

LOS LIBROS

CRÓNICA DE BIOGRAFÍA

LA SINGULARIDAD QUE ASEMEJA

Por FABIENNE BRADU

- Janet A. Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, 1989, ed. Era México, 272 pp.
- Charles Phillips, *Pasión por pintar. El arte y la época de Tamara de Lempicka*, 1988, Mondadori, Madrid, 191 pp.

NADA PODRÍA HACERNOS CONFUNDIR LA OBRA de la española Remedios Varo con la de la polaca Tamara de Lempicka. Por lo demás, los cuadros de Remedios Varo y de Tamara de Lempicka se reconocen a primera vista, no se parecen a ningún otro y son irrepetibles por estar tan estrechamente identificados con sus autoras que son, asimismo, figuras irrepetibles en la historia del arte contemporáneo. Aunque Remedios Varo sea una representante del movimiento surrealista y Tamara de Lempicka de los *Arts Déco* de los años veinte, la indeleble singularidad que las marca bastaría para asemejarlas: son una extraña conjunción de paradigmas de sus respectivas épocas y de trascendencia artística personal. Imposible desligarlas de sus épocas y, a la vez, imposible confundirlas con cualquier otro pintor de sus tiempos.

La publicación casi simultánea de sus biografías deja advertir, más allá de la radical diferencia de estilos, una serie de coincidencias que me interesaría comentar aquí. Ambas mujeres se distinguen por un admirable dominio de sus técnicas pictóricas. Sus cuadros son un modelo de acabado, de minuciosidad, de superficies laqueadas, perfectas, casi fríamente distantes. Remedios Varo llegó más tardíamente que Tamara de Lempicka a este dominio técnico, pero, en ambos casos, el dominio de la técnica se planteó como una exigencia para conquistar la libertad de creación. Solamente cuando lograron separarse de los movimientos y de los maestros que las formaron —el cubismo humanizado de

André Lhote en el caso de Tamara de Lempicka y el grupo surrealista de André Breton para la joven esposa de Benjamin Péret—, la técnica se convirtió en un arma de liberación que les permitió preocuparse únicamente por el estilo. Incluso es curioso cómo Remedios Varo utiliza varias técnicas surrealistas, por ejemplo la decalcomanía, rechazando de ellas lo que precisamente constituía la búsqueda esencial del surrealismo: el azar y el automatismo que se veían favorecidos por técnicas como ésta. Remedios Varo se las apropia pero sustituye su objeto fundamental por su contrario: la minuciosidad en la ejecución, la planeación milimétrica del cuadro y la disciplina técnica. Sus cuadros — universos se convierten así en la expresión del sueño surrealista, de la liberación del inconsciente, gracias al extremo rigor en la técnica pictórica. En Tamara de Lempicka, una misma preocupación se refleja en el estilo: "Había en su arte —afirma su biógrafo Charles Phillips— una precisión meticulosa procedente de una aspiración personal de pulcritud, una aspiración que se haría casi patológica en su vejez". Y al respecto explica la pintora polaca: "Ya cuando era estudiante en Suiza, no me gustaba la pintura de los impresionistas. Cézanne podría dibujar unas manzanas, pero las manzanas estaban mal dibujadas. Respecto a los colores, ¿por qué todo tan sucio? Cuando fui a Italia vi, de pronto, en todos los museos, cuadros italianos del siglo xv. Me gustaron y pensé: ¿por qué? Porque eran tan claros, tan nítidos. El

color era nítido, limpio. Los impresionistas pintaban más con la imaginación y no imitaban a la naturaleza. No pintaban bien. No se preocupaban de la técnica. Me dije a mí misma: son sucios. No son precisos. Tened en cuenta la precisión. Un cuadro tiene que ser nítido y limpio. Fui la primera mujer que hizo una pintura nítida y por eso mi pintura tuvo éxito. Un cuadro mío se puede reconocer entre otros cien. Y las galerías comenzaron a colocarme en las mejores salas, siempre en el centro, porque mi pintura atraía a la gente. Era nítida. Era *acabada*." Es verdad que la meticulosidad y la precisión no son características exclusivas de estas pintoras; lo que sí llama la atención es que las conviertan, como se desprende de las palabras de la polaca, en una reivindicación artística, en una suerte de virtud definitiva e intrínseca de un estilo.

Ambas coinciden también en fundar su singularidad sobre figuras estereotipadas: en la obra de Tamara de Lempicka, encarnan las mujeres emancipadas, amantes de la velocidad y de la sofisticación, las míticas *flappers* de los veinte. Basta recordar su famoso *Autorretrato*, también conocido como *Tamara en el Bugatti verde* de 1925, que ilustró la portada de la revista alemana *Die Dame*. Todos sus retratos hablan de una manera descarada o peligrosa de vivir, al estilo de la generación perdida, del Gran Gatsby o de los aristócratas rusos entregados al vértigo del exilio definitivo. Hablan del París de los años veinte donde se apuraba el presente en las burbujeantes

noches de Montparnasse o de Maxim's. Pero todo este retrato de época se logra en personajes extremadamente estereotipados y sin embargo inconfundibles entre sí.

El mismo fenómeno se repite en Remedios Varo, aunque debido a causas distintas. Sus personajes, sobre todo sus mujeres, no tienen cara porque la artista siempre pinta una misma cara, inexpresiva, estereotipada, totalmente ajena al realismo con el que se empeña en retratar sus sueños o sus viajes por el inconsciente. Se pretende que estas mujeres estereotipadas son una forma vicaria de autorretrato, particularmente reconocible en las cabelleras de fuego y los ojos felinos y agigantados que eran los de Remedios Varo. Sea o no el estereotipo una forma de autorretrato, y cualquiera que sea el significado que se desprendiera de esta hipótesis, lo cierto es que, al igual que Tamara de Lempicka, Remedios Varo funda la singularidad de su arte en el uso reiterado de una misma y estereotipada representación humana. Sin embargo, una diferencia enorme separa a las dos pintoras en la expresión que inyectan a sus estereotipos: Tamara de Lempicka logra insuflar a sus criaturas una sensualidad y una perversidad inimaginables para tales soportes pictóricos, mientras Remedios Varo inscribe en sus cuadros este valor tan impalpable en pintura que es la ironía.

