

JOSÉ EDUARDO SERRATO CÓRDOVA. *Los sueños de la razón. Poética y profética de Luis Cardoza y Aragón*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2007 (Letras del Siglo XX).

Eduardo Serrato tiene un método de trabajo que lo caracteriza: si su tesis doctoral mostró un loable entusiasmo por entender a Paul Ricoeur, y sólo después lo aplicó a la *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*, este nuevo asomo a Cardoza también se divide en dos partes, una introducción sobre los inspirados: hechiceros, místicos, pitonisas, médiums, drogadictos, chamanes... y artistas. Serrato se deja atrapar por los testimonios, les sigue la pista como investigador minucioso y dispara páginas llenas de insinuaciones y tesis. El lector admira el alcance de sus fuerzas y su autoterapia que le facilita encontrar el meollo de lo que dicen que no dijeron los inspirados, o que dijeron a boca de jarro, automáticamente. Es como si cocinara un plato con cuantas declaraciones vibran con tonos parecidos. Breton con el automatismo y Mircea Eliade con su hipótesis sobre las hierofantas, entre otros. La poética y la profética, la locura de poetas y Nietzsche, y las escapadas a otras dimensiones de Baudelaire y del comunero Rimbaud. No faltan Blake y Byron. La lista de autores que analiza es inmensa. La espléndida olla podrida es tan precisa y tan variada que no puede faltar en la biblioteca de quienes se admiran con el lenguaje literario o de una ciencia contemporánea que ha tirado en un rincón las leyes de un autómeta mundo que se repite y ha favorecido a la impredecible vida.

La nueva razón, la actual, que sueña al tenor de la poesía, está convencida de que la conciencia es la punta del iceberg mental de nuestra especie: es el final en fuga tanto del teórico conocimiento del sí mismo como del conocimiento de cualquier asunto: la angustia de un universo al azar, de un espacio-tiempo dependientes, del principio de incertidumbre... hace pensar cómo el dominio acabó aplastando la complejidad psíquica que llevamos dentro mediante la propuesta de una humanidad racional, en el sentido de *consciente*.

El civilizado primitivo. Somos un microcosmos que espeja el macrocosmos, afirmó Dilthey: llevamos la huella de antiguos símbolos, ya desarrollados, pero originados en la etapa mítica del pensamiento; somos un altero de historia que conocemos sin darnos cuenta. El poeta visionario lo ha sabido: tiene un inconsciente reprimido, una cantidad indecible de recuerdos en la memoria y en general un noconsciente que se hunde profundamente en el mar con olas de la más remota mente colectiva.

Desde hace más de un siglo vivimos en ciudades planeadas para el automóvil, perdemos horas en los embotellamientos, estamos obnubilados, de pronto

