LOS LIBROS

Luz de mar abierto

de José Luis Rivas

por David Medina Portillo

• Vuelta, México, 1993.

Hay poetas para quienes la arena del desierto puede ser una metáfora negativa del mar, una instancia de ascetismo opuesta diametralmente al desencadenamiento energético de lo natural, caracterizado en la imagen del océano, espacio por excelencia de la materia en movimiento. Dicho ascetismo poético busca un *después* de las cosas y, por el contrario, una escritura regida por el deslumbramiento de lo material formula una vecindad, un más acá con el mundo: o el mar.

No obstante esta oposición, es posible entrever un momento en que ambas proyecciones coinciden sobre la base de una misma experiencia: me refiero a su capacidad de asimilarse a la intemperie; a su errancia, determinada por el dislocamiento de los referentes habituales (habitables). Desasirse supone, en el primer caso, un vivenciar el vacío, al cual puede seguirle una correspondiente desertificación de la escritura; asimismo, en el segundo ejemplo, el oscurecimiento de los referentes se da mediante una saturación, un encuentro directo con la diversidad a la que, en el orden del poema, responde la alta temperatura carnal de una palabra exuberante.

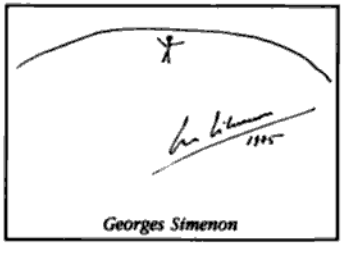
Sobre este último plano se sitúa en gran medida la ya abundante producción poética de José Luis Rivas. Hecho que la emparienta, para limitarnos al territorio contemporáneo de nuestra lengua, a las experiencias de Enrique Molina, Álvaro Mutis y, quizá de modo no evidente, a Tomás Segovia. Para estos tres poetas la errancia y la intemperie, lejos de caracterizar las señales de una amenaza, constituyen el marco de entrada hacia un verdadero apropiamiento del mundo. Subraya Rivas: "*... de ribera en ribera buscando y levantando ciertas aves*" y, si ampliamos la imagen, podría añadir: buscando esos objetos–eventos desde una mirada que irradia impulsada por una energía irreconciliable con la inmovilidad. En este sentido, la evocación de la *tierra nativa* dista de ser un simple ejercicio de la nostalgia, antes bien, al evocar Rivas reconoce una pérdida, esto es, descubre un punto después del cual la memoria se despliega a la manera de una exaltación de lo efímero.

En *Luz de mar abierto* su autor nos ofrece idénticas preocupaciones que en sus libros anteriores. Esta observación me lleva a replantear el comentario que, a propósito del volumen *Asunción de las islas*, hice refiriéndome a la sobreexplotación que, desde mi punto de vista, efectuaba Rivas en torno a sus propios hallazgos. Sin embargo, una lectura más inteligente parece ser aquella que entiende las reincidencias de esta escritura como una fidelidad a una intuición primigenia. La voluntad que la sustenta deviene en movimiento que idealmente aspira a conformar la figura verbal de un único gran poema. Digo idealmente porque para el Rivas de *Luz de mar abierto* ese único gran poema es, desde luego, el mar: presencia mítica cuya captación sólo es posible de modo fragmentario. Y es este aspecto el que otorga a la poesía de Rivas su carácter —para emplear el término de Rafael Cadenas— de *anotaciones* de una revelación, de incursiones a lo uno mediante la mirada insistente de lo diverso.

Así, este libro orquesta en ocho secciones un recorrido poético a través de esa gran figura mítica. Se trata de un viaje vertical que somete a la escritura a una tensión constante con el fin de extraer una visión en tiempo presente de la realidad: "Sube de punto el azul de ultramar:/ vuelan desde la borda dos fulmares". Este procedimiento es significativo. Sintetiza la transparencia con la que Rivas escribe y por la cual el mundo surge ante nuestra lectura como recién descubierto. En este sentido, cada realidad objetual se transforma en materia de asombro, en eventualidades que marcan el terreno con un lenguaje entramado por discontinuidades epifánicas: "Detrás del monte,/ ya en picada, rabea/ el papalote..."

En muchas ocasiones la eficacia de *Luz de mar abierto* descansa en el virtuosismo verbal que consigue, mediante el empleo de vocablos de extraña sonoridad, restituir con unas cuantas palabras algo de la intensidad que el lenguaje parece haber perdido para siempre. Vocablos como jurel, marola, rorcual, maleona, etcétera, hablan de la pertinencia en el manejo de términos que nunca llegan a ser arbitrarios; hablan de una especie de arqueología, de una exploración en los sustratos del lenguaje que se acerca a aquello señalado por Caillois a propósito de Perse: propiciar un encuentro sorpresivo entre el diccionario y el mundo.

Líneas atrás destaqué las experiencias de la errancia y la intemperie como símbolo de esta poesía. Dicha característica puede observarse tanto en el plano temático (bajo las máscaras de Billy Budd y Benito Cereno, por ejemplo) como en el nivel formal. El cuerpo fragmentado de un poema mayor suscribe el dislocamiento de una comunión y, asimismo, presenta al texto como realidad expuesta, como una ceremonia de la imagen a cielo abierto. □



Georges Simenon

Poesía y antología

por Víctor Sosa

- *A Palavra Poética na América Latina: Avaliacão de uma Geracão*, de Horácio Costa, Fundacão Memorial, São Paulo, 1992.
- *Diez de Ultramar*, de Ramón Cote, Visor, Madrid, 1992.
- *Poesía Chilena Contemporánea*, de Naín Nómez, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 1992.
- *La Rosa de los Vientos*, de Francisco Serrano, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.
- *Una antología de la Poesía Norteamericana desde 1950*, de Eliot Weinberger, Del Equilibrista, México, 1992.
- *En algún otro lado*, de Roberto Tejada, Vuelta, México, 1992.
- *New Writing from Mexico*, de Reginald Gibbons, TriQuarterly Books, Berkeley, 1992.

Antologar, en este fin de milenio, parece responder a una necesaria voluntad ordenadora: ordenar las cosas y la casa después del terremoto que arrasó con la artrítica bipolaridad del mundo, manifestada tanto a nivel político (capitalismo y socialismo) como estético (tradición y vanguardia). Antologar es seleccionar aquello que consideramos rescatable, significativo o digno de una suerte mayor que el olvido. También es una labor necesariamente crítica —en el sentido ético del término—, quien antologa se compromete con su elección y se responsabiliza ante las eventuales omisiones e injusticias. El ejercicio antológico podrá ser parcial —se caracteriza por ser la parte *rescatable* de un todo— pero nunca incoherente. Si algo exige —como híbrido de la literatura— es coherencia, sobre todo consigo mismo, como cuerpo autónomo que presenta y se presenta al mundo.

Seleccionar estas antologías entre otras muchas puede ser un acto de iniquidad —bien mirado, todo acto lo es— pero, al menos, esta selección se justifica por una mínima coherencia: los libros aquí reunidos fueron publicados en 1992 y reportan diferentes enfoques críticos de la poesía contemporánea.

A Palavra poética na América Latina: Avaliacão de uma Geracão, de Horácio Costa, reúne las indagaciones críticas y el trabajo creativo de 17 poetas hispanoamericanos nacidos en la década de los cincuenta: Orlando González Esteva, de Cuba; Víctor Manuel Mendiola y Manuel Ulacia, de México; Raúl Zurita, de Chile; Arturo Carrera y Nestor Perlongher, de Argentina; Eduardo Milán y Roberto Echevarren, de Uruguay; Juan Malpartida de España; Frederico Barbosa, Duda Machado, Régis Bonvicino, Nelson Ascher, Julio Castañón Guimarães, Fernando Paixão, Carlos Avila y el propio Horácio Costa, de Brasil. El "corte sincrónico" elegido por Costa ejemplifica el necesario grado de coherencia al que me referí anteriormente, sobre todo, al tener en cuenta el autor, la característica indivisible de ese binomio, gestado con las vanguardias y representativo de nuestra modernidad: poesía y crítica. Ahora bien, esa característica indivisible parece que hoy ha llegado a su fin. En *Poesía latinoamericana: lo nuevo como arrepentimiento de lo nuevo*, Eduardo Milán reflexiona sobre el real o virtual fin de la tradición crítica en la poesía latinoamericana; ésta se encuentra en una clara disyuntiva: "regresar en forma acrítica a un pasado canónico" —como lo proponen de manera empírica ciertas poéticas postmodernas— "o continuar la búsqueda de nuevos medios expresivos". Milán favorece esta última alternativa, olvidando tal vez que, la actitud *acrítica* postmoderna, bien pudiera encarnar esa "búsqueda de nuevos medios expresivos" que la vanguardia —asumida como tradición— acabó por invalidar en su exceso. Mientras existan padres e hijos habrá parricidio, y ante ese vacío de padre la tendencia puede ser ésta: legitimar al abuelo olvidado. En otros términos: el acriticismo actual puede verse como consecuencia lógica —explicable aunque no plausible— de esa inflación crítica que la vanguardia estimuló como única actitud válida en su momento. En *su momento* quiere decir ayer, hoy es otro el río que refluye. Metáfora mediante: un *alka-seltzer* jamás abolirá a Kant, pero —en estos tiempos de reflujo— parece resultar más digestivo. Por su parte, Manuel Ulacia se retrotrae para darnos una visión lúcida y prolija de la tradición crítica en lengua española, tradición que contiene y alimenta un diálogo, no siempre cordial, entre América Latina y España. Ese diálogo intercontinental, que es el diálogo —¿o monólogo?— de una misma lengua con diferentes acentos, lo retoma Juan Malpartida en *América: lo real imaginario*, para exorcizar complejos de culpa ancestrales y actuales que contaminan las relaciones entre iberos y americanos; entre el conocimiento y el desconocimiento mutuo, existe un puente que es la literatura y que funda una realidad *otra*, a veces más tangible, mucho menos difusa que Teruel o Tegucigalpa; lo dice Malpartida: "Todo el mundo sabe dónde está Macondo, pero no Bogotá". Más allá de la costa atlántica en que nos encontremos, creo que todos estamos de acuerdo con esto: la realidad de Don Quijote es *mayor* que la de gran número de olvidados caudillos americanos.

