

LOS RITOS DEL OBSESO

PESADILLA Y NAUFRAGIO

Por Perla Schwartz

Con Efraín Huerta y Jaime Sabines, la poesía mexicana del siglo XX adquirió un tono coloquial definitivo en algunos de sus poetas. Las grandes pasiones humanas, las vivencias y reflexiones de todo poeta ya no necesitaron ser expresadas a través de un lenguaje intelectual, inteligible en algunos casos y en otras ocasiones sumamente hermético, dirigido nadamás a un lector especializado en los artificios del lenguaje.

En este sentido se ubica la poesía del chihuahuense Gaspar Aguilera Díaz; el habla coloquial, cotidiana, el habla de todos los días es la que toma por asalto su poesía; en ningún momento se palpa oscurantismo o dificultad para entender aquello que busca comunicar.

Cada vez más claro, si tomamos como antecedente sus dos libros anteriores: *Pirénico* y *Zona de derrumbes*. Una vez más se reitera en esta línea y esta vez de manera definitiva en *Los ritos del obseso*.

Obsesionado del amor, la soledad, el devenir del tiempo, los deseos insatisfechos y los sueños. Obseso por vivir a plenitud y ser cada momento artífice de su existencia a través del amor, no obstante la opción continua de sumergirse en el desencanto: "siempre nos engañamos mutuamente / pero volvíamos a la cita obsesiva / ovejas descarriadas regresando al redil incontenibles."

Gaspar Aguilera Díaz se deja llevar por el sentimiento, es visceral, pero no por ello descuida el aspecto formal de sus poemas que vibran por la música interna que contienen, entre más breves, más intensa; además su poética se encuentra teñida por un profundo dolor y una gran melancolía. El epígrafe inicial de Pier Paolo Passolini nos lo confirma: "Amo este mundo que detesto. . ."

Vivir a través de la contradicción y la ambivalencia, los encuentros y los desencuentros. Así nos lo deja sentir su escritura. Siete partes conforman *Los ritos del obseso* que ameritan ser analizadas brevemente cada una de ellas, como piezas de un idéntico rompecabezas conformado a través de obsesiones lingüísticas y de contenido.

La primera parte intitula al conjunto. El

poeta reconoce que no se puede culpar a nadie del propio derrumbe, ni del terrible vacío de soledad que muchas ocasiones se experimenta. En el aislamiento, los sentidos y los actos cotidianos se agudizan: "el soltero lava su ropa íntima en el lavabo / —como un triste apóstol en el agua del Jordán— / nadie lo ve."

"Desde un claro rincón del desastre" nos presenta poemas intensos, sellados por una especie de calor vuelto frío. Los amantes que se acercan y se alejan, un amor obsesivo, doloroso "que nos muerde el cráneo desde abajo", los amantes que al entrecruzarse suelen ser "dos pájaros salvajes que coinciden un instante".

La huella de Eduardo Lizalde vibra en "¿Quién caza a quién?" El resabio y la amargura por un deseo sexual satisfecho mínimamente con toda la violencia que conlleva, mismo que inclina al poeta a realizar un "Retrato hablado" de su amada, breves versos que la van trazando. Tal vez hicieran falta más metáforas, excepción del último poema que se genera a base de interrogantes, uno de los más líricos de todo el libro: "¿qué sería del mar sin tu presencia? / ¿necesidad de barcos? / ¿pretexto del suicida? / ¿realidad de gaviotas? / ¿metáfora del sueño? / ¿pesadilla del naufragio?"

"Summertime" tiene ecos de Oliverio Girondo y Roque Dalton, al tiempo que nos muestra las posibilidades expresivas de Aguilera Díaz para ampliarse en el poema y deambular por él a sus anchas. El poeta en el más insignificante detalle encuentra que "el dolor su duele de tanto amar doliendo."