se cercena nuestra vecindad mediante avenidas... En bien de la máquina o, mejor, de sus vendedores, hemos olvidado que en nuestra especie la soledad equivale a muerte. Cuando los poblados se construían a la medida humana, la persona no había sido domesticada por enajenantes medios masivos de comunicación, por la publicidad, por las trampas ideológicas, por la masificación que muchas veces no reconoce al prójimo o la cercanía; cuando se creía en el amor desinteresado y el socio con quien postulamos la ficción rectora de haberse firmado imaginariamente un pacto de no agresión y sociabilidad. Desde los años de la Comuna de París muchos están hartos del capitalismo, manejado por industriales que devastan la Tierra, nuestro hogar, y por un grupo de financieros tecnócratas que manipulan los medios de comunicación para idiotizar. Ellos provocan el consumismo y la masificación que, contra la vida, nos quiere obedientes robots, máquinas previsibles. Tales pseudohumanos son los “antepasados” del hombre de la antigüedad porque, dando la espalda a los procesos históricos, han querido enterrar sus orígenes, sus valores ancestrales, el sentido de sus ritos, su libido reprimida por el cristianismo, que pervive dormida en los sueños. Entre tales rebeldes se asoman los creadores cimeros, entre otros el pequeño de estatura y gigante en ideas, Luis Cardoza y Aragón, el guatemalteco-mexicano que volvió la mirada hacia el bagaje sagrado que llevamos cerca de una matriz primordial. El cordón umbilical, ya de fuera, nunca se ha roto. Como un deificado guerrero que, al ser sacrificado, se convirtió en estrella roja, Luis Cardoza y Aragón confiesa que cae, que va cayendo en la teológica y exaltada niñez propia y la niñez del Nuevo Mundo. La sombra de Dante lo conduce a los “cántaros, pífanos y atabales” de los sacrificios, esto es, lo conduce a la comedia divina (Serrato: 129). “En el arte de los pueblos primitivos encontramos verdad y encontramos mucho de lo que desconsolada y desesperadamente persigue nuestro espíritu. Frente al cansancio de gastados refinamientos, de falsos clasicismos, lo primitivo ofrece un cielo sin mácula y tangible, concreto y brutal” (Serrato: 105): la Coatlicue nos envía al Anáhuac mejor que cualquier explicación erudita, ilustra Cardoza. En la gran Tenochtitlan Se proclamaba la alternancia de la vida y la muerte, terrorífica sin duda. Temor constante en una sociedad guerrera: a aquellos hombres águila y tigre la guerra les apretaba el corazón. En sus esculturas, las curvas enmarcaban calaveras: Coatlicue: tierra, madre-padre, vida-muerte, Tlaltecútlī, la de cabellera rizada, como serpes... Nadie dijo que el arte sólo da consuelo y tranquilidad: invita a reconocernos, a empatizar, a que nos apropiemos asimismo de los mensajes de horror.

Con el sabroso estilo, la sazón de esta olla podrida convertida en libro, Eduardo Serrato afirma, siguiendo al poeta Cardoza, que: “Nuestra infancia cultural nos ha marcado como el pasado prehispánico ha marcado al mundo contemporáneo, somos el futuro del mundo, somos hombres nuevos porque

tenemos memoria de este pasado [...], el mundo moderno no la tiene. El primitivismo es una reacción contra la modernidad de las tecnologías, la deshumanización de las grandes ciudades y contra la idea de progreso a cualquier precio” (Serrato: 145).

Dar de comer a los dioses, que nos han dado sangre como agua, y personificarlos mediante individuos deificados, para después comérselos como un trozo de ostia en comunión no es un horror sino la entrega a la colectividad de un pedazo corporal lleno de poderes sobrenaturales. Su sentido es un ritual de beneficio colectivo. Aunque bien lo supo Cardoza: los dominantes mexicas utilizaron la filosofía de vivir muriendo para afianzar su poder y aterrorizar a los pueblos vencidos mediante el sacrificio a punta de obsidiana, como reza un verso prehispánico. Sí, el invento mexica unió política, religión y guerra ritual como dominio. El “vivir para la muerte”, resumen de aquella cultura mexica, Cardoza lo valora como una pervivencia de lo dionisiaco o el movimiento perpetuo de fallecer y renacer: “Los mitos son una necesidad dominante de la vida culta y de la vida popular, una necesidad poética, como son las religiones” (Serrato: 102).

Luis Cardoza se deleitaba con los códices, los murales y las esculturas nacidas de *théos*, la locura y la profecía; *théos* estuvo enamorado del arte antiguo que llevaba atisbos de una sexualidad no reprimida y de lo sagrado: “siempre encontraremos un hálito de religiosidad inenarrable, de tremenda necesidad de infinito [que] llena de vuelo sus expresiones verdaderas” (Serrato: 104). Esta posición hizo época: Pablo Picasso, Maurice Vlaminck, André Dérain, Henri Matisse y quienes exaltaron el arte africano y de los Mares del Sur coincidieron en rescatar lo que somos sin saber que lo somos. Por ejemplo, la libido que mal escondemos y que está manifiesta, sin vergüenza de pecado, en las obras “primitivas”.