El trabajo de Ramón Cote *Diez de Ultramar: Joven poesía latinoamericana*, coincide con el de Horácio Costa sólo diacrónicamente: los diez poetas antologados nacieron entre 1950 y 1960, en ese orden aparecen: José Luis Rivas, Alberto Blanco, Raúl Zurita, Coral Bracho, Eduardo Milán, William Ospina, María Auxiliadora Álvarez, Fabio Morábito, Yolanda Pantín y Eduardo Chirinos. Cote se defiende, ante cualquier posible suspicacia, desde las primeras líneas del prólogo: "Una de las ambiciones ciertamente faraónicas que rigen este tipo de trabajo consiste en intentar abarcar la totalidad de las voces que están emergiendo en el área y presentarlas como un conjunto heterogéneo, valorando sus semejanzas o insistiendo en sus diferencias, para terminar repitiendo los manidos tópicos de la incomunicación, de los vasos comunicantes, etc. Más bien lo que se intenta es aceptar la imposibilidad de su reunión y de dar por sabida su variabilidad." Por otra parte, es difícil estar de acuerdo con Cote cuando dice que "fueron los novelistas del Boom quienes asimilaron y transformaron las obras de Vallejo, Neruda y Huidobro, y que son los jóvenes poetas quienes han sabido aprovechar la decantación de las voces de García Márquez, Carpentier y Lezama." Si bien es cierto que ningún poeta nacido en los cincuentas ignora

la enorme presencia de aquellos autores, es improbable una correspondencia directa entre ambos. La poesía latinoamericana ha estado más cerca de Europa —y posteriormente de Estados Unidos— que de Macondo; por eso —por suerte— no ha existido un *realismo mágico* en poesía, homologable al de la narrativa, y sí una realidad poética que se rehace constantemente —desde Darío hasta hoy— sin concesiones reduccionistas de ningún tipo. Tal vez eso explique el fenómeno comercial de Isabel Allende en Alemania y el casi total desconocimiento de Nicanor Parra. Más allá de estas insuficiencias, la antología de Cote se rescata como *suite* donde se revelan algunas singularidades poéticas, pienso en dos voces disímiles en el tratamiento formal del texto, pero que comparten una misma intensidad dramática: la venezolana María Auxiliadora Álvarez y el peruano Eduardo Chirinos; por ellos y por la sorpresiva conjunción de opuestos, *Diez de Ultramar* acaba justificándose.

En el caso de Naín Nómez, con su *Poesía chilena contemporánea*, no hay mayor riesgo. Nómez construye su antología desde una mirada diacrónica, evitando así cualquier grado de problematización estructural que implique un riesgo mayor en términos personales —con toda la carga de estímulo adrenalínico que conlleva el riesgo. Desde esa perspectiva cronológica nos presenta el autor las poéticas de Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Pablo Neruda, Humberto Díaz Casanueva, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn y Jorge Teiller. La poesía chilena —como el grueso de las poéticas latinoamericanas— no escapó al gran influjo estético generado en las metrópolis europeas. A partir de ese epicentro —y pasando por el gran fundador de la identidad poética americana: Rubén Darío— se produce una expresión poética que podríamos llamar propiamente chilena: Gabriela Mistral encarna esa expresión, dinamiza la lengua española y funge como eje entre la producción poética europea y esa naciente voz americana. La naciente voz toma cuerpo, sobre todo, en dos figuras: Vicente Huidobro y Pablo Neruda. En el primero tenemos la aventura poética más radical de nuestra lengua: caída icárica de la palabra en su propio origen, aproximación al poema total y crítica de las leyes que rigen el mundo. Con Huidobro la poesía chilena adquiere carta de identidad, deja de ser el eco de un eco y se presentifica. Neruda, por otra parte, es un coloso que irradia lenguaje; durante décadas, se entronizó como paradigma del discurso poético en América Latina y —a pesar de las odas a Stalin y a los megatones atómicos del imperio soviético— se erige aún como figura insustituible, pero ya no deslumbrante. Desde estas fuentes fundacionales que establecen relaciones de ruptura y continuidad con las vanguardias históricas, surgen las voces de Nicanor Parra y Gonzalo Rojas. Parra —a contrapelo del paradigma nerudiano— reacciona contra la función metafísica de la poesía: no hay trascendencia posible porque no hay paraíso posible; por otra parte, la poesía *tampoco* modifica al mundo, y la consagración de un yo poético resulta absolutamente insustancial; Parra introduce con su "antipoesía" la autoparodia de la escritura. Aquella consigna de Mao dirigida a los Guardias Rojos: "Hay que bombardear el cuartel general", se aplica muy bien al caso de Parra: un francotirador que dispara contra sí mismo y que, ante la herida, ríe; la risa de Parra es una risa filosóficamente cínica, es decir, sabia, lúcida y sobre todo, lúdica. Gonzalo Rojas también participa de esa corriente escritural que podríamos llamar autocrítica y que surge —renace— de las cenizas del ave vanguardista: intertextualidad y referencialidad, inteligencia sintáctica y discurso coloquial, son algunas constantes que lo aproximan al Parra antipoeta —lo aproximan mas no lo asimilan ya que Rojas no ha roto con esa gran interrogante atemporal de la escritura: el origen perdido; él acepta la misión prometeica "que le arrebata el fuego al origen"; el poeta sigue siendo un misionero —a la manera de Pound— o un mártir —a la manera de Celan. Por eso, porque sigue existiendo la muerte en la escritura de Rojas —en Parra, por el contrario, la muerte es risa— todavía se salva, y qué bueno que se salve, el erotismo. Se justifica el combate y se justifica el sentido de la vida; en otros términos, Rojas nunca afirmaría, como su compatriota: "pero no: la vida no tiene sentido". La antología se cierra con Enrique Lihn, quien hereda la vena antipoética de Parra y la proyecta hacia una nueva y personal búsqueda estética, y Jorge Teiller, impulsor de la llamada poesía *lárica*, quien entronca con la vertiente poética intimista y subjetiva. El trabajo de Naín Nómez resulta saludable; se preocupa en presentar una síntesis biográfica de cada autor, extractos del pensamiento estético y una ficha bibliográfica. No es poco lo que esta antología crítica nos ofrece, coincidiendo con el centenario del mayor poeta chileno: Vicente Huidobro.

La Rosa de los Vientos: Antología de poesía mexicana actual, de Francisco Serrano, parece seguir los pasos de la ya mítica *Poesía en movimiento*, que reunía lo más valioso escrito en México entre 1915 y 1966. Como aquélla, la antología de Serrano está hecha de individualidades, es decir, de diferencias compartidas. El orden es rigurosamente cronológico, o casi, si exceptuamos el desplazamiento temporal de Manuel Ponce, nacido en 1913, por Octavio Paz, un año más joven que aquél. Serrano convalida su actitud al inscribir la poesía mexicana actual en una tradición más amplia: aquella de la poesía hispanoamericana contemporánea que prolonga el movimiento Modernista de fines del siglo XIX. Recurre Serrano a tres figuras señeras de las letras mexicanas: López Velarde, José Juan Tablada y Alfonso Reyes, para explicar lo ocurrido con posterioridad en el devenir poético de México. De alguna manera —de alguna manera incomprensible— escatima la importancia que la vanguardia tuvo —o pudo haber tenido— en gran parte de la mejor poesía mexicana contemporánea. El mérito de esta antología tal vez radique en la visión cinematográfica, sucesiva, de la evolución poética mexicana a lo largo de poco más de medio siglo.

Una antología de la poesía norteamericana desde 1950, de Eliot Weinberger, selecciona una treintena de poetas, comenzando por los textos finales de tres de los grandes poetas del *modernism*: Ezra Pound, William Carlos Williams y H.D., para continuar con los representantes de las cuatro generaciones posteriores, herederos de aquellos padres fundadores del modernismo; la herencia pasa por voces tan disímiles como la de Louis Zukofsky, fundador del "objetivismo"; Charles Reznikoff y su *Holocausto*: un relato basado en las grabaciones del tribunal de Nuremberg; Kenneth Rexroth, en quien confluyen las vertientes mística y contestataria; Charles Olson, fundador —junto con John Cage,

De Kooning y Merce Cunningham— de la universidad de Black Mountain e inventor de la "composición de campo"; Gary Snyder con sus amplios paisajes del Oeste norteamericano; Robert Creeley y sus cuidadosas construcciones elípticas; Allen Ginsberg, el "bardo hebreo-melvilliano", entre otros. Hay constantes en la poesía norteamericana que la singularizan: el sentido coloquial de su discurso; la ausencia de ripios, tan comunes en nuestra lengua —recordemos que una de las legislaciones poundianas rechazaba todo vocablo accesorio en el poema; la relación fenoménica de la palabra con la cosa ("no ideas salvo en las cosas" decía Williams), y el localismo temático (otra vez me remito al *Paterson* de Williams) que adquiere, en esta poética, características universales. Tal vez sea el intrínseco pragmatismo norteamericano el factor que conduce a esa suerte de fe depositada en la palabra —en esa palabra poética que se carga de mundo y en esa palabra mundana que se carga de poesía: la una es la otra en el discurso poético de los Estados Unidos. Poesía que posibilita a la imaginación "elevar aquellas cosas que yacen bajo el escrutinio directo de los sentidos, ante las narices" (otra vez Williams). La antología de Weinberger cumple con su vasto cometido. Sería interesante imaginar un estudio comparativo entre la poética norteamericana y la nuestra, latinoamericana, tomando como punto de partida el ya paradigmático año 1950.