Continúa con "Los amantes I y II", un canto elegíaco para aquellos que si bien aman, son capaces de desbordar su sentimiento en los escenarios más sórdidos, los suburbios más miserables o las escaleras más incómodas, cuya consigna central es la apabullante soledad y el constante desencuentro.

Los ritos del obseso cierra con poemas autobiográficos reunidos en "Un coup de dés", donde el poeta asume que la perfección resulta permisible aunque sea en los sueños, porque la realidad nos muestra todo de distinta manera: "vamos a creer que todo está perfecto no hay zozobra / que vivimos en el país que nos merece y merecemos / que habrá que agradecer a Dios el nuevo día / que la maldad y el odio están muy lejos / que somos lo que quisimos ser desde un principio." ♦

Gaspar Aguilera Díaz, *Los ritos del obseso*, Editorial Premia, "El pez soluble", México, 1987, 92 pp.

TEORÍA SOCIAL DEL ARTE

AQUEL NUEVO CONTINENTE

Por Françoise Perus

En la investigación y más aún en la docencia, con demasiada frecuencia nos enfrentamos con la falta de información sistematizada, no sólo acerca de los distintos campos que requieren de nuestra atención, sino también y más que nada respecto de la situación actual de la disciplina de que se trate: ¿Cuáles son —y han sido— las distintas formas de concebir su propio objeto de estudio? Y, ¿cuáles también las aportaciones concretas de las distintas tendencias conceptuales que configuran la disciplina al conocimiento de tal o cual ámbito de lo real? ¿De qué manera se plantea actualmente el debate entre estas diferentes corrientes conceptuales, cuáles son los "lugares" en conflicto y las distintas maneras de conceptualizarlos y, sobre todo, qué nuevos horizontes abren (o cierran) unas y otras a nuestro entendimiento de fenómenos presentes y pasados?

Esta falta de sistematización de los conocimientos teóricos y concretos, más o menos generalizada en el ámbito de las ciencias humanas y sociales, tiende a agudizarse tratándose de disciplinas que, como la teoría social del arte, surgen en las fronteras entre varias disciplinas o tradiciones conceptuales más o menos constituidas e institucionalizadas. Fenómeno que, por cierto, no ha de desconcertarnos ni amedrentarnos: el avizorar la posible existencia de nuevos "continentes" (conceptuales o concretos) y el despertar de renovados esfuerzos por descubrir, explorar y, si hace falta, conquistar (colonizar es otra cosa) nuevos territorios no hace sino poner de manifiesto lo reducido y deformado de nuestros mapas, el paulatino agotamiento de las rutas establecidas y, tal vez, lo arbitrario de fronteras territoriales custodiadas con demasiado celo. Después de todo, y sea por error o acierto de Colón, no de otra manera ha sido llevada la humanidad a admitir que la Tierra no es plana sino redonda (y por consiguiente, sin centro geográfico en Europa) e incluso, gracias a Galileo y a pesar de la Inquisición, que también se mueve.

En este contexto, a la vez general y particular, no podemos entonces sino celebrar la iniciativa y el empeño del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM por acercarnos aquel nuevo continente —no por relativamente nuevo menos insoslayable— que, hoy por hoy, constituye la “teoría social del arte”. Este esfuerzo por ubicar y delimitar sus principales lugares y derroteros teóricos hace, por lo pronto, de esta bibliografía comentada un valioso instrumento de trabajo, tanto para la socialización efectiva de los conocimientos adquiridos como para el posible desarrollo cualitativo de éstos. De lo primero depende en gran medida lo segundo, ya que los avances en la investigación son en mucho tributarios de la base socio-cultural desde la cual surgen. En ausencia de terreno abonado y fértil y de buenos aperos de trabajo, estamos condenados a volver indefinidamente sobre los mismos surcos con un arado de madera.