Del lado de la vida, puesto que lo que se comenta aquí son biografías, habría que señalar otras coincidencias que trascienden obviamente la dimensión anecdótica de sus vidas. Como muchas otras artistas, son mujeres que deliberadamente surcaron su camino en el margen de la sociedad tradicional de sus tiempos. Así lo afirmaba Tamara de Lempicka: "Vivo mi vida al margen de la sociedad y las reglas de la sociedad normal no se aplican en sus márgenes." Remedios Varo hacía lo mismo, tal vez sin tanto aspavento verbal como la polaca. Ninguna de las dos parece haber renunciado a un hombre que deseara, por el tiempo que fuese. Ambas huyeron la vida entera, de exilio en exilio, para finalmente escoger México como etapa final de sus viajes y de sus vidas. Tamara de Lempicka murió a los 82 años, prácticamente olvidada de sus admiradores internacionales, en su residencia de los Tres Bambúes en Cuernavaca, y Remedios Varo, en la ciudad de México, sorpresivamente a la

edad de 55 años, la tarde del 8 de octubre de 1963, poco tiempo después de haber alcanzado un éxito extraordinario con su segunda exposición individual. En ambos casos también, inmediatamente que sus obras se dieron a conocer al público, el éxito fue instantáneo y arrasador. Tamara de Lempicka, que poseía el *hambre* de la ambición creadora, disfrutó plenamente su éxito; ganó fortunas retratando a la aristocracia francesa, italiana, rusa, lo cual le permitió cumplir con el deseo que se formuló al vender sus primeros cuadros en la galería parisina de Colette Weil: comprarse un brazalet de diamantes por cada dos cuadros que vendiera, hasta cubrirse todo el brazo. En cambio, el éxito tardío de Remedios Varo, que coincidió con su primera exposición individual en México en 1956, le acarrió una angustia que no pudo sobrellevar, por no poder cumplir con todos los encargos que le hicieron sus deslumbrados admiradores.

Como auténticas artistas, la creación de un estilo no se limitaba a sus cuadros sino que apuntaba también la vida privada y su persona misma. Esta coherencia se espera de una pintora surrealista como Remedios Varo que, en este sentido, fue siempre fiel a la moral del movimiento, incluso cuando su vida personal se desligó del poeta Benjamin Péret. En Tamara de Lempicka, la coherencia no era menor pero obedecía a otros preceptos estéticos y éticos que ella resumía por ejemplo en este tipo de afirmaciones: "No hay milagros. Sólo existe lo que haces, y, en la vida de gestos extravagantes que se vive de cara a la galería, lo que mejor haces es tú mismo." Tamara de Lempicka se fue pareciendo cada vez más a sus cuadros: una belleza sofisticada a la Greta Garbo con quien, además, tenía un parecido asombroso, una sensualidad contenida y un perverso cálculo de su vida en la que todo —maridos, hijos, salud, vida social— se sacrificaba a la exigencia mayor que era su arte.

Sobre las biografías en particular, cabría añadir que ambas se benefician con personajes excepcionales cuyas vidas y obras son tan poderosamente atractivas que el lector se resigna a pasar por alto sus deficiencias literarias. La biografía de Remedios Varo que escribió Janet A. Kaplan, peca, a mi gusto, de la misma carencia interpretativa que se echaba de menos en la biografía de Frida Kahlo por Haydeen Herrera. La investigación es

seria y minuciosa pero, por ejemplo, la parte que corresponde a la obra se limita casi invariablemente a una descripción de los cuadros cuya reproducción no hace necesaria. Y cuando la autora aventura una interpretación, el resultado es poco convincente y muy por debajo de la fuerza pictórica del cuadro aludido. Es significativo, por lo demás, que la autora deje la interpretación de lo que podría llamarse la esencia del personaje a cargo de Octavio Paz, a través de unos extractos de "Apariciones y desapariciones de Remedios Varo" que cierran el libro como una manera de compensar una carencia que ella no pudo satisfacer. La lectura de las prosas poéticas de Octavio Paz, que captan inmejorablemente y de una manera tan sintética la esencia del personaje y de su obra, no hacen sino acentuar la deficiencia de la extensa biografía.

Charles A. Phillips armó su biografía principalmente a partir del relato de la baronesa Kizette de Lempicka Foxhall, la hija de la pintora que toda su vida padeció el trato despótico de su madre. La biografía no es, en este sentido, muy científica pero tiene el encanto de los cuentos de hadas que le confiere la vida singularmente deslumbrante de Tamara de Lempicka. El episodio relativo a la visita de Tamara de Lempicka a la residencia Il Vittoriale de D'Annunzio es notable. Charles A. Phillips sigue a la extraña pareja —la bella y la bestia— en su recorrido por la residencia donde cada cuarto, más alocada y lujosamente decorado que el anterior, sugiere la megalomanía del viejo raboverde en que se convirtió D'Annunzio después de sus fracasos en rivalizar con Mussolini para salvar el destino de Italia. A partir de este episodio truculento se creó una obra de teatro que se representa en Hollywood desde 1984.

Sería imposible resumir aquí el contenido de estas dos biografías o seleccionar entre las abundantes anécdotas cuál ejemplificaría mejor esas aventuras de la vida y de la creación. Lo que sí puedo garantizar es que los dos títulos: *Pasión por pintar* y *Viajes inesperados* corresponden perfectamente a las vidas de estas dos mujeres que nunca defraudaron su arte, su público, y tampoco esta vez, a sus biógrafos.



LA NOCHE OCULTA

De SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ
Por ADOLFO CASTAÑÓN

• Cal y Arena, México, 1990. 170 pp.

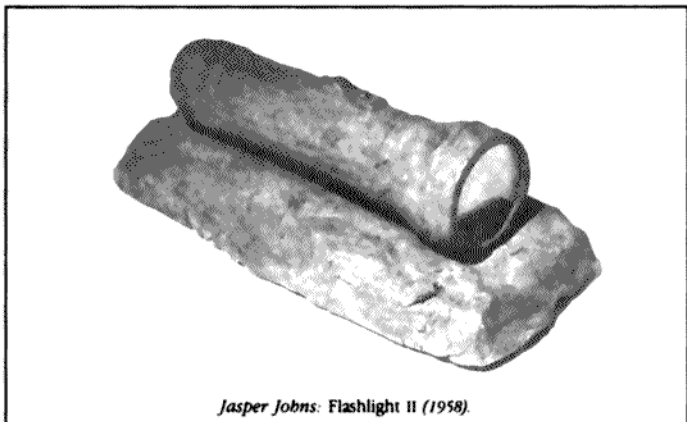
NO SÉ SI *LA NOCHE OCULTA* ES UNA EXCELENTE novela. Sostengo en cambio que es un libro auténtico y que obedece sin indecisión al movimiento de su fantasía originaria. Desde ahora ocupa en la historia de las letras mexicanas un lugar señalado por esa fidelidad de expresión y de estilo, que ha llevado al autor a escribir, tangencial y oblicua pero poderosamente personal, una historia fragmentaria del ocultismo en México. Si *Los bajos fondos* ensayaba una historia de las fatalidades y de las pasiones de la cultura mexicana a través de la restitución de una geografía urbana diseñada por los placeres, si *Los bajos fondos* mostraba con paso moroso y ensayista la seguridad del paseante que sabe amistar con una ciudad desconocida y alcanzar sus confines menos transitados haciendo de ella un espacio tan personal como el perímetro de los cuerpos amados, *La noche oculta* relata, a través y a pesar de una historia novelística, los imposibles, absurdos y sin embargo necesarios horizontes —íbamos a escribir anhelos— que una cultura postula para ensayar otra historia; *La noche oculta* revela que el paseante de los bajos fondos tiene una rara capacidad para inspirar confianza con sus paseos en quienes los observan. Entre otras cosas, la obediencia induce a la confianza y no es imposible que la noche sea generosa con sus secretos para aquel que se ha dejado guiar por ella. Después de este preámbulo, ¿podemos decir sin alarmar a nadie que González Rodríguez es un escritor romántico en el sentido menos débil de la palabra, que *La noche oculta* nos recuerda esas novelas imperfectas y sin embargo perdurables que nos legaron los magos románticos en prosa y en verso? (Digamos al abrigo del paréntesis que la prosa astuta y cadenciosa, aventurera y morosa de nuestro autor vale por muchos versos crudos). No sólo porque parece decir menos de lo que sabe o porque lo señala una reserva natural que caracteriza a la buena sangre, sino por esa confianza insospechada que