En algún otro lado, de Roberto Tejada, encierra una labor antológica específica: rescatar aquellas imágenes de México escritas tanto por ingleses como por norteamericanos a lo largo de este siglo. Las voces inglesas que se han visto atraídas por ese *otro lado* que México encarna, son muchas: Langston Hughes, D.H. Lawrence y Kenneth Rexroth, llegaron a México en los años veintes; George Oppen radicó en esta ciudad entre 1950 y 1958; Charles Olson se interesó en el lenguaje olvidado de la civilización maya y en 1950 viajó a Campeche donde pasaría seis meses investigando las ruinas y descifrando el significado de los jeroglíficos; para Allen Ginsberg y sus amigos de la generación Beat, México siempre fue un punto obligado espiritualmente hablando: ese otro lado "donde se derrumbe la mente". Son veinticuatro las voces antologadas; México en ellas, aparece y desaparece, pero nunca es el mismo. En efecto, ¿qué pueden tener en común el México de Creeley y el de Langston Hughes? La visión de *lo otro* es necesaria e intrínsecamente cultural —atañe a un imaginario colectivo— pero también es y se traduce, de manera individual, de acuerdo con características internas de simpatía o rechazo. La antología de Tejada enmarca y remarca esa dualidad, que —por otra parte— es común al acto creativo y sobre todo al poético. *Este lado* contrapuesto al *otro lado*: categorías mentales que están supeditadas al paralaje cultural y que deberían verse como valores insustanciales y relativos. Lo que sí se sustenta y se sustancia en esta antología son las voces, muchas de las cuales forman parte de una antología mayor jamás escrita: aquella que se inscribe en la mejor poesía de todos los tiempos.

Para terminar, el trabajo de Reginald Gibbons, *New Writing from Mexico*, intenta atenuar esa frontera mental —por momentos más rígida que la geográfica— que separa y vincula a México y Estados Unidos. El plan principal de dicha antología es inclusivo: poesía, narrativa y ensayo cohabitan, partiendo de un corte generacional que se remonta a 1945 y llega hasta algunas voces nacidas en los sesentas. Conjunción impensable en *este lado* de la frontera dada la carga voltaica, muchas veces contraria, de los antologados. Es difícil imaginar poéticas más disímiles que la de Aurelio Asiain y David Huerta, o prosa de ficción como la de Roberto Vallarino y Angeles Mastretta, para dar sólo dos contundentes ejemplos. Este aparente *disparate* antológico, —visto desde una perspectiva local— se explica y se justifica plenamente dado el interés de Gibbons por caracterizar a las letras mexicanas dentro de un contexto psicosocial: "De esta manera —dice el autor—, leer las imaginativas obras mexicanas, en especial las más recientes, es enfrentar una variedad de lo característicamente 'mexicano' en cuanto a expresión literaria; pero es también recordar con frecuencia que lo 'mexicano' no implica algo homogéneo o identificable en comparación con, por ejemplo (¡y cuidado!) lo 'norteamericano'". Esta pluralidad es la que Gibbons intenta rescatar y la que, a mi entender, alcanza a cubrir sólo en parte (¿por qué no figura un poeta como Gerardo Deniz, autor de una obra personalísima y gravitatoria?). De todas formas el mérito está en reconocer esa pluralidad ante un público norteamericano que reduce el conocimiento de México a una marca de cerveza —¿tecate?—, playas baratas donde vacacionar y música ranchera. Ante la incierta inminencia del Tratado de Libre Comercio, *New Writing from Mexico*, puede actuar como un acelerador de partículas que conduzca hacia un inminente *principio de certidumbre*: México también es una literatura —una poesía, una narrativa y una ensayística— digna de atención en el mundo; superando así esas fronteras que cada día se parecen más al imaginario traje de aquel emperador de leyenda. □

El más hermoso crepúsculo del mundo

de Martín Adán

por Alfredo García Valdez

• Selección y estudio introductorio de Jorge Aguilar Mora, Fondo de Cultura Económica, 1992, 410 pp.

Hace apenas ocho años que murió Rafael de la Fuente Benavides (Martín Adán en el espacio de la otredad y la poesía), uno de los primeros vanguardistas de la América Hispánica, y también uno de nuestros autores más altos, misteriosos y acendrados. En esta indecisa hora de la posmodernidad, su nombre apenas empieza a expandirse, pues él mismo había renunciado al ruido y la superchería literaria desde cincuenta años atrás.

Autor de una novela poemática, *La casa de cartón*, aparecida en 1928, cuando era casi un adolescente —y que suscitó la adhesión fervorosa de José Carlos Mariátegui—, el poeta se apartó pronto de aquella aventura contracultural con una actitud acaso similar a la de Jorge Luis Borges. Sospechamos que la mejor

poesía de este siglo proviene del modernismo —este radicalismo erudito y elegante—, y que la vanguardia fue sólo un episodio infantil y estéril que entorpeció el desarrollo de nuestra poesía, lo mismo en los años veinte que en los años sesenta.

Martín Adán —que desde los veinticinco años empezó a fabricarse una bohemia silenciosa y cáustica— se retiró durante un buen tiempo a pulir unas décimas en las que se apropiaba la retórica gongorina con agudeza e irreverencia. Publicó diez, con el título de *La rosa de la espinela* (1939); el escueto nombre de cada una de ellas: "Nave", "Antro", "Aguijón", "Bala", "Cauce", "Cincel", "Flecha", "Ala", "Viático" y "Punto" contrasta con su rica urdimbre léxica, sintáctica y conceptual. Por sus duras rimas y la eventual irregularidad métrica, recuerdan las que escribía Lezama Lima; buen conocedor de la poesía medieval, Adán apreciaba los versos imparisílabos y el contraste prosístico que hacen cuando se los combina con los metros regulares. El elegante lenguaje y el sinuoso tejido de las razones se sobreponen a la estructura rítmica, causando la impresión de una serpiente que se esconde entre flores.

Adán tuvo fama de hombre parco e ingenioso (en una ocasión dijo: "Lima tiene muy hermosos crepúsculos. Yo, por ejemplo", frase de donde toma título esta antología). Trabajaba las frases como lemas, y las cláusulas como epigramas. Buena parte de su poesía fue escrita primero mentalmente, sobre las verdosas pizarras del insomnio; y vaciada en el papel sólo después de haber analizado por el haz y el envés sus múltiples combinaciones, derivaciones y entrecruzamientos. En *Travesía de extramares* (1950) la dicción gongorina es aún más suntuosa, radical e intransigente ante los lectores villanescos acostumbrados a comer pan y ajos. Arcaísmos y términos náuticos y teológicos; rayas de diálogo, diéresis peculiares (sobre la *a* y la *e*), aliteraciones y contracciones del ritmo elevan monumentos de música y sentido que aprobaría el bilioso don Luis y Mallarmé aplaudiría en la penumbra. En esta serie de sonetos, los conceptos de Adán empiezan a volverse traslúcidos a fuerza de refinamiento; muestran un tejido de alusiones, parpadeos y relaciones que ya no podrán descifrarse con un diccionario, como hacía Dámaso Alonso, sino tal vez con el auxilio de máquinas cibernéticas.

Además de sus hondos conocimientos de poesía (entendía el alemán, pues estudió en una *Deutsche Schule*, leyó a Juan de Mena y Lucas Fernández, autores poco frecuentados de nuestro *tesauro*, y manejaba incluso a los poetas franceses más mediocres), Adán era aficionado a la filosofía, y todos sus poemas tienen una intencionalidad ontológica. *Diario de poeta*, su último libro (publicado en 1975 y 1980, y escrito en la improbable paz de varios sanatorios para enfermos mentales, únicos sitios "donde se podía vivir cuerdamente"), es la expresión decantada de la doctrina de Adán, que se encontraba dispersa y con variantes en sus anteriores libros. Con la translucidez lograda en *Travesía de extramares*, su libro culterano, este testamento conceptista es una *summa* tan refinada, exhaustiva y compleja como la *Muerte sin fin* de Gorostiza. Es una meditación sobre el ser que no es sino siendo y no siendo, sobre la eternidad vacía y la temporalidad de luz y de sombra, sobre la muerte-vida y la vida que se pierde en la muerte para resurgir, ante la mirada de un Dios ajeno y codicioso de su divinidad (el poeta mismo dijo alguna vez que la mayor desdicha de su vida era ser inmortal). Martín Adán, que fue un nihilista en la existencia y en la retórica, practica una suerte de translenguaje que fuerza todos los resortes y articulaciones de la gramática y la lanza al vacío, hacia el silencio y el no significado; demasiado audaz, aún deberá pasar más tiempo para que podamos deletrear con claridad su aventura.

