

Siglo de un día

de Eduardo Lizalde

por

FABIENNE BRADU

✽

Vuelta, 512 pp., México, 1993

Si son pocos los poetas que incursionan en el cuento, son menos aún aquellos que se lanzan a la odisea novelística. En el pasado, Villaurrutia y Owen se dejaron tentar por la aventura; la factura de sus novelas no desentonaba con sus ambiciones y obsesiones poéticas. De la misma forma, *Siglo de un día* es un eco demorado y distorsionado del universo poético de Eduardo Lizalde; no es la novela de un poeta, como tampoco *Novela como nube* o *Dama de corazones* son las proezas prosísticas de unos poetas, sino más bien, según le gusta calificar a Álvaro Mutis sus novelas, excrecencias de un mundo poético que se prolonga y se modifica en la prosa.

El mismo soplo apasionado que violenta la poesía de Eduardo Lizalde recorre las extensas páginas de *Siglo de un día*: la misma "gramática dolorosa y brutal", como calificó Adolfo Castañón el aliento de *La zorra enferma*, rige la evocación de la Historia y el despliegue de las ideas en torno a la Revolución mexicana y sus protagonistas norteños. La Toma de Zacatecas que abre la narración es una entrada visionaria a esta tardía novela de la Revolución mexicana, en el sentido en que son visionarios los poetas, es decir, incluso cuando proyectan una mirada retrospectiva sobre la Historia. Las imágenes, poderosas, escalofrantes, inevita-

blemente atraídas por el espectáculo de la violencia y el tufo de la muerte multitudinaria, seducidas por el caos del mundo, se precipitan a un ritmo apocalíptico que recoge de las pesadillas de la Historia ese ambiente fantasmal que la mente humana se rehúsa a concebir o a recordar. Este tipo de entrada le daría pie a un lector apresurado para calificar (y descalificar) *Siglo de un día* como una novela de poeta, pero el desarrollo de la ficción lo desmentiría en seguida.

Eduardo Lizalde decidió conjugar dos vertientes de la Historia en una sola ficción: la patria y la familiar. ¿Dónde termina la reconstrucción y dónde empieza la invención en cualquiera de estas dos vertientes?, es una pregunta a la que el autor intenta contestar en su *Advertencia*: "No es una novela 'histórica', ni una crónica puntualmente fiel a los personajes y la vida que conforman varias generaciones de mis familiares zacatecanos, algunos ilustres y otros no. Es una obra de ficción que, como todas las de su especie, rumia la herencia literaria de nuestro mundo, tanto como rodea (no deforma), los hechos históricos, transfigura y desfigura los personajes, las anécdotas y al lenguaje del medio doméstico". Esta puntualización no se me antoja muy diferente de las advertencias ("Toda semejanza con personas de la vida real es mera coincidencia") con las que ciertos autores realistas solían anteceder sus ficciones para evitarse así una desagradable sesión ante los tribunales encargados de custodiar el orden moral de la sociedad. En el caso de la novela histórica, ¿cuál es el tribunal que temen afrontar los escritores que escriben o reescriben la Historia en ficciones que lo son y no lo son? ¿El tribunal de los historiadores o el tribunal de los hombres de letras? Aventuraría que se trata de una doble incomodidad: frente a los primeros, los novelistas temen que la invención sea confundida

con una falta de rigor: frente a los segundos, que la exigencia de una verdad histórica se considere como una deslealtad a la verdad literaria. En ambos casos, la acusación temida es la de una traición: hacia la Historia y hacia la literatura. Sin embargo, existe una tercera vía para la novela histórica, que no reside en la discusión, en la invención o la reinención de los hechos, sino en recoger "el espíritu de la historia" que es lo que queda de una época cuando el vino de los sucesos ha sido decantado por la embriaguez de la invención literaria. Si *El rojo y el negro* es una de las novelas más críticas de la Restauración, histórica y políticamente, es porque Stendhal lo inventó todo y hasta logró la proeza de nunca nombrar al monarca reinante.