le tiene la noche al insomne —lo sagrado al espíritu honestamente crítico—. *La noche oculta* nos guía, parece escrita por alguien que sabe a dónde va, adónde lo lleva la obediencia a su impulso original. Pero ¿qué oculta la noche de Jesús Vizcaya, el personaje de Sergio González Rodríguez? ¿Con qué intención devana la trama su fantástica tapicería? Con la de desmontar la convivencia de dos mundos —el del espíritu y el de la historia— en un solo cuerpo textual. La ambigüedad de *La noche oculta* deriva del compromiso de querer contar dos historias —una horizontal y otra vertical. Sobre ellas descansa, crucificada, la escritura. Una es la historia de la espiritualidad esotérica en Occidente vista desde la perspectiva de algunos desenlaces mexicanos. La otra narra el camino de un hombre entre los cuerpos caídos de quienes le son más cercanos. La mezcla de literatura fantástica y novela negra auspicia aquí una pregunta: ¿hasta qué punto el escritor y su personaje; el lector y sus semejantes son responsables, si no del fracaso, sí del eclipse de la espiritualidad del que da constancia la novela? No podríamos decirlo ahora —dado que esta reseña y su lectura forman parte de ese ocultamiento. Podemos en cambio, enumerar algunos de sus ingredientes:

- Una conversación póstuma con el alma errante de D.H. Lawrence
- una investigación erudita sobre la conjura de los taumaturgos nazis que vieron en México una tierra propicia para fundar Xanadú
- la revelación de que Borges recogió en México la idea de *El libro de arena*
- el descubrimiento de una geografía mágica y subterránea de la ciudad de México
- el despliegue discreto de una contundente erudición hermética relacionada con México
- la búsqueda de un libro inexistente.

Saludo *La noche oculta* como un libro literalmente escrito hacia el fin de siglo, con las páginas vueltas resueltamente hacia la agonía del bochornoso equinoccio progresista. En la exactitud insomne de sus dibujos, en la agudeza hiriente de ciertos detalles callejeros —chispazos, dones— prefiguramos la aguda conciencia que tiene el autor de este calendario.

Sergio González Rodríguez es uno de los escritores contemporáneos de México cuya escritura puede conmovir a los lectores educados. Aunque *La noche oculta* dista de ser un libro perfecto, lo anima una fuerza que, al correr de las páginas, produce una forma precisa, única.



Jasper Johns: Flashlight II (1958).

ORIGAMI PARA UN DÍA DE LLUVIA

De MANUEL ULACIA
Por RAMÓN XIRAU

• Ediciones El Tucán de Virginia, México, 1990, 58 pp.

CREO CONOCER BIEN LA OBRA DE MANUEL Ulacia, uno de los promotores de excelente literatura en aquella revista que fue *El Zaguán*. Sus poemas, en *La materia como ofrenda* (1980) eran buenos y prometedores. Su obra crítica, especialmente *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo* (1986) constituye un muy buen estudio. Ahora este largo poema, nos muestra a Manuel Ulacia como uno de los mejores poetas de la generación joven y, especialmente, de la que empezó a escribir en los años 70.

En el prólogo a *Origami*, Eduardo Milán escribe: "Narrativa, continuidad, memoria". Concluye: "Entre la fragilidad y la conciencia, *Origami*. Una anamnesis personal, una diferencia en la poesía hispanoamericana". Ambas apreciaciones son exactas. *Origami* es la historia de una vida y es autobiografía y es poesía auténtica. Diré por qué y en qué sentido.

Todo el poema está envuelto por la lluvia. Varias veces se repite, a modo de estribillo, el mismo verso: "Esta lluvia que bate los cristales/ es la misma de ayer". Esta lluvia por cierto, es luminosa. *Origami* es un poema de la luz.

Hacia la mitad del poema, unos versos decisivos:

Y tú aceptas para tomar distancia,
para romper el yugo que el amor
te ha impuesto, o quizá para cumplir
con el *on* que creaste sin saberlo.

En este constante "tú" que es el "yo" del poeta, la partícula *on* significa según explica Ulacia: "Obligación, lealtad, amabilidad, generosidad, dulzura, y amor pero con un sentido de carga, de presión, de deuda que uno lleva lo mejor posible". Si, para ver mejor la poesía de Ulacia, hubiera que escoger dos de estas palabras, yo elegiría *lealtad* y *amor*. En efecto, *Origami* es un poema amoroso escrito con delicadeza, precisión, ponderadas y medidas alusiones.

El poema conduce de la infancia del poeta a sus treinta y seis años. El "personaje" principal en la primera parte es

Luis Cernuda —no olvidemos que Manuel Ulacia conoció bien a varios poetas de la generación del 27, entre ellos, claro está, su abuelo Manuel Altolaguirre y su abuela Concha Méndez—. Las referencias a otros poetas, más o menos explícitas remiten a San Juan de la Cruz, Huidobro, Antonio Machado, Eliot acaso principalmente.

