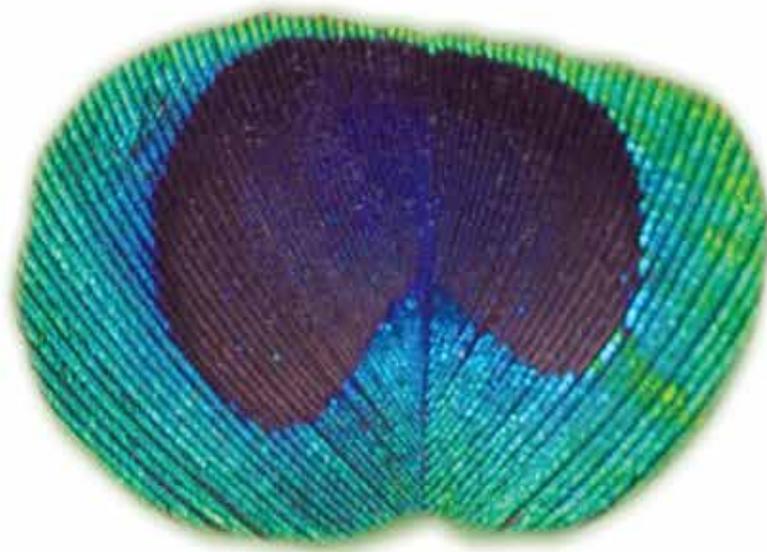


*colección*  
**PERIODISMO  
CULTURAL**

*Alegoría del deseo*

Vladimir Rothschuh





Vladimir Rothschuh (Nicaragua, 1962) prolonga la vocación familiar en el periodismo cultural y político a través de revistas y diarios como *Vuelta*, *Siempre!*, *Impacto*, *El Herald de México*, *El Sol de México*, *La Prensa*, *El Financiero*, *El Herald de Puebla*, *El Herald de Aguascalientes*, *La Opinión de Morelos*, *Diario del Yaqui*, *León Noticias*, *Rumbo*, e *Impacto El Diario*, entre otros, así como *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, *Azteca. Boletín Bibliográfico Internacional del FCE*, la *Gaceta de la Escuela Nacional Preparatoria* de la UNAM y *Kaosenlared*. Impulsado por Pablo Antonio Cuadra ante Octavio Paz, Rothschuh decanta con el poeta Marco Antonio Montes de Oca, situándose en el otro costado de la iconoclastia literaria.





## *Presentación*

**A***legoría del deseo* reúne la crítica de poesía que Vladimir Rothschuh trabajó para distintas revistas y suplementos culturales en los finales de la década de 1980 y durante la década de 1990. Siguen a la distancia completando la exégesis sobre el poema, el poeta y la obra, a excepción de no imponer o fundar una estética rigorista.

Es lo significativo de la metáfora del deseo, cuyo referente lo ciñe la expresión que transfieren las voces horizontales del verso a lo largo de un mismo idioma que es la poesía. La *poiesis* solamente tiene un eje de validación a través de la filosofía como lo que “es” y no lo que pretende parecer, completando las esferas múltiples de la vida.

*Alegoría del deseo* entrega a los lectores la función primigenia que les otorga el derecho a reinventar la poesía a través de la experiencia propia, como ocurre con la decodificación de la escritura: cada lector desnuda y viste su propio poema por medio de un erotismo que priva los géneros.

La geografía del poema borra el tiempo y hace de lo moderno una fijación a lo largo de las páginas de *Alegoría del deseo*, cuando la posmodernidad intentaba fusionar estilos y hacer del demiurgo un simple interventor prefigurado.

Finalmente, Rothschuh señala:

Poesía, poema y verso adquieren hoy día significados que jamás la retórica convencional habría solido imaginar. El versolibrismo condujo por senderos falsos al poema y a su estructuración racional.

El poema fue, pues, todo aquello que estuviera cortado en disposición versal y la poesía sería lo único que sobreviviría como sustancialización; hay poesía en la arquitectura, en la narración, en la pintura y hasta en los poemas.

Se agradece al editor la tarea de buscar las referencias bibliográficas de las citas asentadas en este libro. Con todo, el lector podría encontrar algunas ausencias.