No podemos hablar de un Adán "culto" y un Adán "popular". Sin embargo, poemarios como *Escrito a ciegas* (1961) y *La mano desasida* (1964), en los que utiliza el verso libre y un lenguaje conversacional, pueden auxiliar a la lectura de libros tan complejos como *Mi Darío* y el *Diario de poeta*. El primero es una suerte de *interview* poemática con la académica argentina Celia Paschero, lo mismo que "Escrito para una amiga", el largo poema que cierra *La mano desasida*. En ambos textos, el lenguaje de Adán se presta al coloquio, mostrando las líneas generales de la metafísica que urdía durante sus largas noches de soledad, alcohol e ironía en los hoteles más sórdidos de Lima. Tenemos la impresión de que Adán cargaba siempre en su maleta un aleph que le mostraba todas las combinaciones posibles de los sonidos, los sentidos y las estructuras sintácticas, a izquierda y derecha, en el centro de los cuatro puntos cardinales. *La mano desasida* es un canto filosófico a la montaña de Machu Picchu, que ya había celebrado Neruda; la actitud ante esta mole sagrada tiene una semejanza con la que guardaba Malcolm Lowry ante el Popocatépetl, por encima de las diferencias geográficas y de géneros literarios.

El prosaísmo y la forma suelta de estos textos conversacionales, en los que Adán se prolonga sin traicionarse, permiten apreciar mejor la profunda sabiduría técnica y humana de *Mi Darío* (1980), una serie de 33 sonetos alejandrinos. Pensados como un diálogo con el gran vate dionisíaco, estos poemas se distinguen por su sinceridad y su nobleza; desde su escéptica soledad limeña, Adán habla al poeta cosmopolita con el pitagorismo del verso y de la discusión metafísica. De hecho, estos sonetos entablan un diálogo textual con los sonetos y los nocturnos de los *Cantos de vida y esperanza*, ese libro sereno e innovador que inaugura el siglo XX en nuestras letras. □

Hijos sin hijos

de Enrique Vila – Matas

por Juan Antonio Masoliver

• Anagrama, Barcelona, 1993, 217 pp.

Son muchos los que creen que los buenos narradores son asimismo buenos poetas y que la experiencia poética (¡y nunca al revés!) se refleja positivamente en la prosa. Mis narradores preferidos no han publicado poesía, no han confesado que la escriban o no debieran haberla publicado jamás. Es frecuente, en cambio, que los buenos narradores, como

los buenos poetas, sean buenos ensayistas. O vamos a decirlo de otro modo: son lectores perceptivos capaces de escribir ensayos originales partiendo de sus experiencias como lectores. Así ha sido siempre, aunque en España no siempre ha sido así: a lo largo del largo período franquista el pensamiento se fue al exilio, los creadores se limitaron a crear (Juan Goytisolo es una de las excepciones más notables) y el seudoensayismo se refugió en la Universidad para convertirse en estéril erudición. A partir de los llamados "novísimos", a principios de la década de los setenta, la situación cambia drásticamente. Los poetas, casi todos ellos universitarios, desbancan a los eruditos a la violeta: pienso, por ejemplo, en Félix de Azúa, Guillermo Carnero, Jenaro Talens, Jaime Siles o Andrés Sánchez Robayna y, por encima de todos ellos, multifacético, original, coherentemente arbitrario cuando las circunstancias así lo exigen, Pere Gimferrer. Acabo de nombrar a mi poeta. Por otro lado, uno de nuestros eruditos más notables y uno de los pocos que ha creado escuela, Francisco Rico, ha sabido dar a sus estudios un personal tono ensayístico. Uno de nuestros mejores novelistas, para mí el mejor, Javier Marías, es también (*Pasiones pasadas, Vidas escritas*) uno de nuestros más perceptivos lectores. Concluyo donde debería concluir: con uno de nuestros mejores cuentistas o, para el caso, el que más me interesa a mí, Enrique Vila-Matas. De él he escrito (y si cito es por no repetirme): "Basta con acudir a sus artículos críticos para comprobar cómo la originalidad e inteligencia de sus lecturas trasciende el simple comentario crítico para elevarlo a la condición de ensayo". *El viajero más lento* es una prueba de ello y una prueba también, y a eso quería ir, de que en un buen escritor el espíritu del ensayo y el de la creación son inseparables. En su novela *Historia abreviada de la literatura portátil* el elemento ensayístico es visible aunque, no nos engañemos, sirva para acentuar la invención. En *Suicidios ejemplares* y, ahora, en *Hijos sin hijos*, lo es tan sólo de una forma muy peculiar.

He hablado de la primera cualidad de los relatos de Enrique Vila-Matas. Para hablar de una segunda cualidad necesito regresar al principio: con la agonía del franquismo, que coincide con la brusca muerte del Presidente del Gobierno Almirante Carrero Blanco en 1973, y con la larga agonía del General Franco en 1975, la sociedad española conoce una serie de profundas transformaciones. Me niego a hablar de un *boom* de la narrativa porque en literatura nada empieza con una explosión y porque, en todo caso y como ya aprendimos de otro notorio *boom*, la explosión inicial acaba por confundirse con la explosión final en la que todo se desintegra y de cuyos restos se alimentan todos los eruditos del mundo uníos. Hay, sí, un notable renacimiento de la novela, de la novela corta y, sobre todo, del cuento, un género que había iniciado su decadencia y desprestigio en la década de los veinte. Pocos como Enrique Vila-Matas representan una ruptura tan radical con los escritores del período franquista por su cosmopolitismo, libertad imaginativa, conciencia textual, inteligencia y disciplina y, por supuesto, por su amenidad.

A propósito de Vila-Matas se ha mencionado inevitablemente a Kafka. Kafka y Praga ocupan un lugar privilegiado en *Historia abreviada de la literatura portátil*, es mencionado con frecuencia en *El viajero más lento* y sirve de punto de partida a *Hijos sin hijos*. Sin embargo, no se puede exclusivizar ni exagerar su influencia: en su escritura late la presencia de escritores que han decidido el desarrollo de la literatura europea contemporánea, aunque no necesariamente de la española, como Raymond Roussel, Lichtenberg, Nabokov, Gombrowicz, Pessoa, Walser o uno de los escritores más absurdamente olvidados por nosotros, el gallego Rafael Dieste, autor, entre otros, del libro de cuentos *Historias e invenciones de Félix Muriel*. Estas lecturas contribuyen a extremar una de las cualidades más notables del Vila-Matas de los que para mí son sus mejores libros, ambos de relatos, *Suicidios ejemplares* e *Hijos sin hijos*: la invención intensificada por medio de la contención y que es, me parece a mí, la más sana respuesta a los excesos del realismo mágico. La invención, además, no le ha impedido expresar una conciencia ética (¡no un discurso ético!) radical y "shandy" al mismo tiempo, frente a una tradición en la que lo social y político han condicionado la libertad o independencia de la ética o, más frecuente en estos momentos, en la que la negación de la responsabilidad social ha llevado a la negación de la responsabilidad ética. Vila-Matas no es un escritor social (no estaría hablando de él), pero es un escritor en el que la sociedad o "la otra sociedad" está presente: los personajes de sus relatos "todos son hijos sin hijos y su conducta, en la mayoría de los casos, recuerda a esos seres a los que su propia naturaleza aleja de la sociedad".

La sublimación de su realismo, pues, no le lleva a la negación de la realidad sino a una hipersensibilidad ante la realidad. De esta hipersensibilidad nace, como en Kafka, la angustia individual, producto de la angustia colectiva, así como el humor, no este malhumor que ha sido con tanta frecuencia una de las notas más visibles e irritantes de la literatura española. Por eso Kafka no es, en *Hijos sin hijos*, solamente una influencia: es, sobre todo, uno más de los personajes del libro, "el hijo sin hijos por excelencia", de ahí que lo que parece interesarle principalmente a Vila-Matas sea el *Diario*, del que extrae una cita particularmente ilustradora, "Alemania ha declarado la guerra. Por la tarde, fui a nadar", de la que se apoderará otro personaje del libro: "Se avecinaba la guerra. Qué lata, dijo mi amigo. Y es que todo lo veía como una injerencia en su vida", para proyectarse hasta el último texto de la serie: "grité varias veces muy exaltado, han matado a Kennedy, han matado a Kennedy, y recuerdo que el jefe de la pandilla, tan impasible como siempre, me dijo: ¿Y?".

En realidad, cada relato es un fragmento del diario de personas anónimas que dejaron de serlo por decisión del autor, seres que cayeron o se refugiaron en la locura tras una vida en apariencia intrascendente, en un momento inesperado que suele coincidir con alguna de las fechas en que la Historia o la Humanidad han sucumbido también a la locura, aunque sus trascendentes caminos no puedan coincidir con la humanidad y la historia individual de unos "ciudadanos anónimos, fantasmas ambulantes, pobres personas y otros genios de la natación" que Enrique Vila-Matas ha creado o recreado con lúcida, tierna, cruel y extravagante sabiduría. □

Cuando ya no importe

de Juan Carlos Onetti

por Álvaro Enrigue

• Alfaguara literaturas, Buenos Aires, 1993, 205 pp.

El lugar común en los acercamientos críticos al trabajo literario de Juan Carlos Onetti parece partir siempre del adjetivo "pesimista". Imposible eludirlo: su obra es una extensa apología experiencial de la locura mansa que alimenta al mundo deprimido de las mayorías latinoamericanas.