Algo decisivo en este largo y hermoso poema. La escasez de metáforas o de excesos retóricos. En el poema se "narra" toda una vida. Las imágenes están aquí presentes. Lo está sobre todo, la "narración". Verdad es que en la poesía anglosajona abundan poemas descriptivos. Y Ulacia muestra con frecuencia su afición, también de Luis Cernuda, hacia la poesía de lengua inglesa. En la tradición hispánica hay poemas narrativos. Pienso, en relación a Ulacia, en Antonio Machado o, por lo menos, en arte de su obra. Descriptivo, *Origami* es un poema ascendente que a veces tiene que pasar, por la "estación en el infierno" que vivió y padeció Rimbaud. Pero lo que en *Origami* predomina, aun dentro de la lluvia, es la claridad del amor.

Difícil saber que es lo que hace que un poema sea un poema y, principalmente, que este poema sea justamente este y no otro. A lo largo de *Origami* lo más frecuente es, junto a la imagen, el ritmo o, si se quiere, el metro. Repetido el estribillo que reitera la lluvia, estribillo que suele indicar un cambio en la edad o bien en la atmósfera que el poeta evoca.

El poema, en efecto, va en ascenso. ¿Impresión subjetiva? Tal vez. Pero una de las partes más hermosas del poema, subida hacia el final del libro, es la que remite a la Quinta Avenida, a San Patricio, la catedral neoyorquina. Vayan dos citas de esta parte del poema:

Ayer cuando caminabas aprisa
por la quinta avenida
con ansias inflamado
intentando huir de tu propio cuerpo
entraste al bosque espeso,

en mármol blanco esculpido, en busca
del *deleitoso seguro* anhelado.

Presencia, claro está, de San Juan de la Cruz. Hermosos versos los de esta *visión* aquí terrenal. ¿Espiritual sería la palabra?

Algo más adelante, esta descripción honda y límpida: no ajena aquí a símil y metáfora:

Días de una primavera que emergen
nariscos de nieve
como cirios ardientes en el templo.

Concluye *Origami*. Sabemos que "quien escucha llover ya es otro", sabemos también, ritual y estribillo que "esta lluvia que bate los cristales/ es la misma de siempre".

El tiempo rige el poema, rige una vida. Continuidad en este tiempo —duración que se alarga, se remansa, se acelera, reposa. Estamos, hay que repetirlo, en la lluvia en este poema una lluvia luminosa, una vida —obra tejida de claridad, hondo sentir, presencia de la luz.

Es necesario citar completa la última estrofa del poema. Todo conduce a ella para que dé sentido al conjunto. Dice así, en un "siempre" que es mucho más que "ayer":

Quien escucha llover ya es otro.
Está sentado en un cuarto futuro
que tú aún no conoces. Te contempla
salir de tu alcoba, cerrar la puerta

y al caminar por el jardín en donde
respiras la humedad de la noche.
Esta lluvia que bate los cristales
es la misma de siempre.



Por RUBÉN VARGAS PORTUGAL

- Jaime Siles, *Semáforos, semáforos*, Visor, Madrid, 1990, 84 pp.
- Bernardo Schiavetta, *Fórmulas para Cratilo*, Visor, Madrid, 1990, 86 pp.

SEMÁFOROS, SEMÁFOROS DE JAIME SILES (Valencia, 1951) es el libro ganador de la segunda edición del Premio Internacional de Poesía "Fundación Loewe". Dividido en tres secciones — "Madrigales urbanos", "Elegía y análisis" y "Comisión de servicios"—, el libro de Siles se destaca inmediatamente por una propuesta estilística unitaria y consecuente: un trabajo formal que explora y explota, con variedad y riqueza, metros y ritmos de la tradición lírica en lengua castellana. En este marco, el poeta español ensaya temáticamente una serie de tópicos que tienen que ver con la vida moderna en las grandes urbes de este fin de siglo. Con estas características, *Semáforos, semáforos* participa de una corriente, particularmente activa en la poesía española actual, que busca en el retorno a las formas del repertorio tradicional, o en su utilización más o menos crítica según los casos, una alternativa expresiva en el conflictivo panorama poético de hoy.

La primera sección del libro, "Madrigales urbanos", anuncia, desde su mismo título, un espacio y un tono. En este entrecruce o conjunción, Siles despliega una serie de poemas donde la ciudad como espacio y el galanteo como tono definen, más que historias o imágenes, una atmósfera. La ciudad, casi no es necesario decirlo, es un elemento constitutivo y central de la poesía moderna: espectáculo visual y sonoro, deslumbró y suscitó los fervores de la escritura de las vanguardias; condensación de tiempos y espacios plurales en el aquí y en el ahora, reveló a los poetas contemporáneos la dimensión y la vivencia de la historia. Ajena a estas preocupaciones, la ciudad de estos madrigales aparece bajo otros signos: los de su apariencia y su maquillaje: el parpadeo de las luces de neón, los colores cambiantes del semáforo, el cromo de las motos o de la barra de los bares: "Anuncios de cianuro en las cornisas / parpadean colores rock - and - roll / en el lápiz de labios

de las risas / que la noche dibuja en un farol". En esta ciudad sin densidad o cuya densidad, quizás, se evapora en un cambio de luces, ocurre el galanteo. El objeto del deseo — "La falda, los zapatos, / la blusa, la melena. / El cuello con sus rizos. / El seno con su almena"—, es, como la ciudad misma, antes que un cuerpo un arte de ropajes. Y el amor — "Amor en las cenizas de la noche, / amor en un combate de carmines, / amor en los asientos de algún coche, / amor en las butacas de los cines"—, a fuerza de estar en todas partes acaba por no estar en ninguna: es una fugacidad nunca alcanzada. Así, estos "Madrigales urbanos" dibujan una débil filigrana, un escaqueo de sentido que se prende y se apaga en el lujo, a veces sonriente, de sus temas, de sus sílabas, y sus rimas.

En la segunda sección, "Elegía y análisis", dos elementos se filtran en los versos de Siles y los desplazan levemente a otros territorios: la muerte y el tiempo. El primero, más que un tema en sí es el motivo para dos poemas austeros y cabales: la décima "Epitafio para Manuel Siles muerto en Asunción del Paraguay" y el soneto "Réquiem para Aníbal Núñez". El tiempo, por su parte, es complementariamente la conciencia que el poeta tiene de su paso ("Escrito en una caja de cerillas") y la reflexión que suscita el trabajo de la memoria. "Elegía y análisis a 33 revoluciones por minuto", extenso poema dedicado a Jaime Gil de Biedma, conjuga eficazmente estas dimensiones. Construido con versos medidos y con un ritmo que pauta adecuadamente su desarrollo, este poema no sólo transita por los meandros del tiempo, de la memoria y de la conciencia que de ellos emana, sino también plantea un diálogo múltiple: el poeta consigo mismo, el poeta con su poema y el poeta con otro poeta. Un juego formal que divide el poema en dos partes como si fueran las dos caras de un disco, permite el ingreso, además, de una saludable

dosis de ironía. En este poema Siles logra un equilibrio entre el juego verbal y la reflexión; por lo demás, es, quizás, la pieza más notable de esta sección y, por su concentración y ductilidad, una de las más logradas de todo el libro.