Ahora bien, lo que a nuestro modo de ver nos entregan los autores del presente volumen bajo el título de *Teoría social del arte* se emparenta más con el trazado de las rutas del Descubrimiento y las *Cartas de relación* que con la física de Galileo. Y no por culpa de sus autores —con todo, tal vez demasiado modestos en su condición de Adelantados (o demasiado conscientes de lo arduo de la empresa)—, sino debido a las dificultades particulares que aún presentan el reconocimiento, la delimitación y la construcción del territorio y el objeto propios de una posible “teoría social del arte”.

La paulatina configuración de una “mirada social” sobre los fenómenos artísticos constituye sin duda una apertura fundamental, hoy ineludible, sobre esta dimensión particular de la cultura. Al dejar de considerar al arte, ora como esencia sacralizada e inmutable, ora como objeto “natural”, para devolverle su dimensión de resultado de una actividad humana específica y concreta y encarar sus formas de existencia y sus funciones en el todo vivo de la cultura en devenir, ha operado una suerte de revolución en torno a las nociones tradicionales de valor y significación. Digamos, para seguir con nuestra metáfora, que al acomodar su lente en función de realidades cualitativamente nuevas y propias de la cultura moderna, las ha puesto en movimiento. Lo cual implica antes que nada el paso de una concepción limitada, plana y estática y otra, pluridimensional, global y dinámica; y, por consiguiente, de un pensamiento escolástico a otro, que podemos llamar dialéctico.

Desde luego, esta paulatina configuración de una “mirada social” sobre los fenómenos artísticos, tiene su historia y sus avatares: el brillante estudio preliminar de Rita Eder y Mirko Lauer, incluido en esta bibliografía comentada, está ahí no sólo para recordarnos las rutas del Descubrimiento, sino también para hacénnoslas inteligibles gracias a su excepcional capacidad de síntesis histórica y su gran capacidad expositiva. Conviene subrayar, en particular, el rigor y la soltura con los que logran articular el desarrollo de las formas que adquiere la reflexión social acerca del arte con las formas particulares de las prácticas artísticas y las condiciones históricas —económicas, sociales, políticas y culturales— de su producción. Y en esto, lo más interesante tal vez de este estudio preliminar sea la breve —demasiado breve— comparación que logran establecer entre el sistema productivo europeo y el latinoamericano.

Sin embargo, aunque este estudio preliminar constituya sin lugar a dudas una excelente demostración de lo que podría llegar a ser la “historia de las ideas” que tanta falta nos hace, en lo que concierne al propósito central del libro, no deja de transparentar cierta dificultad: concretamente, la que plantea la articulación entre la *historia* social del arte y la *teoría* social del arte. Dificultad particular, en este caso no resuelta, que se traduce en la forma de selección, organización y redacción de las fichas bibliográficas.

De hecho, el estudio preliminar duda constantemente entre uno y otro ámbito: el de la historia social y el de la teoría social. Duda hasta cierto punto legítima, en la medida en que no podemos desvincular a la teoría de lo que se propone aprehender, y en la medida en que quien dice “social” dice también “histórico” (o al menos así lo entienden los autores, y en esto coincidimos plenamente con ellos). Sin embargo, el deslinde no siempre explícito entre los distintos niveles de abstracción en los que se sitúan los autores impide —o más bien frena— la sistematización conceptual en el ámbito de la teoría y en el de la reconstitución de su desarrollo histórico. Más que culminar sus razonamientos, ambas —teoría e historia de la teoría— tienen que leerse en filigrana. Digamos para simplificar, o para hacer más explícito nuestro planteamiento, que al excelente estudio preliminar de Rita Eder y Mirko Lauer, le falta una segunda parte que retomara, en el plano de la sistematización propiamente conceptual, el examen de las distintas configuraciones teó-

ricas, implícitas o no en las diferentes modalidades de la práctica crítica o historiográfica, el de sus supuestos epistemológicos, de la constitución, los desplazamientos y las reformulaciones de sus “lugares teóricos”, y el de las formas que en torno a éstos adquiere el debate.