Este pesimismo de Onetti tiene su fundamento en la premisa de que el hombre común, ese que le merecía fanfarrias a Aaron Copland, no cuenta con el empaque homérico necesario para oponerse a la fatalidad. Sus personajes son todos prometeos que de vivir tan olvidados han dejado de oponerse al signo de la desgracia, han renunciado incluso a rebelarse ante la crueldad de las potencias del destino, negándose —absortos en un mundo de conformidad— la posibilidad de ser trágicos. Los hombres y mujeres comunes de Onetti perviven bajo el nivel de humanidad requerido para asumir el heroísmo helénico.

A esta luz, su obra puede ser vista como inserta en el paradigma camusiano de la *creación sin mañana*. Nietszche decía: "Tenemos al arte para no morir de la verdad"; Albert Camus, desesperado frente a la contemplación de lo que él mismo llamaba un Universo sin correspondencias, encontró el único camino útil para eludir el camino de los absolutismos ideológicos promovidos por la noción de un Mundo de verdades criminales cuando se consideran eternas era: "Crear 'para nada',... ver la propia obra destruida en un día teniendo conciencia de que, profundamente, eso no tiene más importancia que construir para los siglos."

Libre del árido lenguaje de la filosofía, Borges decía lo mismo con menos grandilocuencia, pero más exactitud: "Mientras escribo, me siento justificado... estoy cumpliendo con mi destino de escritor, más allá de lo que mi escritura pueda valer." Por su parte Onetti, dueño de un siniestro sentido del humor, advierte en el epígrafe de *Cuando ya no importe*, su novela más reciente: "Serán procesados quienes intenten encontrar una finalidad a este relato; serán desterrados quienes intenten sacar del mismo una enseñanza moral; serán fusilados quienes intenten descubrir en él una intriga novelesca." Si se puede decir de la totalidad de su obra que está conformada por una serie de esperpentos de corte existencial, en los que los personajes más que esperar la redención, esperan el relevo biológico que los transforme en polvo, la novela recién publicada alcanza la sima de la desolación fatalista al prohibirle burlonamente al lector, que no tiene la culpa de nada, la aspiración básica de encontrar en ella cualquier sentido extraliterario.

La obra consiste en el diario de uno de esos náufragos del mundo ideal de los que tanto disfruta el autor. Carr es un intelectual sin futuro que, obligado por la miseria, llega a la ya legendaria región de Santa María para cubrir un eslabón indeterminado en la cadena del contrabando.

Onetti confunde completa y voluntariamente su papel con el de Carr, el personaje principal, que como un héroe camusino (Camus diría kafkiano), sobrevive a la degradación que le impone el ambiente de Santa María, escribiendo inútilmente el diario que conforma el cuerpo de la novela: una serie de anotaciones desordenadas entre las cuales a menudo median meses o años.

Esta estructura fragmentaria cumple con una doble función: por un lado, le produce al lector la impresión de que lo que está leyendo es verdadero; un náufrago de la selva narra los episodios de su vida simplemente para dotar de cierta permanencia a las emociones del día, su voluntad literaria comienza y termina en la hoja de papel.

Por el otro lado, una narración que carece de compromisos públicos, que se circunscribe a la posibilidad de cumplir con el destino borgiano de ser narración y nada más, le permite a Onetti desarrollar hasta su límite el estilo llano —de sintaxis casi periodística— que ya venía anunciándose desde *Cuando entonces* (1988). El fraseo largo y de ritmos laxos, común en su obra anterior, desaparece completamente ante el empuje de una voz narrativa directa, casi brutal: "Hoy hubo visita. Elvirita. Aspavientos de Eufrasia, bienvenidas hipócritas. Un beso como un ausente en mis dos mejillas. Después silencio."

La renuncia a los ritmos naturales del devenir temporal, y la prohibición expresa de establecer cualquier relación entre el discurso de la novela y una realidad extraliteraria conforman una atmósfera prácticamente dispuesta para la generación de momentos de alta intensidad poética. Por este medio, Onetti se permite desbordar los límites de su propio discurso narrativo anotando, por ejemplo: "Era una tarde en que todo el río era domingo".

Además de lo anterior, el fraseo tajante de la escritura telegráfica genera un tipo de tensión textual que promueve la utilización de las facultades lapidarias de la ironía: "El cuerpo apareció en un charco cerca del río. Según supe, muy suicidado." Este recurso parecería dispuesto para aliviar un poco la angustia del lector que se enfrenta a la sordidez del mundo santamariano, si no fuera porque a menudo la ironía feliz se transforma en el sarcasmo más amargo: "Uno se casa con una muchacha, y una mala mañana se encuentra con una mujer a su lado".

En las páginas finales de *Cuando ya no importe*, se adivina un tétrico (y ojalá ilusorio) sabor a testamento. Es una última confirmación de que el sentido de la vida pudo haber estado en la constante actualización de la vocación, en este caso literaria. Juan Carlos Onetti, como Albert Camus, cree que lo que termina con la obra de un escritor "no es el grito victorioso e ilusorio del artista cegado: 'Lo he dicho todo', sino la muerte del creador, que cierra su experiencia y el libro de su genio." Entre el polvo que somos y el polvo en que nos convertiremos media la obra de Onetti. A lo mejor sí hay moraleja en la novela, aunque no tenga sentido sacarla a relucir.□

El caso Tuláyev

de Victor Serge

por Julián Meza

• Ediciones del Equilibrista, México, 1993, 427 pp.

> Soñaba estúpidamente con una cama, con cobijas, un edredón, un cojín para la nuca —esas cosas que existen. ¿Qué cosa mejor ha inventado nuestra civilización? El socialismo, incluso, no aportará nada al perfeccionamiento de la cama.
>
> Victor Serge, *El caso Tuláyev*

Un europeo nacido en San Petersburgo, en Berlín, en Sarajevo o en París hacia 1890 pudo haber participado con crueldad o con horror en la primera guerra mundial. También pudo haberla presenciado con vergüenza y con asco desde Bruselas, Lyon, Amsterdam o Barcelona. Encadenada a esta carnicería, se produjo la revolución rusa de 1917. Quizá este mismo europeo entonces vivió en Moscú, en Kíev o en Nóvgorov las ilusiones socialistas de los primeros días y el ímpetu revolucionario, o la pasión partidista, la arbitrariedad y el sectarismo, o el sentimiento de humillación provocado por la derrota y la traición, o a fin de cuentas la nostalgia y la tristeza, futuras compañeras del exilio. Tras escapar a la compleja situación que lo envolvió entonces, este europeo debió, poco después, sospechar de sus vecinos o convertirse en sospechoso, vigilar o ser vigilado, delatar o ser delatado, asesinar o ser asesinado, participar en las purgas o ser purgado, conducir gente o ser conducido a la prisión, fusilar o ser fusilado, enviar o ser enviado a los campos de concentración, en donde fueron confinados los enemigos (reales y, sobre todo, imaginarios), los inocentes, los compañeros de viaje y aun los revolucionarios de la primera hora que, fieles a la Idea, de grado o por fuerza se confesaron culpables de crímenes que no cometieron —como Bujarin, que aceptó morir por el Partido, por el Jefe, por la Causa. Algo similar le pudo ocurrir a este europeo ya en el exilio, vivido tal vez en la Alemania nazi que, además de convertirse en el ángel tutelar del fascismo en Italia y de contribuir (ayudada por los comisarios políticos de Stalin) a que los falangistas ganaran la guerra civil española, muy pronto iba a entregarse al exterminio masivo de judíos y a la devastación de Europa.

Es verdad que todos estos acontecimientos y situaciones se produjeron de manera inusitada y se sucedieron con vertiginosa rapidez. También es cierto que sus consecuencias y sus efectos estuvieron lejos de agotarse con la caída de la Alemania de Hitler, pero la intelligentsia de izquierda casi siempre se negó a analizarlos con detenimiento y menos aún con lucidez, pese a que ya entonces poseía suficiente información acerca de los mismos.

Si el mismo europeo nacido en 1890 hubiera vivido poco más de cien años ("digo, es un decir", diría Vallejo) habría podido presenciar, además de la derrota de los nazis en 1945, la muerte del Gran Tartufo en 1953 y algunos acontecimientos políticos de signo contrario a la Idea, como la revolución húngara de 1956, la Primavera de Praga en Checoslovaquia, el nacimiento de Solidarnosc en Polonia, la caída del muro de Berlín en 1989, el derrumbe de la fortaleza soviética en 1991 y el resurgimiento del fascismo en una Europa plácidamente instalada en la comodidad y en la apatía propias de la *nouvelle belle époque* que, una vez más, se desangra en los Balcanes.

Hay un europeo que vivió o presenció buena parte de las situaciones y de los acontecimientos políticos que se produjeron durante el periodo que va del *affaire Dreyfus* y la *belle époque* sacudida por las bombas de los anarquistas a los primeros años de la segunda postguerra. Por desgracia, este europeo murió muy pronto: en 1947. Por fortuna, el testimonio de su experiencia vital, escrito con lucidez y detenimiento, no sólo permite penetrar con profundidad en todos los hechos que vivió o presenció, sino aun en los que se sucedieron durante la segunda mitad del siglo. Este europeo es Victor Serge.