Siglo de un día coquetea reiterada y prolongadamente con la Historia, pero su autor parece considerarla como una novia impura y acaba teniendo con ella los viciados pleitos de los matrimonios cansados. En lugar de declararse su mutua atracción y su estrecha dependencia, Ficción e Historia se disputan el poder de una pareja que pretenden negar la indisolubilidad de sus lazos hasta que la muerte los separe. ¿Que *Siglo de un día* no es un manual de Historia? Cualquier lector lo adivinaría desde la primera página. ¿Que Francisco Villa, Felipe Ángeles, Francisco Natera o Porfirio Díaz son reinventados por el novelista en la misma medida que Claudio, Juan Ignacio, el profesor Quiroz o el tío Palemón? No cabe duda: de esto se trata, y la novela no sabría darles carne, ademanes, miradas, lenguaje a estas entelequias históricas o familiares si no imaginara su propia versión y visión de los hechos. Por lo tanto, se me antoja que la advertencia preliminar de Eduardo Lizalde carece de fundamento y de pertinencia.

Siglo de un día es —¿por qué avergonzarse de ello?— una novela histórica que le conquista a la historia su margen

de libertad a través de la picaresca y de la parodia. El entretreído de la historia familiar con la Historia nacional le permite a Lizalde diversificar sus registros y acentuar la nota de la gozosa invención. Porque la familia de Lizalde pertenece a la élite zacatecana, la novela parecería ofrecer una visión de la Revolución mexicana que repicara como un contrapunto a los grandes frescos de la soldadesca de principios de siglo. Sin embargo, la picaresca decimonónica de Eduardo Lizalde no alcanza a construir una visión radicalmente distinta de la Revolución mexicana: sigue siendo, como la describe Adolfo Castañón, "no la perfecta casada con nombre y apellido (Revolución mexicana), sino la madre soltera a la que apenas conocíamos por el apodo: la bola, la insurrección, la indiana, el peladaje, etc.". Los episodios protagonizados por Claudio, el joven catrín que poco a poco se deja ganar por la ilusión romántica de la aventura villista, apenas modifican el tópico literario de la *bola* que arrastra y repele por su propia inercia, que resta ideales sumando traiciones.

Los mejores momentos de la novela suceden cuando la educación de Claudio deja de ser exclusivamente revolucionaria para convertirse en una educación sentimental, en el sentido más clásico y cabal del término. Debajo de la picaresca que todo lo encubre con un desenfado algo artificioso, a ratos vibra el drama interior de los personajes principales, pero rápidamente los vuelven a ganar el ímpetu discursivo, la teatralidad, el gusto por el *beau geste*. *Siglo de un día* es, en este sentido, una novela escenificada, escenográfica y, aventuraria por las numerosas referencias alusivas, una novela operística en su formato menor: la zarzuela.

El narrador tiene una ductilidad de voz que envidiarían los cantantes de ópera presos de sus tesituras. Eduardo Lizalde pasa de un registro a otro, recoge diversos tonos y construye, a partir de la parodia estilística, una imagen verbal del caos de la época. No son pocos los guiños a la historia literaria que hacen de la novela un lugar de interpelación a las figuras de la tradición mexicana. *Siglo de un día* evoca así, no la cámara de diputados de *La sombra del caudillo*, sino los molinos que agitan al recinto en un día de informe presidencial. No existe en Eduardo Lizalde la voluntad de