## *Vértigo inmóvil*

**L**a ciudad es sinónimo de modernidad. Sus calles son arterias por donde circula la savia del tiempo: vestidos, maquillajes, arquitecturas, trajes. Ella es la medida del cambio y de la inestabilidad. Se ha dicho que nuestro gran movimiento poético, el modernismo, nació con las urbes latinoamericanas. Y no obstante que creció a la par, lo hizo desde dentro; desde el salón y el reflejo palaciego, desde los paraísos mentales antes que de la calle y sus sombras. Si en la historia poética de América Latina, nuestro primer movimiento fue parte de los planos cívicos y de las estatuas ecuestres, el gran iniciador de la poesía mexicana moderna, Ramón López Velarde, es también tocado por lo mismo; la ciudad lo descubre y por ella se reconoce. Baudelaire fue el camino que lo condujo a vislumbrarla y a rechazarla. Su rechazo se llamó provincia, nostalgia por el patio y el badajo. Los poetas posteriores que lo idolatraron descubrieron por su vía la ciudad. Pero López Velarde tenía hacia dónde volver el rostro; en cambio, las generaciones jóvenes solamente tenían la soledad y el ocultamiento. Tanto Villaurrutia como Usigli tuvieron que vivir, sufrir y amar la condena de haber nacido en una ciudad que cada día se volvía otra. ¡Y no poder huir!

La generación ligada de una u otra manera al grupo sin grupo fue la de *Taller*; descendencia donde la ciudad vino a ocupar un lugar preponderante, si no central, en su poesía. Fueron los hijos pródigos de un edén pervertido: Octavio Paz, Renato Leduc y Efraín Huerta. Y sobre éste, cuando murió,

malo, lo bello y lo feo; gravita en la visión caliente que nace desde el fondo de la apariencia. En el poema las virtudes mímicas existen; ocurre si la poesía por lo general está ausente de la percepción objetiva o fría, que es producto tardío de una enseñanza y de una praxis sustractora de los beneficios del ente.

La percepción poética encadenada a lo interior subjetivo se asemeja a la contemplación erótica. Es lo externo percibido lleno de interioridad. La conexión vivencial instantánea se vincula a la presencia y a la durabilidad que hace de los temas, seres autónomos que encarnan en todos los tiempos. La presencia es instantánea, mujer, dolor, muerte, benéfica se relaciona con el sexo femenino para desdicha de su pleno reconocimiento: es la dadora de vida y de muerte; la *domina angelicata*.

No hay abismo iluminatorio que escinda al poeta del habla, ni al habla del poema si por habla se entiende una estructura metalingüística que se denominó "función poética". Lo mediatizado no aparece por ninguna parte y si existe se representa con sus polos que son las fronteras entre la razón y la conciencia. Los polos bien pueden ser una puesta entre paréntesis; signos de fuerza evocadora que se recuperan en su distanciamiento. Un tiempo y una visión inexistente se persiguen por la suspensión mínima de lo puro con lo circundante. El no abusar de nada como modelo liberador de la búsqueda es la raíz que lleva hacia la esencia de las cosas. Mostradas las cosas como lo que son, la duda no alberga ya más residuos de error o de verdad. El poema es lo que es, y cualquier interpretación posterior conduce a un callejón sin salida.

El poema a través de la palabra sitúa la existencia frente a sí misma. Las cosas son presentadas por la sensación, lo disociante. Lo mirado desnuda la apariencia y coloca al poeta en una fibra del instante: la conciencia apenas logra pasar ese puente subterráneo de un tiempo vivido. La identidad resalta cuando el cuerpo del otro se une a la misma visión sobrecolegadora de un espacio temporal compartido entre el que escribió el texto y el que lo lee.