Por su inteligencia, su sensibilidad, sus preocupaciones y su experiencia, Victor Serge fue una personalidad compleja que jamás adoptó una actitud pasiva y menos aún cómplice frente a los poderes que instauraron la barbarie en la primera mitad del siglo XX. Hijo de un emigrado ruso, nació en Bruselas en 1890 y se inició en las actividades políticas con los anarquistas en el París de la banda de Bonnot (cuando Rirette Maitrejean fue su compañera y Dieudonné, Callemin, Soudy y Monnier fueron condenados a muerte) y en la Barcelona que, al igual que Dublín, ardió una semana santa de principios de siglo. En 1919 Serge llegó armado de esperanzas a una Rusia atascada en el barrizal de la guerra civil, en donde su insobornable capacidad crítica lo condujo a la oposición política desde el primer momento, al exilio interior en Orenburgo en 1928, al exilio exterior en Francia en 1933 y al exilio definitivo en México en 1936. No obstante los desastres y las contrariedades, su inteligencia y su sensibilidad ya habían hecho de él un brillante escritor, un magnífico novelista.

A diferencia de muchos otros escritores, intelectuales y teóricos contemporáneos suyos. Serge no fue un militante, sino un irreductible y generoso anarquista, un aventurero justo y valiente, un novelista dueño de su prosa y de su imaginación: jamás se plegó a una disciplina partidista que atentara contra su personal código de valores, sus ideas, sus ilusiones, su escritura y, sobre todo, la dignidad humana que siempre situó por encima de cualquier estrategia política y, de manera aún más enfática, de las monstruosidades que justificaban como necesidades históricas los numerosos defensores del totalitarismo. No sólo son célebres su oposición al terror stalinista y su crítica implacable al fascismo; también son conocidos sus desacuerdos con su compañero de exilio definitivo: León Trotski.

Para los intereses de la política es muy atractiva la figura del hombre de acción y la del teórico. Para beneficio de la literatura es fundamental la obra del novelista. Es verdad que, como narrador, Serge es menos conocido en México que, por ejemplo, en Francia o en Norteamérica, pero no precisamente por el hecho de haber permanecido siempre

fiel al ideal socialista (pervertido, en su opinión, por los hombres y las circunstancias en la URSS), sino debido a su independencia intelectual y política frente al dogmatismo y el sectarismo tan característicos de la izquierda en general, y de la izquierda mexicana en particular. Es decir, de esa izquierda que tiene, sin embargo, el hábito de la lectura, totalmente ignorado por una derecha que navega feliz en el mar del analfabetismo cultural.

Es cierto que la actividad literaria de Serge está permeada por sus experiencias políticas y, más aún, por su crítica permanente a las aberraciones y a las fechorías del estado soviético sometido al implacable control del tentacular Tartufo. Pero, como ocurre en el caso de todo gran escritor, su creación se sitúa muy por encima de sus preferencias políticas y de las reflexiones que las acompañan. Y de aquí que lo fundamental de su trabajo como novelista sea precisamente su obra novelística y no las ideas o los acontecimientos que (literalmente) le sirven de pre-texto para el despliegue de una creatividad cuyos fértiles resultados se pueden apreciar con nitidez en *Ville conquise, Les derniers temps, S'il est minuit dans le siècle* y, sobre todo, *El caso Tuláyev*, en mi opinión la novela más importante de Victor Serge, recién publicada por Ediciones del Equilibrista.

Es cierto que la anécdota central de esta novela recuerda el caso de Serguei Kirov, asesinado el 1º de diciembre de 1934 en la Rusia del Gran Tartufo, pero toda analogía con este asesinato se detiene aquí, ya que Serge no pretende en ningún pasaje de su relato descifrar el enigma del crimen o del criminal ni, menos aún, examinar los enloquecidos acontecimientos que se produjeron en catarata a continuación.

El caso Tuláyev es una novela histórica, que a los informados les recuerda la inenarrable realidad soviética de los truculentos años treinta, pero es mentira que sea conveniente ser un informado para mejor entenderla. La creencia de que una novela resulta mejor o más convincente mientras más se apega a los acontecimientos que la inspiran es, en el mejor de los casos, una creencia extraliteraria que exige del lector, en efecto, poseer cierta información para mejor entenderla y, en consecuencia, disfrutarla.

David Huerta, traductor y prologista de *El caso Tuláyev*, reproduce en su prólogo una nota de advertencia que apareció, sin firma, en la edición original en francés y, rubricada con las iniciales V.S., en la traducción norteamericana de la misma. En dicha nota se advierte:

> Esta novela pertenece a la ficción literaria. La verdad creada por el novelista no debe ser confundida, en absoluto, con la verdad del historiador o cronista. Cualquier intento de establecer una vinculación precisa entre los personajes y los episodios de este libro y los personajes y los hechos históricos conocidos será, por lo tanto, injustificado.

A Huerta le parece que si el autor de esta nota es Victor Serge se trata de un "desmentido absurdo a la intención evidente de la novela: la denuncia de los crímenes y maquinaciones de Stalin; la revelación y el examen novelístico, artístico, de los procesos de Moscú y sus consecuencias". Sí, por el contrario, no la redactó Victor Serge se trata, en opinión de Huerta, "de una precaución, acaso comprensible, de los editores franceses", pues entonces (1948) "Stalin aún vivía y mandaba" y, siempre a juicio de Huerta, era "enormemente prestigiado". Frente al "absurdo" o la "precaución", Huerta cree que "la vinculación precisa" entre los hechos que cuenta la novela y la historia soviética es fácil de establecer, y necesaria para "leer cabalmente *El caso Tuláyev*, en toda su significación y con todas sus implicaciones".

La idea de que esta nota traduce una comprensible precaución por parte de los editores franceses, porque entonces Stalin aún vivía, mandaba y, más que ser "enormemente prestigiado", era odiado y temido, está en evidente contradicción con la idea de la "vinculación precisa" entre la realidad y la ficción. Si esta vinculación es, más que precisa, evidente, la nota fue inútil, por no decir ociosa. No fue inútil, en cambio, si se piensa que la única intención de una novela consiste en ser ante todo una novela, y no una denuncia, aun cuando trate acerca de crímenes que recuerdan los crímenes de Stalin, o los procesos de Moscú, que son hechos imposibles, además, de ser examinados artísticamente, a menos que se conciba el crimen como una obra de arte. No fue absurdo, en consecuencia, que el novelista Serge y/o sus editores incluyeran una nota de advertencia contra la permanente tentación extraliteraria de vincular la novela con la realidad, y la voluntad de creer y de hacer creer, por lo tanto, que la "vinculación precisa" entre los hechos contados en la novela y la historia soviética sea necesaria para leer con rectitud *El caso Tuláyev* en toda su significación.

Además de ser un transparente novelista, Serge es un talentoso autor de ensayos, en los cuales pone en juego su inteligencia al analizar con inusual claridad en su lacayuno tiempo la escabrosa personalidad y los crímenes de Stalin. Esto no quiere decir que en su prosa literaria no haya espacio para el razonamiento. Basta con leer *El caso Tuláyev* para darse cuenta de que la reflexión ocupa aquí un lugar destacado, pero no se trata de una reflexión semejante a la que es precisa en el análisis político. En las novelas de Serge, y en particular en *El caso Tuláyev*, el pensamiento está al servicio de la literatura. En primer término como un recurso propio del creador para concebir, para articular, para desarrollar el relato. Y en segundo lugar como objeto de análisis en el interior de la obra. Victor Serge es un novelista de una gran capacidad intelectual, que acepta el desafío del pensamiento en su actividad como creador, pero no para transformar la novela en teoría, en filosofía o en mera denuncia, "sino para movilizar sobre la base del relato todos los medios, racionales e irracionales, narrativos y meditativos, susceptibles de aclarar el ser del hombre" (Milan Kundera, *El arte de la novela*).

La realidad soviética en tiempos de Stalin sólo es, para el novelista Victor Serge, un punto de partida que le sirve para crear otra realidad: la novela que lleva por título *El caso Tuláyev*, en donde lo racional y lo irracional tejen una inextricable red de complicidades que dibujan con nitidez el laberinto de la condición humana.

Kostia, uno de los personajes centrales de la novela, asesina a Tuláyev sin saber por qué, al margen de cualquier exigencia militante o ideológica, ajeno al rencor o a la exasperación que lo corroe. Contra las reclamaciones históricas, partidistas, teóricas, de fidelidad a la Idea o de clase, que configuran la atmósfera del relato, Kostia actúa de una manera tan carente de sentido que esta

novela recuerda (sólo hasta cierto punto, pues es obvio que se trata de dos obras muy diferentes) la falta de motivaciones que conducen a Meursault al asesinato del argelino en *El extranjero* de Albert Camus.

Debido a la ausencia de sentimentalismos, complacencias y pintoresquismos, *El caso Tuláyev* tiene cierta semejanza con *El extranjero*. Pero estas novelas poseen otro elemento en común: el sentimiento del absurdo que prevalece en el ambiente recreado por ambos autores, aun cuando la manera como uno y otro tratan la ausencia de sentido común sea muy diferente. ¿A qué se debe esta proximidad? Ignoro si Serge apreciaba a Camus, pero sí sé que Camus admiraba a Serge. Este entusiasmo no permite, sin embargo, hablar de influencias. Se trata, en todo caso, de afinidades, de sensibilidades que reaccionan de manera análoga ante la sinrazón que prevalece en el ambiente de la época. El absurdo es una característica propia de los tiempos en que se escribieron y se publicaron ambas novelas. *El extranjero* fue editada en París durante la ocupación alemana, en junio de 1942, luego de haber circulado por diversos laberintos que erigió la guerra:

> Mientras Camus se aburre en Orán y su salud de nuevo provoca inquietudes, dos manuscritos de *El extranjero* siguen en Francia caminos complicados entre la zona sur y la zona ocupada, y gracias a Pía, Malraux, Arland, Paulhan acaban por llegar al comité de lectura de Gallimard (*Album Camus*. Gallimard. París, 1982, p. 107).