Semáforos, semáforos se cierra con "Comisión de servicios". Los 450 versos de este poema parecerían ser un retorno amplificado a ciertos tópicos de la primera sección: la persecución infatigable de una imagen femenina, esta vez condensada y resumida en las letras de su nombre, en una atmósfera urbana, cosmopolita, y en un bosque de referencias culturales y de usos de la gran sociedad. Pese a su considerable extensión, el poema discurre, con recurrentes y variaciones, en un tono y en un ritmo bien manejados.

Borges decía, pensando en Lugones, que "un poeta no sólo es un artífice, un hacedor, sino también un hombre que siente con intensidad y complejidad". Salvando distancias y obvias diferencias, lo mismo podría decirse, quizás, de Siles o, por lo menos, del Siles de este libro. Su habilidad para el manejo verbal es indiscutible y, sobre este punto, resulta claro que en su horizonte de referencias está el arsenal formal, métrico y rítmico del modernismo. La intensidad y la complejidad de sus poemas parecerían resolverse, en lo que hace a los temas, en un paseo despreocupado por las superficies de la vida cosmopolita.

No es muy frecuente en estos días encontrar un texto con una propuesta poética definida y fundamentada con el rigor que Bernardo Schiavetta (Córdoba, Argentina, 1948) lo hace en sus *Fórmulas para Cratilo*, libro ganador de la tercera versión del Premio Internacional de Poesía "Fundación Loewe".

Unitario y meditado, vivaz y novedoso, el libro del poeta argentino define su espacio en el marco de algunos conceptos que quizás no es ocioso reparar.

El terreno en el que juega su propuesta se anuncia desde el mismo título del libro. En el *Cratilo* de Platón dos escuelas discuten a propósito de la naturaleza del lenguaje y de la atribución de los nombres a las cosas. Una, representada precisamente por Cratilo, sostiene que existe una relación natural entre los nombres y las cosas; la otra, representada por Hermógenes, que la atribución de los nombres es arbitraria, es decir, convencional. Los hombres razonables no han cesado de reconocer que la verdad está, con justeza, del lado de Hermógenes. Pero los poetas han tomado desde siempre el bando de Cratilo. Para unos, nadie se cae en la palabra vacío; para los otros, la palabra vacío es un alarmante y temible vacío. Este es el punto de partida de Schiavetta, el umbral de su propuesta. La vertiente intelectual o teórica que la alimenta tiene que ver con la noción de signo mimético o, con mayor precisión, con la noción de icono o signo icónico de la semiótica de Pierce. *Grosso modo*, un signo icónico es aquel que manifiesta las mismas cualidades o la misma configuración de cualidades que el objeto por él denotado.

En el lenguaje común las onomatopeyas son un ejemplo inmediato de signo icónico; en el lenguaje poético, la representación figurativa espacial de los caligramas, por ejemplo, apunta en esa dirección. Se trata, en todo caso, de un signo —una palabra, un verso, todo un poema—, motivado íntimamente por el objeto al que representa. El signo poético, por definición, es un artificio que se configura, o quiere configurarse, como una representación no arbitraria, no convencional.

Las *Fórmulas para Cratilo* de Schiavetta explicitan su voluntad de explorar, hasta sus últimas consecuencias, las cualidades y las posibilidades del signo icónico o mimético. Sus elementos constitutivos son el sonido y la grafía, es decir, el ritmo y la disposición espacial de los poemas indisolublemente articulados, no sólo entre ellos, sino también y sobre todo con sus temas u objetos: un trabajo compositivo que busca la homología o correspondencia, como en un espejo, entre los planos de la expresión y el contenido y, por esa vía, la presentificación material del poema, como una unidad de sentido, sonido y grafía, en la página. Así, no resulta casual que uno de los motivos más trabajados por Schiavetta

sea, precisamente, el de los espejos: poemas que hablan de espejos pero que son ellos mismos espejos. Los procedimientos son variados e impresionan igualmente a la vista y al oído. En esto se diferencian de los poemas concretos o visuales: pueden ser vistos o dichos sin pérdida de sentido. Un ejemplo, el más sencillo, es este cuarteto del soneto "Espejo del perplejo":

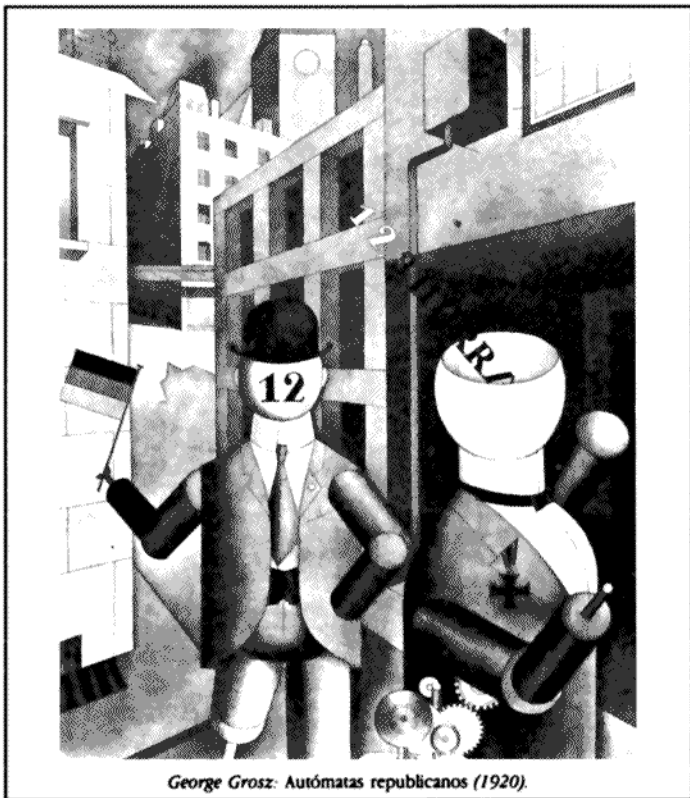
Tu mirada espejada en el espejo
En su reflejo ves como se mira
En su reflejo ves como se mira
Tu mirada espejada en el espejo

Aquí, los versos se reflejan mutuamente. Los recursos crecen en complejidad, novedad y riqueza: repeticiones inversas, inversiones del orden sintáctico, palíndromos, lipogramas, escritura bustrófedon, estrofas cuadradas, carmina quadrata, etc. Otro motivo de *Fórmulas para Cratilo* es el de los círculos. En este caso, la circularidad de los poemas

se resuelve en su repetición, motivada formal y temáticamente, hasta el infinito: el poema sólo termina para volver a comenzar. "Música caja de", es un ejemplo indicativo:

con la punta del pie la bailarina
donde empieza su vals su vals termina
con la punta del pie la bailarina

Apoyados en una rigurosa indagación intelectual, los poemas de Schiavetta, sin embargo, no son sólo ejercicios de una exigente inteligencia: tocan sensorial y emotivamente al lector. Es más, en este juego de espejos el lector está considerado, en todos los sentidos de la palabra, como una instancia de reflexión: los poemas se reflejan en él y él en los poemas, y un paso más allá, en la huella o en el eco del deleite sensorial, el lector es ganado por la reflexión, es decir, la meditación de y sobre el poema. *Fórmulas para Cratilo* es un libro logrado con inteligencia y pasión.