## *Alegoría del deseco*

Todo poema es un punto de partida, un empezar y un partir hacia rumbos vislumbrados y no obstante, desconocidos. Algunos poetas crearon obras como grandes bastiones (Roberto Juarroz): otros, universos separados de constelaciones secretas (José Coronel Urtecho): unos más, retablos unidos por la plegaria (Marco Antonio Montes de Oca). Existen, asimismo, los elaboradores de espacios lineales de continuidad programada en los que un poema bien puede ser el sitio de origen, el cual se estará girando para la formación de un sustrato. *Tabernarios y eróticos* (México, Vuelta, 1988), de Eduardo Lizalde, perfectamente puede ceñirse a lo antes expresado: continúa un tema, una sustancia, una necesidad y un júbilo: la libido oblicua de quien no tiene más espejo que su cuerpo. Pocas variaciones profundas ha sufrido el hacer poético en manos de Lizalde; no se le puede negar por esa constancia orgánica una característica: la Ira medieval y sus seis hijas. Cierto: la rabia y sus variantes son la condición de todo mexicano, como aclaró Usigli, y en el autor poeticista va ligada con lo sexual, lo social, lo político y, aun más, con lo religioso. Lizalde, hasta la fecha, no ha logrado sacudirse el bautismo y el credo de sus primeras letras: es un anarco transido de Dios. Ha roto con todo menos con la poesía, la poesía es su salvadora: "Para el odio escribo./ Para destruirte, marco estos papeles./ Exprimo al agrio humor del odio/ en esta tinta,/ hago temblar la pluma".<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Eduardo Lizalde, *¡Tigre, tigre!*, México, FCE, 1985.

Versos que autodisciplinan y autodescriben al poeta en su encuentro con su desencuentro: la militancia en la izquierda fue una desilusión; las confrontaciones con otros poetas, equívocos; el matrimonio, una apuesta y el amor, una herida que sangra pero no obstante, es la mujer su bálsamo. "Sólo el idiota, el loco y el canalla/ piensan que el mundo es un jardín/ donde florece una esmeralda/ con sabor a durazno."<sup>2</sup>

*Tabernarios y eróticos* es un bloque de poemas que Lizalde añade a su labor. Es su última publicación, no lo último, un libro que prosigue lo emprendido en *El tigre en la casa*, como también, las cenizas del deseo, la infraestructura del gozo con sus techos de azogue y sus troneras de azufre; es una escritura para sí, para la mujer, su otro ello, y para nadie: nosotros. Este nadie es el que se ruboriza y el que extrae el decoro cívico y el buen gusto, al momento en que el poeta invoca el falo como contrario a los anuncios de truzas o cuando en la albada las altas diosas facilitaban a la pubertad expresarse felizmente en la "puñeta". Sin embargo, el pudor social no es pretexto para lo poético; en cambio las facturas sí, y es aquí donde aparece el desliz: Lizalde no rompe con sus dogmas para producir un libro de poemas poco distinto a los de años atrás. Vale preguntarse hasta qué punto el poeticismo forzó a sus miembros a posturas rígidas y en qué medida los condujo a callejones con salida a sueños personales, y totalizantes románticas. *Sturm und Drang*, del cual fueron asiduos lectores, no dejó de tener un vicio del que Goethe y los Schlegel manifestaron como informalidad.

Los poeticistas se dividieron bajo una concreta soberanía del reino animal: se repartieron mariposas, pájaros, aves de rapiña, serpientes, peces, y a Lizalde le correspondió el tigre y sus libros. *El tigre en la casa*, *La zorra enferma: malignidades, epigramas, incluso poemas*, *Caza mayor*; y las apelaciones a perras, gatos, lince, tigrillos y panteras. Con esas recurrencias, cabe indagar en el romanticismo insular con Blake, sobre el

<sup>2</sup> Eduardo Lizalde, *Tabernarios y eróticos*, México, Vuelta, 1988.