Lejos de París y de los críticos que calificaron de inmoral o de amoral la novela de Camus, ese mismo año Victor Serge acabó de escribir *El caso Tuláyev* en su exilio mexicano.

Más allá de analogías que no remiten a la originalidad o al estilo, el insensato acto de Kostia en *El caso Tuláyev* desencadena un sinnúmero de acontecimientos y de situaciones que se presentan en aparente desorden, como las piezas de un rompecabezas, a lo largo de la novela, al mismo tiempo que poco a poco le dan forma —una forma admirable, pues literariamente el asesinato no es más que una excusa, mero accidente, obra del azar que preside el relato.

Aunque no se refiere a este acto descabellado, sino al gran desatino que lo enmarca (novelística y no históricamente), esto es lo que opina (y la opinión no carece de sentido, en el marco de la novela) Ricciotti, uno de los numerosos personajes que tejen y destejen el relato:

> Tuláyev no es más que un accidente o un pretexto. Yo mismo estoy convencido de que no hay nada detrás de ese asunto, que fue muerto por azar.

Y, en efecto, detrás de este asunto no hay nada, excepto el pre-texto para la creación de una obra literaria, por diversas razones comparable (en modo alguno de mayor amplitud, como afirma Huerta en su prólogo) a *El cero y el infinito* de Arthur Koestler (cuyo título original, *Darkness at Noon*, fue felizmente traicionado en su versión francesa y, más tarde, castellana), pero de ninguna manera menos conocida que esta última *debido a las posiciones políticas de su autor*, como lo pretende Huerta al afirmar que la obra de Koestler tuvo mayor resonancia que la de Serge porque éste siguió dándole un intransigente valor al proyecto socialista, mientras que aquél

> (...) entró más temprano que tarde en la corriente clarísima de la disidencia de quienes la izquierda internacional llamó, con un rencor y un resentimiento temibles, los "renegados".

¿Acaso el hecho de que Julio Cortázar haya sido siempre devoto del proyecto cubano de socialismo hizo que su obra tuviera menor resonancia que, por ejemplo, la de Mario Vargas Llosa? Se podría responder que la época de Cortázar fue diferente a la de Serge, porque en ese entonces la izquierda aún era rencorosa, pero esta respuesta sería poco menos que imprecisa: falsa. De Serge a Cortázar los tiempos cambiaron, es cierto, pero no para esa izquierda caníbal que, con su acostumbrado rencor, con discreción o sin reserva, todavía hoy sigue hablando de renegados. Más aún: entonces como ahora, la izquierda en México tiene la costumbre de celebrar a los malos escritores que son de izquierda y de pretender ignorar o de reprobar a los buenos escritores que no son de nadie. Mientras que el poeta comisario Roberto Fernández Retamar y el delator mexicano de lesa literatura Emmanuel Carballo fueron convertidos en próceres de la cultura durante los años sesenta el gran escritor de cuentos cubano Calvert Casey fue sentenciado al ostracismo y al suicidio por una multitud de burócratas consulares, de policías literarios surgidos de los bajos fondos de la Casa de las Américas, de los fondos literarios de Hispanoamérica y del fondo sin fondo de los lectores de literatura comprometida. En el mundo hispanoparlante de entonces y de más tarde los escritores que no eran fieles o adictos al régimen de Castro sólo podían aspirar a ser vituperados por los *paparazzi* que se alimentaban con sus cadáveres. Los libros de Casey "nunca alcanzaron ni en España ni en América Latina la difusión que merecían, el eco crítico que él esperaba, el público que le había sido negado por decreto en Cuba, negativa que el exilio ratificó por ignorancia" ("¿Quién mató a Calvert Casey?" de Guillermo Cabrera Infante en *Mea Cuba*, Ed. Vuelta, pp. 163-194).

Más allá de las comparaciones, la novela de Serge es excelente por su elegante escritura, por su original organización, por la vida que insufla a sus personajes, por la descripción de los diferentes escenarios y ambientes en los cuales se mueven los perseguidos y sus perseguidores, las víctimas y sus verdugos, los hombres aguijoneados por su mala conciencia, por la manera de mantener (pese a que de entrada sabemos quién es el asesino) la tensión dramática de la narración de principio a fin. Es excelente también por la capacidad que tiene su autor, tan característica de los grandes novelistas, de querer penetrar en el futuro desprovisto de estúpidas certidumbres:

> (...) ¿Qué le dará al mundo este esfuerzo en medio siglo más?

pregunta Rublev, uno de los personajes. La respuesta que recibe de su compañero no es precisamente esperanzadora:

> ...cuando no quede nada, ni nuestros huesecillos —canturreó Wladek, quizá sin ironía (p. 109).

Si Victor Serge hubiera vivido cien años habría presenciado la bancarrota de un proceso político cuyo porvenir vislumbró, y que ha precisado de casi un siglo para ser al fin comprendido por algunos de aquellos que vivieron sumergidos en él como sonámbulos, fueron incapaces de soñar estos objetos sólo en

apariencia insignificantes que configuran el universo de una alcoba y jamás comprendieron que el socialismo no aportaría nada al perfeccionamiento de la cama.

Si Serge hubiera presenciado el casi centenario ciclo de la revolución bolchevique que, traicionada, deformada o fiel a sí misma, muy pronto lo condenó al exilio definitivo, tal vez habría encontrado un nuevo pre-texto para la elaboración de un relato tan rico como *El caso Tuláyev*, para la creación de una novela que la izquierda rencorosa leería con desaprobación y la derecha ágrafa utilizaría para adornar sus bibliotecas. □

Arquitectura y magia: Consideraciones sobre la idea de El Escorial

de René Taylor

por Jorge F. Hernández

• Ediciones Siruela. España, 1992, 222 pp.

para Santiago

En 1967, el notable historiador inglés René Taylor participó en el libro de homenaje a su profesor Rudolf Wittkower con un ensayo titulado *Architecture and Magic: Considerations on the Idea of the Escorial*.[1] Para entonces, Taylor era ya un reconocido historiador tanto por sus investigaciones sobre la arquitectura del Renacimiento y del Barroco en España, como por sus indagaciones en torno a Juan Bautista Villalpando y Francisco Hurtado, arquitectos y artífices españoles en sus respectivas épocas. En aquel ensayo-homenaje, Taylor mostraba una encomiable dualidad del oficio de historiar: la curiosidad insaciable y la erudición ilimitada. Pero además, señalaba la revelación de un enigma y contribuía al mejor conocimiento de toda una época, a partir de la historia de la construcción de El Escorial.

En las descripciones de los guías y en los párrafos de muchos folletines turísticos se nos ha inculcado que el Monasterio de El Escorial reproduce fielmente, aunque de cabeza, la parrilla en donde se martirizó a San Lorenzo, a cuya advocación está dedicado el edificio. Además, contamos con el dato de que la primera piedra del monumental edificio se colocó el 10 de agosto —día de San Lorenzo— de 1557 y que ese mismo día, al caer la tarde, el rey Felipe II ganó la crucial batalla de San Quintín, que determinó una de las etapas fundamentales de su reinado. Para las prisas de guías y de turistas este tipo de descripciones bastan para justificar la compra de postales o la fingida erudición al describir su recorrido de regreso a sus respectivos lugares de origen.

Cuando estas nociones se vuelven consideraciones de aceptación generalizada, ya no sólo describen un edificio o identifican la biografía de un monarca: se convierten en justificaciones. La historia está llena de este tipo de lugares comunes, fáciles de memorizar, que al intentar describir una actitud, una derrota, un decreto o hasta una columna, encubren verdades del pasado y evaden sus enigmas irresueltos. Se facilitan los recorridos, pero se limita el interés del viajero. Es decir, se encubren los enigmas, las dudas quedan en el aire, y las épocas, personajes y circunstancias quedan en un cómodo desconocimiento. Trampas de la verdad. Sin embargo, la curiosidad que guía a los historiadores que han pactado un honesto afán por conocer, nos revela los misterios del pretérito y desmitifica las invenciones.

Tal fue el caso del ensayo de Taylor. Su vocación curiosa le permitió revelar los misterios de El Escorial, las ideas y verdades que rodearon su construcción. Lejos de las explicaciones turísticas, Taylor se encontró con un mundo sumergido en la noche de los tiempos: el mundo del hermetismo, la magia y los horóscopos en plena corte de Felipe II, *bastión de la contrareforma católica*. Su indagación lo llevó a revelar que el concepto de El Escorial, su traza, levantamiento, orientación y decoración no fueron producto de un fácil programa de construcción sin significado, sino la realización de un proyecto mágico: la reconstrucción en España del bíblico Templo de Salomón.

Poco tiempo después de la publicación en Inglaterra, el ensayo de Taylor fue traducido al español en el número 6 de la revista *Traza y Baza* de la Universidad de Barcelona. El número no sólo se agotó, sino que provocó una verdadera polvareda intelectual en contra de Taylor. La España de hace tres décadas leía en ese ensayo un atentado contra Felipe II, un texto que empañaba la célebre figura del real arquitecto Juan de Herrera y una continuación de la leyenda negra. La explicación de El Escorial contaba ya con la cómoda aceptación de los escritos de fray José de Sigüenza o Baltasar Porreño y no había razón para investigar o dar a conocer las opiniones de un oscuro personaje llamado John Dee o los libros que influyeron a Juan de Herrera.

