanca de la nieve, los pájaros, sobre el pentagrama de los cables de la luz, son escritura que avanza. En un poema de este primer libro escribe:

En el jardín  
la tortuga milenaria  
se come la palabra hierba.

No es hierba lo que come la tortuga, descripción que no tendría más significado, sino la palabra. Esa tortuga, claro está, donde en verdad como «hierba» es en el poema. El universo es para Manuel Ulacia, escritura, pero esta escritura no puede ser reducida a términos con valor semántico de uso: no hay diccionario. Ni la sintaxis ni la geometría poética rigen en todas las oraciones o espacios. El «lenguaje del universo» es la tela de Penélope, «se escribe y se borra cada día», se escribe en cada poema, se deshace en el cuerpo del lector, se reinventa en la reescritura. La tela de Penélope del poema se deshace sola porque no está dicha. Ulacia no desteje el poema: como todo verdadero