tigre como divisa, préstamo o herencia posterior en la obra lizaldeana. Distante de parecerse ambos, la alegoría simbólica de un universo personal adquiere diversidades propias. El deseo es importante en el poeticista, mas Blake referirá que "aquel que no satisface su deseo engendra pestilencia" ("Proverbios del infierno"); sin embargo, ésta era una máxima caustica y neoplatónica, por no decir irlandesa, mientras que lo de Lizalde es doméstico de una invención intuitiva y pasional. Su tigre tampoco es el de la belleza que Borges consideraba como el del octavo arte: lo imposible y manifiesto que debe perseguir todo hacedor: "Un tercer tigre buscaremos. Éste/ será como los otros una forma/ de mi sueño, un sistema de palabras/ humanas y no el tigre vertebrado/ que, más allá de las mitologías/ pisa la tierra (...)"<sup>3</sup> Puesto que los humanos habitamos la tierra que es el infierno de Dios, el tigre lizaldeano bien puede ser una de aquellas fieras que al Poeta le impedían el paso en el primer canto del infierno. Pero el tigre además de una alegoría es el cuerpo total de la obra de Lizalde. Desde *Cada cosa es Babel* (1966) hasta *Tabernarios y eróticos* (1988), sus libros están compuestos de palabras que se corporizan y dan sentido por sucesión y continuidad a los temas; esto es, su poesía parte no de objetivos verbales, como en ese otro poeticista, Marco Antonio Montes de Oca, sino de conceptos e ideas diluidas que se instauran en el texto formando una hipérbole de primer grado que anuncia al objeto y lo aleja por una serie de proposiciones al final de la estrofa para mostrar algo distinto, producto también de una continuidad centrífuga. El tigre, sinónimo de deseo y erotismo pierde figura y soltura a la hora de abordar lo fónico: el verso atiende más a lo breve que a lo extenso. Por esa brevedad es que su obra se muestra como un todo orgánico: las fugas adrenalínicas y la intensidad poética es lo que importa como la otra expresión de lo felino: sus versos son los ductos por donde circulan albas, gritos, anocheceres, camas, jardines, palacios,

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, *Obra poética*, Madrid, Alianza / Emecé, 1972.

políticos, muslos, semen, rabia, vidrios, villanía y felonía: la vida con sus vidas. Algunos textos de *Tabernarios y eróticos* muestran haber sido escritos bajo una explosión instantánea dicha en voz alta muchos años atrás en lugares como Bombay o Providencia. Un poema salva a Lizalde, como una nueva mujer al lenguaje, de caer en la desesperación amiga del matrimonio. ¿Bodas del cielo y del infierno?

Curioso: siendo la obra de Lizalde un quehacer erótico, el cuerpo del lenguaje como cópula de sonidos está ausente. Onomatopeyas, alteraciones, rimas terminales y medias no se presentan; no hay en otras palabras, una violación del lenguaje por el lenguaje mismo. Si se piensa en la ampulosidad como reflejo de lo erótico, lo que formula son espumas de enumeraciones descriptivas que amplían lo dicho para que el objeto nombrado no sea lo que se dice.

Erotismo es más que sexo, si "el poema se hace como el amor entre sábanas, también se hace fuera de ellas". El modernismo fue un destilado erótico del lenguaje, los alambricados de Darío, sinuosidad, armonía y sonoridad son la primicia de la expresión poética de nuestro idioma; y si es así, al momento en que se lee la presentación de *Tabernarios y eróticos* esto se pierde cuando se dice que es erotismo puro, no sensiblería y cursilería. Por otro lado, además de su título trovadoresco y de su concepción introductoria, ¿qué pensar entonces de "Laur'amara" de Arnaut Daniel o de "Fine amour" del rey de Navarra? ¿Afectismo cortés, gazmoñería amorosa? El erotismo se inventa y esa invención va más lejos de lo físico. La metáfora como invención se ha traducido a la analogía de las posturas sexuales, cada posición es una metáfora, cuando se hace el amor se hace un poema. El contacto de los cuerpos, ver, tocar, regodear con las 10 uvas de los dedos el cuerpo del deseo, eso es erotismo. Jorge Guillén, un erótico puro por su formalismo, sostiene que en la fusión de los cuerpos desaparece el sujeto corporativo y sensual: "Blancura, si real, más imaginaria (...) ¿En ti? ¿En quién?, pero empieza el sueño que rememora". Michaux alababa la actitud de los orientales de mudar su deseo en apariencia

contraria para gozarlo más, imaginar, inventar, ¡plenitud! Entre lo dicho en el prólogo y los poemas que componen *Tabernarios y eróticos* hay una ruptura, hay más sentido que sonido. No obstante, su construcción ideológica pretende recuperar el espacio infértil del erotismo frío logrado esto gracias a los excesos tántricos: la saturación conduce al camino. Ese impacto demasiado frío de sus poemas ¿suministra una búsqueda y un encuentro con lo real más allá de lo establecido por las desvalorizadas normas? ¿La ciudad, el hombre, la vida ha perdido su Beatriz y el Tigre ha empeñado sus garras o vendido su lenguaje por uno tecnológico?