Desde luego, un estudio complementario de esta naturaleza —complementario, más no desvinculado del anterior que, de hecho, contiene ya elementos importantes para su desarrollo en este sentido—, plantea un sinnúmero de dificultades, tal vez por ahora insuperables. De hecho, el carácter “fronterizo” de la “teoría social del arte” la coloca si no en el centro al menos en el *carrefour* de los grandes debates de nuestro tiempo en el seno de las ciencias sociales (la filosofía inclusive) de las cuales es no sólo tributaria sino parte integrante. Y la “arqueología” de estos saberes parece por lo pronto bastante difícil. . .

Con todo, la reconstitución de las grandes líneas de estos debates y, más que nada, de las formas específicas que adquieren en el ámbito de la teoría social del arte, no sólo hubiera acercado a esta última a su posible revolución galileana, sino que hubiera permitido sortear la principal debilidad del trabajo presentado: el de los criterios que presiden a la organización, selección y redacción de las fichas bibliográficas.

Si evocamos hace un momento las *Cartas de relación*, es por la multiplicidad y heterogeneidad de las “entradas” que se nos proporcionan para adentrarnos en este nuevo continente teórico: el instructivo “sobre cómo manejar el índice” (por desgracia ¿u olvido? no acompañado con un índice alfabético final que permitiera una rápida ubicación de los autores y títulos reseñados) ofrece una serie de entradas lexicales que cruzan de manera extraña criterios geográficos, históricos, empíricos y conceptuales de niveles distintos que lo vuelven inoperante. En este sentido, el “índice” se encuentra por debajo del “estudio preliminar”, al que sólo traduce en la superficie.

En cuanto a la selección y redacción de las fichas —esta última en extremo cuidada, precisa y fiel al pensamiento de los autores y las obras reseñadas, y en este sentido sumamente útil—, la ausencia de criterios explícitos de selección en una bibliografía que no pretende la exhaustividad (y que por lo tanto no es sólo “comentada” sino también implícitamente “crítica”), unida a la no ubicación de los distintos comentaristas en una perspectiva

POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

ANTONIO COLINAS Y LA SEGUNDA REALIDAD

Por Hernán Lavín Cerda

resueltamente teórica (de precisión de conceptos y discusión de reglas metodológicas) *tiende* a convertir a la bibliografía en un rompecabezas algo difícil de armar en ausencia de una reconstitución previa de los lugares y las líneas de fuerza que definen y atraviesan el mapa teórico en su conjunto. En este sentido, creemos incluso importante señalar cierto desfase entre el estudio preliminar y la selección de textos y autores. El primero adopta resueltamente la perspectiva del materialismo histórico (y tiende incluso a privilegiar la reconstitución histórica del debate en el interior de dicha perspectiva) mientras la bibliografía seleccionada se abre a otras corrientes conceptuales (como el estructural-funcionalismo). Apertura que consideramos útil y necesaria, puesto que ninguna disciplina se constituye por el autodesarrollo de una sola corriente conceptual sino *en y por* el debate entre las varias que la definen como espacio esencialmente contradictorio. Pero esto mismo hace de la *reconstitución* del debate la condición de su posible desarrollo cualitativo. En la elaboración de las fichas, lo mismo que en el estudio preliminar, esta dimensión del trabajo no adquiere suficiente relieve.