A principios del siglo xx la vacuna llamada contrapositivismo, sustituto de la Verdad religiosa, se aplicaba a las artes, que son campos de la innovación. Desde los inicios de la centuria próxima pasada la “belleza convulsiva”, antes valorada como histérica, delirante y fea, tomaba el lugar cimero en las apreciaciones estéticas. El arte precolombino, encerrado en museos de arqueología, nunca de arte, se asomaba como saber alternativo y herético y simbólico, que Cardoza buscó en el inconsciente colectivo. Al expurgar el *Popol Vuh*, el *Rabinal Achí* y el *Chilam Balam* encontró que su lenguaje *mágico* tiene alcances artísticos insospechados.

Una pléyade de teorías, a cual más desatinada, sobre el hombre autóctono americano, desde la de José Vasconcelos hasta la de Antonin Artaud, en compensación, propusieron formas de existencia alternativa a la europea y norteamericana. ¿La historia puede entenderse como un rito?, plantea Octavio Paz (Serrato: 100). Cuántas digresiones de poetas cargados de angustia,

proyectivas, se publicaron. ¿Por qué? Los artistas del verbo, digámoslo, son seres melancólicos, deprimidos. Han bajado a los infiernos y regresaron para contar sus pesadillas: conjuran a la petrificante Medusa con su técnica y con sus acudidos sorprendentes, reveladores de la música, de las imágenes, y de lo escrito regresan a la oralidad, para que los escuchas salgan también de los *inferos*, según los llamó María Zambrano. Cardoza pensó que en su trance el poeta ha caminado por “los terrenos pantanosos de la locura, y si el viaje salía mal podía quedar atrapado” (Serrato: 112), hundido en tierras movedizas.

Como poeta, Luis Cardoza escribía de pronto frases oscuras, aparentemente mudas que “gritaban exactitudes” que la conciencia no entendía, aunque irradiaban significación. La *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* recoge la creencia de que el éxtasis dirige la pluma con una “expresión oscura e intraducible” en un “viaje de iniciación” que abarca el “sacrificio, la resurrección y el ascenso a los cielos” (Serrato: 113).

La inspiración y el inconsciente. Los éxtasis del chamán y del místico son silencio; el poeta habla en claroscuro porque el alma humana, que Platón localizaba en el hígado, es un laberinto lleno de recovecos. Una parte suya es creativa, la otra es redundante, habitual, reiterativa. Al dueño del laberinto mental creativo se le anuncia esta *poiesis* mediante un estado de angustia, de desazón, de inconformidad, de pluma quieta en hoja blanca, hasta que esta normalidad la sacude un acudido, una voz que llega de lejos y rompe normas. Locura que ejercieron la profetisa de Delfos y las sacerdotisas de Dodona. No dejaron pruebas de que dijeran cosas bellas, tampoco los médiums son artistas; en cambio, los poetas sí llegan a esas alturas cuando loan presa de la manía de Musas y Eros y Venus. Serrato coincide con los griegos en que ha habido gloriosos momentos de inspiración poética —frenesí y entusiasmo— mediante ciertos tóxicos y drogas como el vino. Así se inventaron e impusieron Baco o Dionisios. Cardoza omite tales extravíos porque, por ejemplo, las bacantes sacaban miel y leche de cualquier roca, y precisamente ambos líquidos se ponían en el altar de muertos. La moraleja es obvia. Sin embargo, es verdad que cuando las palabras danzan ‘lúcidamente ebrias, visionarias, hasta parecer que eyaculan oraculares sentencias sin aparente sentido, es cuando supongo que su cenit conquistan’” (Serrato: 103). Los artistas manejan las normas o *techné* de su oficio; pero quien se llegare a las puertas de la creación sin estar tocado de locura de Musas, confiado en que la técnica basta para ser poeta, fracasa. La poesía del perito es una sombra pálida frente a la de quien está poseo de locura de Musas, dijo el Sócrates platónico en *El Fedro*. Henos ante un nuevo punto de partida del artista: su desconocido *alter*: “Voy musitando mi rezo, balbuciendo mi canto. Digo cosas que no comprendo bien. Y así deben quedar” (Serrato: 106).