## Parte de vida

Los "primeros poemas de Jaime García Terrés fueron notables por el rigor inteligente con que el poeta extirpaba la vegetación parásita del yo. El rigor se resolvió al fin en poemas de violencia ensimismada. Un estallido sordo hacia dentro".<sup>1</sup> Estos señalamientos vertidos por Octavio Paz, se tornan actuales cuando la obra completa de García Terrés sale a la luz casi de manera simultánea con su último libro de poesía *Parte de vida* (México, Joaquín Mortiz, 1988), retomables para interrogar si el poeta al fin se resolvió o continúa resolviéndose, si encontró término o satisfacción nihilista. Pues nuevos giros y nuevas resoluciones habrá tomado su poesía de aquellas épocas a éstas.

Los poetas se concentran, evolucionan o estallan, y García Terrés hizo lo primero y no lo último: su concentrarse fue un mirar hacia dentro y hacia la fuente o la historia misma. Frente a un tiempo a la deriva, el poeta supo atajar con esfuerzo, eticidad, y economía del lenguaje, una esencia de la tradición: la palabra; unidad absoluta que destruye el lenguaje cuando los silencios son de una manera distinta de sonido y no obstante relativa cuando adquiere carácter de pieza en un agregado lógico sintáctico como lo practica García Terrés. Lo que logra no es ni una revolución ni una evolución y mucho menos un retroceso: más bien un estatus; si se quiere, una conserva-

<sup>1</sup> Octavio Paz, Ali Chumacero, Homero Aridjis y José Emilio Pacheco, *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, México, Siglo XXI, 1985.

dora actitud de creer en el pasado como en el estar vivos nosotros. Los poemas de *Parte de vida* son ejercicios mentales, no explosiones de ánimo. Una responsabilidad y una revaloración del trabajo por un deber ser: lo perfecto. El logro de un poema que sea capaz de gravitar y vivir por sí mismo, ése será su éxito.

Pero la insatisfacción personal por el acabado no encuentra límites, es un tónico que lanza a este tipo de hacedores a abolir los golpes de suerte. Un "coloquialismo", bien logrado, es "el bicentenario de don Andrés Terrés y Massaguer", una mezcla de épocas "lingüísticas" (dizque / oídlo) y un uso de adjetivos desgastados (manteles, albos, blanco pan, nobles caldos), sitúan a este poeta en un tiempo que no es otro que el suyo: las metáforas de primer nivel tuvieron fin a principios de siglo, si no antes; el coloquialismo irrumpió en México en las épocas de Salomón de la Selva y Salvador Novo. Cosa que señala una escritura y "un hacer de clase" ("Seamos respetuosos. El fugaz horizonte/ no es lo que supone la gentuza"). Theodor Adorno lo habría tipificado sociológicamente como el malestar de un burgués decadente que, aislándose, quiere alcanzar de nuevo la individualidad de su clase. De todos es sabido que cultura burguesa y cultura proletaria son reduccionismos economicistas que pretenden explicar fenómenos tan ajenos entre sí como arte y plusvalía.

Sin ser un purista, en García Terrés la palabra adquiere el carácter de instrumento y objeto en la construcción lógica valorativa: una palabra sigue a otra: sus arribos son concretos. La palabra tiene un ámbito propio y ese ámbito es la proyección potencial que fuera de lo real no existe, o como él dice:

Un mundo sin palabras no sería  
mundo ni tampoco podría ser  
pensado ni pensar él mismo [...] <sup>2</sup>

<sup>2</sup> Jaime García Terrés, *Parte de vida*, México, Joaquín Mortiz, 1988.