No queremos, con estas observaciones, minimizar la inestimable contribución de los autores (del prólogo y de las fichas bibliográficas) al fortalecimiento y desarrollo de nuestros conocimientos en un campo —el del arte— que, aún y a pesar de los significativos aportes de la teoría social del arte, sigue siendo objeto de múltiples especulaciones y mistificaciones. Para culminar con esta "revolución teórica" en gestación, tal vez valdría emprender también la reconstitución precisa de la confrontación de la teoría social del arte con la teoría del arte a secas, porque si bien una teoría social del arte no puede prescindir de la teoría social (suma contradictoria de conocimientos y desconocimientos), tampoco puede desconocer la existencia de una tradición secular (ella misma contradictoria) que sigue siendo su principal interlocutor. Si no nos equivocamos, ambas comparten la preocupación por que nuestro acervo cultural no se convierta en letra muerta, preocupación, hoy por hoy, más apremiante que nunca, y que —los autores no se equivocan— no podrá prosperar al margen de una socialización real y efectiva de la cultura en su conjunto. ♦

Rita Eder, Mirko Lauer, et al. *Teoría social del arte* (Bibliografía comentada). UNAM, México, 1986.

Antonio Colinas es un espíritu de la antigüedad, no sólo grecolatina, encarnado en los tiempos modernos: un poeta de la España de hoy que estableció un luminoso juego pendular hacia el pasado, el presente y el futuro. Dicha ondulación se produce desde el interior del lenguaje que utiliza; éste cambia de registro o de tonalidad cuando el poeta se lo propone. De pronto se sitúa en atmósferas medievales, entre escalinatas, torreones y castillos, o bien puede deslizarse hasta caer en el siglo de la Revolución Francesa con Giacomo Casanova al frente, el tormentoso Caballero de Seingalt, durante sus últimos días como bibliotecario en Bohemia, cargo ofrecido por el Conde de Waldstein.

Ubicado en las postrimerías del siglo XX, Antonio Colinas ejerce la lectura in-

terpretativa de su entorno, pero asimismo despliega la relectura del pasado histórico y cultural, desarrollando con frecuencia una escritura poética basada en el arte de la paráfrasis. De este modo, surgen al escenario de su poesía ciertos personajes como Casanova, tal cual se dijo, junto a Ezra Pound, a Novalis, o al Virgilio de la *Eneida*. Hay una actitud renacentista que permite, desde la visión de nuestro siglo, el rescate de la antigua latinidad y las variaciones que le siguen. Ese es el principal aporte de Colinas, como de otros poetas españoles que se han propuesto una tarea semejante. Todo a partir del hedonismo concebido como lenguaje: infinito cuerpo de las palabras inmersas en un arte de combinatoria sin fin. Belleza como legado, como ribera a la cual es posible alcanzar después de una penetración iluminadora en el cuerpo del lenguaje.

Esa penetración iluminadora, a nuestro juicio, abre el camino hacia la *segunda realidad*. El propio autor lo manifiesta en su nota introductoria a la selección de algunos de sus poemas que él mismo hizo para Material de Lectura en su serie Poesía Moderna, número 119 (Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 1987): "La poesía es para mí, ante todo, una vía de conocimiento; es decir, un medio para interpretar y develar la realidad. No sólo la realidad más aparente —la que vemos y nos rodea, sino también la que yo he dado en llamar *segunda realidad*. Bajo esta óptica cabe decir que el poeta, al crear, vive en el más alto grado de conciencia, se siente transmisor de un modo de ser que viene de muy atrás; el poeta es el último eslabón de la 'cadena iniciática', de un conocimiento esencial en el tiempo."

La mirada del poeta debe ser globalizadora. Por ello, sus preocupaciones responden a las de la totalidad del ser. El poeta se plantea las grandes preguntas de siempre, para las que —con su nueva voz— hallará o no hallará respuestas. Este fin globalizador destruye el engañoso enfrentamiento —tan propio de nuestros días— entre clasicismo y vanguardismo. Lo clásico no niega a la vanguardia, ni la vanguardia niega a lo clásico. (Un poeta tan de vanguardia como Ezra Pound se nutre constantemente de fuentes clásicas y sin esta asimilación no comprenderíamos ni admitiríamos su validez).

"Lo clásico —sigue indicando Antonio Colinas— no debe tener ese tufillo academicista y didáctico con que hoy solemos entenderlo. Lo clásico no es algo superado por distante, un 'cadáver', en suma, lo