Sin duda existe un instante visionario, una innovación a-normal, loca, con tropos que convulsionan, densos, cargados de sentidos. El dionisiaco Edgar Allan Poe no calculó cada parte de su poema “El cuervo”. Miente. Tampoco la inspiración se deshace de la técnica vigilante: la escritura automática surrealista fue retocada. El sueño a veces inspira al escritor, pero lo hace durante su vigilia. La obra de arte espejea el inconsciente con la ayuda de la conciencia, es como el cazador que encamina a la liebre pero no la mata, se le escapa, indicándole sus senderos, no su presencia. Cardoza lo dice de la manera más hermosa que he leído: “el poeta no es un soñador: está despierto y lúcido, como nadie, para hacer soñar ” (Serrato: 124), y Eduardo Serrato completa “el poeta debe saber llevar una vida doble: una racional asociada con lo diurno, y otra profética, asociada con el sueño y la revelación” (Serrato: 103).

¿El poeta está loco? *Locura* es un término equívoco: únicamente señala la ruptura de la norma, lo a-normal en la ejecución de algo. Blandirla también ha sido una arma del dominio: como lo denuncia Cervantes en el *Quijote*: se encerraba a un sujeto en el manicomio para esquilmarle la hacienda, o por venganza, o por envidia... El que es internado en esta clase de nosocomios difícilmente sanará de sus desvaríos, si los tiene. Me resulta difícil entender como una confesión sincera la de quienes dicen que han sido felices durante el encierro en tales instituciones; hasta ahora ocultan el mal suyo y del paciente, nadie sana, sino que maltratan al pobre infeliz que cae tras sus rejas.

Locura no es demencia o pérdida de facultades. Tampoco es psicosis: quien padece ésta no tiene ningún interés en comunicarse. Gira sin parar en su delirio, a menos de que escriba o cree durante la remisión de sus trastornos, o de que un tercero arregle su caos textual o gráfico y que los lectores aporten interpretaciones que nada tienen que ver con aquel inicial no contacto con la realidad, con aquel encierro del yo herido emisor (dejemos de lado las enfermedades cerebrales que desatan psicosis). Recordemos que la única locura mala para los griegos es la de Furias o Gorgonas. Medusa era una. Su mirada es la descripción exacta de la mirada psicótica: es absolutamente inexpressiva; es petrificante. Para sanarla, Poseidón, dios del mar, de bucles azules y esperma desbordado, copuló con Medusa. De esta aventura nació Pegaso, símbolo de la imaginación.

Analogías y cadena de seres. Llamen la atención al autor las analogías inesperadas, sorprendentes, es decir, las metáforas del poeta que figuran lugares, seres imaginarios y secretos que el inconsciente deja escapar cuando la censura distrae su vigilancia. “La metáfora que no abre un secreto es desechable” (Serrato: 103). La metáfora es un recurso para dar a conocer económicamente una idea complicada. Surge como auxiliar inestimable de fórmulas y teorías científicas y, por supuesto, es un tropo de los creadores. No me convence *La*

rama dorada de Frazer. Desconozco qué sea la magia. porque las dos asociaciones que registra (por semejanza y contigüidad, respectivamente magia homeopática y contaminante) son las únicas formas de pensar que tenemos, como demostró Roman Jakobson al estudiar las afasias. Pero sea lo que fuere la magia, sin duda se practica algo que toma este nombre. Si hacemos a un lado este enrevesado problema, admitiremos que mucho hay de verdad en que “si creemos que tanto la magia como la poesía basan la fuerza de su lenguaje en invocaciones lejanas, y que el ritmo de sus palabras [la musicalidad del canto, donde nació] y las asociaciones de sus metáforas nos hablan de ensalmos que permanecen en nuestro inconsciente [el poeta es un minero o un buzo], entonces estaremos de acuerdo en que la escritura de Cardoza y Aragón es ‘mágica’” (Serrato: 117).

MARÍA ROSA PALAZÓN MAYORAL
Centro de Estudios Literarios
Universidad Nacional Autónoma de México