Hay que insistir en la palabra como pieza suficiente para la ordenación de sus textos. Si este poeta no es el ingeniero intelectual vestido de blanco con guantes de goma que pedía Valéry, tampoco es el de la emoción reposada de Keats, que le ha permitido un lirismo domeñado. Vía dorada media que lo excluye de la conformidad neoclásica, pues critica y no ignora en "la menguada rutina de cruzar más palabras (...) las últimas/ noticias: el derrumbe/ tenaz de la moneda, la escasez urbana/ o la plebe mestiza que reclama su parte",<sup>3</sup> y que después no queda sino el silencio unánime, la otra forma del diálogo poético. Adquirido también por él al procurarse un estilo que ve en la palabra la mínima forma. Forma mínima que lo conduce a soñar versos por el espíritu. El primero se lo dictan y el resto tendrá que edificarlo poco a poco, pero ¿de dónde extraerá ese faltante? Únicamente del infierno del pensamiento. Un peligroso viaje a las profundidades pues escasas son las flores allá dentro. La poesía de García Terrés es un internarse en sí mismo y no un salirse de sí; aun cuando el poeta es atrapado en su contemplación, se descubre objeto y no sujeto cognoscente:

En estricta verdad converso sin palabras  
Con mi propia mirada  
que el árbol me devuelve  
desde el primer instante [...]

El pirul es entonces el más lúcido espejo  
de mis perplejidades, un testigo [...]<sup>4</sup>

Es significativo el poema que da comienzo y el que da fin a *Parte de vida*: son la piel del cuerpo del poema. Contienen, explican, delimitan, dan fisonomía, un acabado corroborando aquello de que el poeta ha vivido para construir la casa, no ha

<sup>3</sup> *Idem.*

<sup>4</sup> *Idem.*

construido la casa para vivir en ella, o como el mismo García Terrés explica:

De piedra en piedra  
he ido construyendo mi morada,  
durante todos estos años  
y sin perder un día  
de lucha contra potestades míticas  
y demonios reales; [...]

Oh, fiel  
asoleada noche mía,  
sacramenta  
mi casa de amorosa piedra [...]<sup>5</sup>

Proemio suficiente para poder allegarse luego a "Jardín abierto", "Arquitecturas íntimas", "Hebdomada" y sobre todo a "Yo soy el otro", el poema final que al final de partes es borgiano y cabalísticamente el mismo, aunque exprese: "Quisiera por lo tanto, hoy de todos los días, torcerle el cuello a la palabra. Pero no soy nada más que un alter ego, (...) ni el gramático".

Compuesto *Parte de vida* de secciones como temas, persisten recurrencias, hilos negros, superficies referidas que convierten los poemas en astros de alientos sucesivos. Sin embargo, "Razonamiento y corolario en una noche de abril" es un poema neutro, comprometido con todas las latitudes poéticas. Es la creación divina a partir de una palabra, la palabra mundo que continúa siendo lo que es por las palabras mismas: "Dicho lo cual no queda más recurso/ que guardar y bruñir otro silencio:/ A fin de cuentas ya podemos descansar los poetas (...)" ¿A cuál silencio se refiere García Terrés? ¿Será para él la tierra un silencio iluminado y el intelecto un páramo de espejos?

<sup>5</sup> *Idem.*

Pero la lengua de sufrir metamorfosis viene a desembocar —temblando al rojo vivo— entre las hondas huellas de las marchas del sol. En suma, *Parte de vida* es el diálogo en voz alta de un solitario asomado a su ventana, atrapado por las miradas de la calle que ven, pero no entienden.

## Otros títulos de la colección

*México en la Cultura  
(1949-1961)*

*Renovación literaria y testimonio crítico*  
Víctor Manuel Camposeco

*Voces del Cervantino*  
Leticia Sánchez Medel

*Horas y deshoras*  
Miguel Ángel Flores

*Periodismo de emergencia*  
Vicente Leñero

*El Santo Oficio. Periodismo,  
literatura y cultura popular*  
José Luis Martínez S.

*Mirador en una cuerda floja (Hollywood  
y el lado oscuro del realismo / Tradición  
y ruptura: el conflicto esencial)*  
Daniel González Dueñas

*Recuerdos y recuentos periodísticos*  
Jorge A. González

*Ridley Scott: la transparente visualidad del cine*  
Ignacio Herrera Cruz