George Grosz: Autómatas republicanos (1920).

EL CAMINO DE LOS SENTIMIENTOS

De HÉCTOR MANJARREZ

Por CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

• Ediciones Era, México, 1990, 275 pp.

LA REBELIÓN, LA GRACIA Y LA REVOLUCIÓN son los tres grandes puertos en los que desembarca Héctor Manjarrez en la primera colección de sus ensayos. *El camino de los sentimientos* reúne dieciséis textos escritos entre 1971 y 1989, aunque todos sabemos que durante veinte años Manjarrez ha escrito mucho más. Pero eludió la tentación de una prosa crítica completa que le hubiera brindado una consagración hechiza que no desea, misma que ya es un hito entre los ensayistas más jóvenes. Manjarrez es autor de una obra unitaria y este libro lo confirma. Estamos ante uno de los autorretratos intelectuales más brillantes de la década que acaba de finalizar.

Las dos décadas de Manjarrez como escritor significan esa sola obra que culmina, por ahora, en *El camino de los sentimientos*. Es cierto que hay una distancia entre el cuentista precoz y procaz de *Acto propiciatorio* (1970) y el vanguardista insolente de *Lapsus* (1971), entre el poeta aforístico de *El golpe avisado* (1978) y de las *Canciones para los que se han separado* (1985), y finalmente, del prosista asumidamente sentimental de *No todos los bombres son románticos* (1983) y *Pasaban en silencio nuestros dioses* (1987). Pero esa es justamente la distancia que se nos invita a recorrer.

¿Cómo seguir a Manjarrez en este viaje sentimental? Manjarrez escogió el pasado inmediato para desplazarse en la escritura. *Acto propiciatorio* está lleno de reminiscencias infantiles y adolescentes; *Lapsus* es una novela cuya ambición la condenó a una vejez prematura, por no decir instantánea. Allí se quiso resumir la cultura radical de los años sesenta justamente cuando morían. Como poeta Manjarrez glosa la experiencia emocional de su generación. Y como tal ha sido excluido de esa República y de sus antologías, destierro que él acepta, ignora sí con sinceridad. En *No todos los bombres son románticos* están varios de los mejores cuentos de la década, donde se ilustra descarnadamente la batalla que por el cuerpo dio una época al parecer

ya ida. La más reciente de sus novelas es la conclusión de un ciclo. Apreciándola, no me atrevo a vaticinar sobre su destino en nuestra memoria.

Alfonso Reyes dijo que el pasado inmediato es el más ingrato de los ayer. Citar a Reyes en una presentación de Manjarrez podrá parecer desconcertante o sencillamente descabellado. Las diferencias, de tan obvias, no vale la pena mencionárselas. Aunque hay afinidades seductoras. Ambos son cosmopolitas refinados para quienes, ya sea Virgilio, ya sea la insólita perseverancia de los *Rolling Stones*, son temas clásicos dignos de una vasta conversación literaria. Uno y otro están entre los más finos y alegres retratistas de nuestras letras. Reyes no conoció a Isócrates; Manjarrez, según entiendo, nunca habló con Jack Kerouac. Pero cuando estos escritores los retratan, sentimos que hablan como contertulios y testigos oculares. Y sobre todo, tanto el sabio helenista como el joven escritor que vivió las vanguardias sabiendo que las perdería, forman parte de la tribu de nuestros autores paganos. Para ellos el Mal produce dolores inmensos, pero su literatura es ajena a las religiones del crimen y del castigo. Manjarrez lo dice en *El camino de los sentimientos*, cuando busca en su biblioteca algún autor que lo aleje de la única redención que considera verdadera, la de la risa. Como a todos los modernos, a Manjarrez lo seducen los espíritus religiosos, pero como no todos los hombres son románticos, sabemos que la seducción duele, pero no mata.

Manjarrez es, por elección propia, un escritor sentimental. Pienso en Sterne, en Italo Svevo, en Ford Maddox Ford, en aquellos que no temen ni viajar para conmovirse ni desnudarse para convencer. Su alegría puede ser tan profunda como la melancolía. Por ello Manjarrez se entromete (esa es la palabra) con sus autores predilectos. Ama a los rebeldes (sobre todo si no tienen causa o si la pierden), le conmueve la Gracia y respeta a los revolucionarios.

Los ensayos consagrados a Cleaver, Kerouac, Gombrowicz y Lowry se cuentan entre los retratos más lúcidos que la lectura ha proporcionado a un escritor mexicano. Reyes se identifica con Goethe; Paz dibuja el rostro de Sor Juana; García Ponce santifica a Klossowski; Campbell investiga a Sciascia; Pitol busca entre los eslavos sus afinidades electivas. La lista no es muy larga. Manjarrez trata de entender a los suyos. Abundan toda clase de recursos en sus ensayos: la primera persona, la conversación dialógica, la divagación novelesca, la investigación tan libre como erudita. Su cultura es cosmopolita, vanguardista, mexicana. En cada texto menudean, siempre exactas, las expresiones francesas e inglesas y chilangas, no pocas alemanas e italianas. Es un lector que dialoga con sus muertos. Lo hace con un espíritu de justicia extraño entre nosotros, aun cuando alguien como Albert Camus se lleve severas reprimendas.

"Su breve e intenso tiempo", dice Manjarrez de Eldridge Cleaver, el escritor y militante negro. Ese breve e intenso tiempo es el que fecha a Manjarrez y no es casual que *El camino de los sentimientos* culmine con una reflexión sobre 1968. Manjarrez no se avergüenza de vivir y revivir lo que él mismo llama "la película radical de los sesentas", pues la considera una experiencia y no diría de formación, sino de nacimiento.