En su magnífica biografía de Sor Juana Inés de la Cruz, paisaje literario e investigación histórica, Octavio Paz habla de *El mundo como jeroglífico* que representó aquella época. Un planeta por descifrar en donde el hermetismo se encontraba en Italia, Francia, Inglaterra y Alemania, pero también en España aunque "la ortodoxia de la monarquía española y su política beligerante en materia religiosa", escribe Paz, "explican el carácter más bien discreto e incluso subterráneo del hermetismo español". En el caso de El Escorial, los jeroglíficos del hermetismo quedaron encerrados entre las páginas de los libros de Herrera y Felipe II, entre las piedras de los muros mismos y entre los trazos de los murales que decoran la biblioteca de El Escorial.

De hecho, como los buenos detectives, el Taylor buscó las cifras de su investigación en lo que parecería obvio: en las fechas y la colocación de las primeras piedras de El Escorial, en la observación de la planta del edificio, en la contemplación detenida de los frescos de la biblioteca y en la lectura de los libros de Herrera y Felipe II. Como bien lo señala Taylor "las piedras, aunque mudas, hablan, por lo menos a los que son receptivos a su enigmático mensaje".

Taylor encontró que más allá de la alusión a San Lorenzo, la colocación de la primera piedra del edificio tenía una correspondencia astrológica con la construcción del Templo de Salomón y la

[1] *Essays in the History of Architecture*, presented to Rudolf Wittkower, Phaidon, Londres, 1967.

orientación de la traza del edificio español tenía connotaciones similares a las del Templo de Jerusalén. Por otro lado, el catálogo de obras herméticas leídas por Juan de Herrera le revelaron a un hombre versado en matemáticas, mecánica, astronomía y no sólo un arquitecto lector de arquitecturas. De hecho, las lecturas de Herrera —que fueron lecturas compartidas por el rey Felipe— revelaban su interés por la alquimia, la cábala, los talismanes y los estudios sobre la cuadratura del círculo. Por último, los frescos de la biblioteca encerraban en su visible apariencia signos y claves del mismo ánimo: la Santísima Trinidad posada sobre un hexaedro, los sacerdotes egipcios, los gimnosofistas, Orfeo, Hércules, David combatiendo al demonio con música, Salomón ante la Reina de Saba, Daniel ante los magos caldeos y la torre de Babel figuran entre otras imágenes que, aunque retratadas para verse, encerraban significados invisibles. Se trata de los matices herméticos que encontraba Herrera en su lecturas y que estaban "en consonancia con la pasión contemporánea por los misterios: verdades sublimes veladas tras imágenes corrientes, con el fin de preservarlas de toda contaminación por parte de los profanos".

Sólo por profundizar en uno de esos signos que se encierran en los frescos, baste revisar lo referente al hexaedro que aparece bajo los pies de la Trinidad. Según Taylor, "es sabido que Felipe II dirigió la construcción y decoración de El Escorial hasta el más insignificante detalle. Si el cubo está allí, es que fue introducido con la aprobación del rey o más probablemente bajo su expreso mandato". Su importancia para el significado de El Escorial parte de que es una figura geométrica básica, derivada del cuadrado, que fundamenta la matemática pitagórica y que fue considerada por Platón como geométrica, numérica y simbólicamente equiparable a la Tierra, cubo y esfera. El cubo platónico-pitagórico se volvió durante el Renacimiento el fundamento de toda buena proporción y el arquitecto "al imponer formas matemáticas y proporciones racionales a la materia, que en su estado natural carece de forma, emula la labor creadora de Dios". Esfera y cubo, visible e invisible, móvil e inmóvil, este jeroglífico representaba una sucesión de significados y dualidades, señalaba correspondencias entre lo divino y lo terrenal, y lo conocido y lo desconocido.

En las pinturas o en las piedras de El Escorial, Taylor encontró significados ocultos y misterios conceptuales que sólo se pueden descifrar al considerar la construcción como una operación mágica. Es decir, que quienes idearon El Escorial y determinaron los matices y orientación de su construcción estaban en realidad combinando la arquitectura con la magia, la matemática con la mística, el entendimiento con la imaginación.

La aventura de Taylor no se quedó sólo en las piedras o en los frescos. La lectura de la bibliografía hermética de El Escorial le reveló la presencia de tres personajes fundamentales para la conclusión de su hallazgo: Ramón Llul, Matías Haco Sumbergense y John Dee. Se trata de tres interesantísimos hombres del siglo XVI, polifacéticos y enigmáticos, que no sólo confirman el hermetismo salomónico de El Escorial, sino que demuestran que entre los hombres cultos de la época se ventilaban y diseminaban muchas ideas de carácter arcano.

Llul, o Lulio, nacido en Mallorca no sólo es el loco, poeta, místico, alquimista o *doctor iluminatus*, sino el pensador más influyente en el pensamiento renacentista y posrenacentista. La cabalística de Giordano Bruno o la ciencia universal de Leibniz, así como Descartes o Nicolás de Cusa reconocen la influencia que tuvo Llul sus respectivas formaciones. Tanto Juan de Herrera como John Dee tuvieron afición y gusto por los escritos de Llul, fueron sus "entusiastas seguidores(...) y se interesaron en el hermetismo, la astrología y la cábala". Como bien lo cita Paz, "es notable la similitud de las preocupaciones mágico arquitectónicas de Herrera y las de John Dee, el astrólogo de Isabel, amigo y guía de Bruno durante su estancia en Londres".

De hecho, entre las pertenencias de Dee que se encuentran en el Museo Británico se encuentra un espejo de obsidiana mexicano. Se trata de un bello talismán, enigmático e intrigante que quizá le fue obsequiado al inglés por algún noble del séquito de Carlos V o por el propio rey Felipe. Se sabe de la pasión que tuvo Felipe II por las reliquias, dijes y talismanes y, apunta Taylor, que "quizá los coleccionaba tan asiduamente no sólo como objetos de veneración, sino también porque se creía que poseían propiedades taumatúrgicas y terapeúticas". Quien haya recorrido El Escorial quizá fijó la vista en el dibujo de una planta medicinal mexicana, de las estudiadas por el protomédico Francisco Hernández, que cuelga en lo que fue la alcoba de este rey.

Lo cierto es que Dee trazó un horóscopo para Felipe II (era, además el astrólogo de María Tudor, su esposa) de donde se desprendían otras dualidades y paralelos: Carlos V y su hijo, Felipe II ante las estrellas del Rey David y su hijo, Salomón. El monarca, hombre de su tiempo, recurrió a la alquimia no solamente porque sus recetas perseguían la adquisición de metales preciosos, sino porque en aquella época cobró auge la búsqueda del elixir de la vida. "No es de sorprender que Felipe II, dice Taylor, víctima de una serie de dolencias cada vez más acentuadas, comenzara a conceder prioridad al alivio de sus sufrimientos."

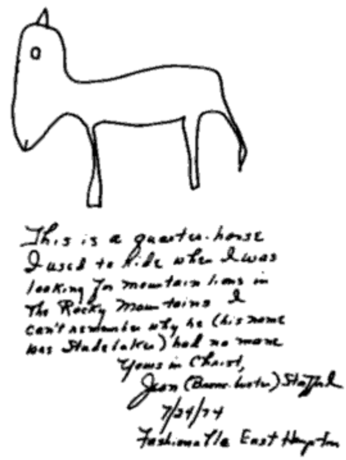
De esta manera, los males físicos del rey se unían a su "salomonismo" material. El "salomonismo" se encuentra en Italia desde el siglo anterior y según relata Taylor era idea "enraizada en la convicción de que la auténtica gloria de los potentados y pueblos de la tierra se manifestaba a través de sus construcciones y obras de ingeniería, que eran perdurables, más que por medio de sus proezas de armas, que con el tiempo se esfumaban hasta quedar borradas en la memoria". Así como los obeliscos y pirámides daban fe de la grandeza egipcia, o los acueductos, anfiteatros, calzadas, termas y templos hacían aún presente la monumentalidad romana, Felipe anhelaba el salomónico Escorial.

Por su parte, Matías Haco Sumbergense fue el autor de un *Prognosticon*, es decir un horóscopo detallado o carta astral, encargado expresamente por Felipe II en donde la conjugación de los astros y el despliegue de las constelaciones cuadriculaban sus circunstancias, sus padres, enfermedades, situación conyugal, leyes, viajes y hasta su muerte.

Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial es entonces un magnífico libro de historia por la revelación detectivesca de un mundo subterráneo, oculto y desconocido para la historia turística-oficial. René Taylor es un historiador cuya curiosidad lo aleja de los acartonamientos fáciles y le permite asumir la investigación del pasado como una mágica e ilimitada aventura.

Así, conocer los versos de una genial poeta y monja, ubicarlos en el contexto de su siglo y descifrar los jeroglíficos que la circundan resulta más alentador y entretenido que aprenderse estrofas de memoria y desenmarañar los documentos, explorar los libros, analizar las pinturas y desenterrar las piedras de un edificio nos ofrece un recorrido aún más inolvidable que las explicaciones inventadas o los viajes con prisas. La poesía se vuelve aliento o cifra de la historia y la arquitectura muestra sus confluencias con la magia, el historiador se vuelve viajero y testigo, mientras su oficio señala mejor las trampas o accesos que pueblan el pasado. □

Charles Simic



Jean Stafford

Stephen Spender