Manjarrez ama la locura de los rebeldes. Aun que considere a Camus un *prof de pibilo*, acata, como veremos, la distinción de éste entre rebelión y revolución. Paradójicamente, la distinción entre "revolución y revuelta" la popularizó el agraviado Camus, durante el medio siglo, habiéndose desarrollado en lengua española previamente por el Ortega y Gasset de *La rebelión de las masas* y más tarde por Paz en *Corriente alterna*. Se emociona con la caída de Cleaver, de las Panteras Negras a la reelección de Ronald Reagan; explica sin complacencia pero con cariño la trayectoria de Kerouac, liberándolo de la santurronería

con la que suelen rodear nuestros californianos de importación; se indigna con su maestro Gombrowicz cuando lo descubre admirando a Thomas Mann y al final revela sagazmente el mecanismo. Manjarrez escribe piezas ensayísticas a cielo abierto, e invita a la lectura en el mejor sentido de la tradición del ensayo. Sus elecciones, más que originales son íntimas, a veces secretas y son las del hombre de letras que conoce sus librerías con la precisión del navegante y la manía de un coleccionista de timbres postales.

Por ello se desplaza como quiere ante su autora secreta, con el músico Satie o en esa *Madame Teste* tan extraña que Manjarrez invoca para encelar y contrariar a Paul Valéry, espíritu que para mi sorpresa, no le antipatiza. Pero el problema comienza con Antonin Artaud. El asunto es viejo si recordamos que ese texto es el más antiguo del libro. Artaud, más acá de la literatura pero necesitado de Revolución. Las palabras de Manjarrez sobre Artaud son la señal que divide *El camino de los sentimientos*. ¿A quién seguir, a los locos o a los revolucionarios? ¿Cómo conciliarlos? Esa pregunta de Manjarrez es la de todos los que en el siglo XX creyeron que Marx y Jean - Arthur Rimbaud podían darse la mano alegremente. Para Manjarrez la respuesta comienza con Julio Cortázar.

"La revolución y el escritor según Cortázar" (1984) es el texto más largo del libro y el más "serio". Quiero decir con esto que el ensayista no bromea, no ironiza, crítica, trata de comprender, de ir a la raíz, de explicar(nos) una conversión un tanto insólita.

Manjarrez compara hábil y didácticamente a José Bianco (el de *La pérdida del reino*) y a Cortázar hasta la lenta secesión del autor de *Rayuela* de la órbita de *Sur* y su ulterior y festivo compromiso con las revoluciones cubana y nicaragüense. Es un texto honrado y honorable pues rehúye todo extremismo y brinda al lector datos y signos que esclarecen el panorama. Pero explicación no pedida al fin, el texto acaba siendo, pese a sus innumerables aciertos, un inconcluso examen de conciencia del propio Manjarrez, que cauteloso, acaba por ser timorato. El ensayista acaba siendo complaciente con Cortázar y la revolución cubana. En relación con el primero Manjarrez acaba por atribuir sus errores políticos, como lo hizo Octavio Paz al morir Cortázar, a la inocencia tardía de

su vocación política. En cuanto a la revolución cubana, aun en 1984, Manjarrez no se atreve a llamarla por su nombre y apellido: una dictadura totalitaria.

Esta clase de inhibiciones chocan con la alegría crítica de Manjarrez. Peor aún cuando el lector sabe que el ensayista se está ocultando la verdad a sí mismo. Como veremos más adelante Manjarrez comparte tímidamente las debilidades de Cortázar, las de un candor ingenuo o miope ante los cruentos festivales revolucionarios.

No deja de ser interesante la relación entre Manjarrez y Cortázar. El primero advierte —con razón— sobre la ausencia del Mal en la obra del prosista argentino. Pero cuando apareció *Pasaban en silencio nuestros dioses*, Fernando Solana —también con razón— se quejó de lo mismo en Manjarrez: un autor obsesionado por la factibilidad del Bien. No entiendo a quienes encuentran desoladores los libros de Manjarrez. Su obra es la de un cronopio sentimental enamorado de los locos y muy pendiente de los rebeldes, aunque poco exigente con los revolucionarios (que para Kundera, otro de los personajes de Manjarrez, son una combinación geométrica de ambos).

José María Espinosa —uno de los pocos críticos que se han ocupado de Manjarrez con pasión y extensión— cometió una falacia patética al decir que éste vivía de "la fijeza demente de la esperanza". Si Manjarrez tiene esperanza, ésta es cauta, deliberativa, racionalista, acaso ingenua, pero jamás demente ni mucho menos fija. Por eso su ensayo sobre Cortázar, tan instructivo, carece de la pasión que tiene el consagrado a la muerte de José Revueltas (1976).

Cortázar no era un loco. Revueltas, para el ensayista, "era un monje loco de la época más trapense de la militancia comunista". Ese texto es impecable, pues además de ser una severa consideración de la situación moral del escritor en aquel año de 1976, que hasta yo recuerdo sordo y amenazante, es una magnífica descripción del devenir de Revueltas entre nosotros. Tras examinar sus relaciones con Dostoievski y Sartre, Manjarrez recuerda a Vasconcelos, Guzmán, Torres Bodet, Novo y coloca a Octavio Paz, como el único escritor mexicano —junto a Revueltas— capaz de haber encarnado un deseo libre de polvo en la cultura mexicana del siglo XX. Aunque no hay un ensayo dedicado a Paz,

su presencia es para Manjarrez un referente permanente, incómodo, lúcido.

Manjarrez vivió varios años en Europa y en 1971 tenía pánico de volver a su país. Pero lo hizo y continuó, aquí, su camino de los sentimientos. Esa distancia le brinda la metódica comprensión para entender la mexicofobia de Greene lo mismo que la naturalidad con que aceptamos entre nosotros la presencia de Malcolm Lowry.

Sutil espectógrafo de las contradicciones que unen y separan a la literatura de la política, Manjarrez cede ante algunas obligaciones. Es el caso de la larga y tediosa reseña sobre los libros de Elena Poniatowska. No está de más seguir insistiendo en la oportunidad y el valor civil de la escritora ni en la promoción que ha hecho de figuras clave para el desarrollo de nuestra democracia como es el caso de Rosario Ibarra de Piedra. Pero entre 1981 y 1990 la "frase feliz" (cito a Manjarrez) de Elena Poniatowska se ha desgastado para dejar de ser un estilo propio y convertirse en una actitud literaria de utilización generalizada para comercializar las culpas de la izquierda entre la clase media. Lamento que Manjarrez haya sido tan cortés como para no mencionar, así sea de paso, la responsabilidad literaria de Elena Poniatowska en ese fenómeno.

Manjarrez dice, con mucha seguridad, que ni Cortázar ni Elena Poniatowska pertenecen a esa sustancia infusa que él llama *la cultura de la izquierda*. ¿Manjarrez pertenece a ella? No, en el viejo sentido de la izquierda partidaria. Si, si recurrimos a una actitud moral e intelectual que repudia la injusticia y tolera críticamente los errores, inclusive los trágicos, de la izquierda, esa izquierda de la que Manjarrez ha sido un a veces desafortunado compañero de viaje.

El camino de los sentimientos concluye con una ponencia de 1989, presentada en Alemania Federal apenas unos días antes de la caída del muro de Berlín. Manjarrez, sedentario que tiene un olfato temerario para el viaje sentimental, escribe uno de sus textos más deshilvanados y confusos. El discípulo irritado de Gombrowicz, formalista tan discreto que se cuida de publicar las miles de cuartillas que escribe porque no le satisfacen, trata de explicarse el 68 en los albores de su desenlace histórico en 1989. Pero la Forma aún no se aviene a la Historia.

Sin embargo, hay en ese texto fallido

una intuición que pocos días después corroborarían los checos, los eslavos, los alemanes y hasta los victimarios de Ceausescu. Manjarrez considera que la revolución no ha perdido vigencia y es más actual en la medida en que se ha despojado de sus utopías sangrientas. Manjarrez estaría de acuerdo con Edgar Morin cuando dijo hace años que el horizonte de la revolución no podría desaparecer drásticamente de la tradición

occidental pues, tarde o temprano, mudaría radicalmente de naturaleza. Tal parece que ello ha ocurrido pues varias de las metas que dieron origen a la idea moderna de revolución no se han cumplido. Esa es la cultura de la izquierda en la que Manjarrez vive.

El camino de los sentimientos confirma algo que sospechaban viejos y nuevos lectores de Manjarrez. Novelista, cuentista y poeta, era también, muy

a su gusto, un ensayista secreto, dueño de una de las inteligencias más agudas, occurrentes y libres de nuestras letras. Su viaje sentimental no ha sido corto ni ésta es en modo alguno su conclusión. Quizá sea una primera recapitulación. Manjarrez seguirá olfateando sus librerías en busca de esa conversación sobre la Rebelión, la Gracia y la Revolución, que es personalísima y a la vez común a todos nosotros.

CRÓNICA DE POESÍA

EL CONTAGIO DE LA DUDA

Por EDUARDO MILÁN

- Néstor Perlongher, *Parque Lezama*, Sudamericana, Buenos Aires, 1990.
- Efraín Bartolomé, *Ojo de jaguar*, UNAM, México, 1990.

PARQUE LEZAMA ES UNA PLAZA DE LA CIUDAD de Buenos Aires. Y para el poeta Néstor Perlongher (Buenos Aires, 1949) es también un espacio de homenaje a José Lezama Lima, el Buda de La Habana. Perlongher *vio* en aquel hueco de la ciudad portefaña la intertextualidad escrita: un ejercicio de ready - made entre Duchamp y Cristo. De los poetas *transplatinos* (Echavarren, Carrera, Cerro, Lamborghini) Perlongher es quien ha mostrado mayor devoción por una escritura del placer. Corrijo: por una escritura de la seducción. Perlongher es contagioso, domina de tal manera al significante poético que no hay lector que no quede subyugado por ese manierismo a contracorriente. Y la poesía puede ser lo que se quiera (es más: a esta altura ya es, en un sentido negativo, lo que se quiere) pero algo, en esencia, significa: significa placer. El placer significante, en poesía, pone en entredicho el mensaje, lo que se dice, al poner en entredicho el código del lenguaje. En general ningún poema escapa a esto. Lo que hay son matices, grados de intensidad. Pero Perlongher evidencia el mecanismo. No se me escapa que la evidenciación formal es un rasgo común a toda vanguardia. Lo raro es que todavía funcione y funcione bien, a alta temperatura estética. Si Perlongher se limitara solamente al mecanismo poético, un mecanismo derivado de la frase de Mallarmé: "Todas las palabras del mundo están emparentadas entre sí", no sería Per-

longher. Sería Yurkievich, poesía copiada del diccionario. Pero Perlongher tiene humor, es un paródico nato y proviene de la estirpe (de la serpiente, diría Lezama) de vitalistas de la literatura: su procedimiento tiende a acentuar la imprevisibilidad, la *noticia* (todo poema es una noticia en el tiempo), la inestabilidad. Un poema es un pato cubierto de petróleo que no puede preguntar "¿qué pasó?". Lo demás es ironía, literatura, uno de los tantos rituales de la muerte. Si algo queda de esta etapa de la poesía latinoamericana quedará por poetas como Perlongher, aquellos que han elegido, entre la euforia y el llanto, la medialuz de la sonrisa.

Dudar, dudar: entre tanta afirmación uno pediría a los poetas nuevos de México (y del mundo) que dudasen un poco. Entre tanta afirmación, tanta solemnidad, el beneficio, un verdadero privilegio, de la duda. Hoy no se puede entender una poesía sin una cuota mínima de reticencia, de escamoteo, de burlaburlando al lector. Porque, entregarlo todo: ¿qué y a quién? A fines de enero la realidad parece haber acabado con todo. Y ningún hombre (Eliot) aguanta demasiada realidad. Pero la realidad sigue siendo el gran interlocutor de la poesía. No una sino las realidades. Hoy, cuando la mayoría de los poetas se baten en retirada de la realidad ideológica que domina el escenario es obligatorio reconsiderar

el papel, la página, la función del poeta. Y para limpiar la realidad hay que empezar por limpiar la casa. Esto es lo que hace Efraín Bartolomé en *Ojo de jaguar*. En los días de retorno de un personalismo acrílico, de un singular irreflexivo y de un plural inexistente, donde decir "yo" puede ser la suma de todos los pecados (atención al regreso de la religión) Bartolomé ha realizado un milagro: escribir un libro autobiográfico dudando de sí mismo. La infancia habló, pero dudaba de lo que decía. Cuando la infancia suele ser el rincón íntimo del poeta, el allí donde nadie se atreve a poner un entredicho ni a corregir una coma, el lugar de toda la verdad entre comillas y de toda la mentira desnuda, Bartolomé duda. Y aquí no hay engaño sino una inteligencia muy fina: en este escenario primero dominado por la vegetación y por el follaje donde todo es proliferación, barroco, lleno imaginario, un poeta menor habría caído de rodillas delante de sí mismo para levantar un altar a la altura de su memoria (seguramente falsa). O simplemente, cubierto de lágrimas, bendecido al demiurgo por haberlo dejado caer allí en el claro de esa selva salvaje. Pero Efraín Bartolomé dudó de tanta hoja, de tanto esplendor, de tanta imagen feliz, de su escritura y de sí mismo y abrió un espacio al vacío. Contra viento y marea negra, el año abrió inmejorablemente para la nueva lírica mexicana. Muchas gracias.