deconstrucción de la Historia que animaba a Fernando del Paso en *Noticias del Imperio* a través de la acumulación exhaustiva de fuentes e informaciones. Eduardo Lizalde es mucho más asertivo de lo que aparenta ser Fernando del Paso en dicha novela. Si este pretende relativizar la Historia mediante la yuxtaposición de *todas* las versiones posibles que acaban nulificándose las unas a las otras, Eduardo Lizalde aspira a crear una visión de la Revolución mexicana, aun cuando juega a multiplicar las versiones hasta el cansancio, por ejemplo, de su personaje Claudio que suplica a sus compañeros de juerga que no le vuelvan a contar una versión más de la Toma de Zacatecas. En el delirio final del profesor Quiroz que hace eco a la pesadilla final de la Toma de Zacatecas, Eduardo Lizalde recobra su voz de visionario y sus violentos tonos de poeta desgarrado entre la pasión por las ideas y la pasión por las palabras. Ya confundidos en el mismo aliento pulmonar de la arenga poético-política, Quiroz-Lizalde escupen su desencanto: "Carroña en vez de piedras por toda la ciudad, sangre apestosa en cada fuente, rapiña bandolera y destrucción y desamparo civil, y peste, ratas, pobreza, calvicie de los campos. Desolación del mundo. Guadaña, nunca azada o pala o zapapico. Puñal, no lápiz. Cursus discursos, nunca ideas. Chatarra civilista y constitucionalista, no literatura, no ciencia, nunca historia a lo macho verdadera". ¿Esta sería, realmente, la dolencia de México: "nunca historia a lo macho verdadera"? *

Pájaros de la playa

de Severo Sarduy

por
ERNESTO
HERNÁNDEZ BUSTO



Editorial Tusquets, 225 pp., México, 1993

Una anciana y un doctor inventan el verano de una isla. Una comunidad de

"jóvenes viejos", convalécientes eternos, viene a padecerlo. Ella, Siempreviva, en su enamoramiento senil, decide hacer honor a su apodo disimulando su vejez con las arbitrariedades de un curandero herbolario. Ellos, espectadores sumidos en la modorra de una casona colonial convertida en clínica, terminarán burlándose de la locura y la soledad que sobrevienen tras los ejercicios rejuvenecedores.

Pájaros de la playa, la última novela de Severo Sarduy, es el ejercicio más logrado de toda su escritura y una antología de sus obsesiones: la simulación, el barroco, el habla cubana, la cosmología, la filosofía oriental... Organizada como un desfile intermitente por interiores tan sofocantes como la costa del exterior: esta isla, casi abandonada por los bañistas y donde las gaviotas agonizantes se disputan el espacio con los reptiles perpetuos, es una especie de mónada tropical: sin adentro ni afuera, parejamente sórdida, como aquellos balnearios centroeuropeos donde se encierran las mejores tuberculosis literarias de nuestro siglo.

En medio de la crónica austera de la pasión de Siempreviva, y su memoria de otra pasión, cuarenta años atrás, se introducen los fragmentos de un singular diario: el del Cosmólogo, un narrador "afectado por el mal" En el estudio minucioso que este otro protagonista hace de la clínica insular, está implicado su propio cuerpo: es el enfermo, el apestado, el que decide conectar la isla con el Cosmos, elevando la enfermedad inexorable al rango de metáfora del devenir.

"Pensamiento descosido" el de esta víctima de una enfermedad que rehúsa decir su nombre, pruebas fragmentadas de un cierto "comercio con el universo": "El desahuciado deplora la insuficiente función del olvido; quisiera pasarlo todo en claro, reducir sus días a dos o tres sílabas esenciales que serían como las parcas cifras grabadas en el interior de un anillo, la marca invisible de un paso por la tierra, la garantía de su singularidad".

Destinos cruzados el de Siempreviva y el Cosmólogo: la primera quiere recordar y volver a vivir; el otro quiere olvidar, concentrarse en signos esenciales. La enfermedad, presente eterno del Cosmólogo, es una vía ascética que sin embargo se toca con el hedonismo

de Siempreviva: ambos son rituales de despojo del cuerpo. Ella quiere renacer, y él busca un espacio tan utópico como el de la perpetua juventud: "Consigna para los días que siguen: adiestrarse a no ser"—la manera de sustraerse al tiempo pero para conectarse con el vacío cósmico.

Al final del libro, algunos poemas "encontrados en otro cuaderno, junto al diario". Con uno de ellos, Sarduy coloca al Cosmólogo en el punto en el que se había truncado la tradición del vacío literario cubano: aquel poema que cierra el último libro de José Lezama Lima. "Pero el vacío es calmoso, / lo podemos atraer con un hilo / e inaugurarlo en la insignificancia. / Araño en la pared con la uña, / la calva cayendo / como si fuese un pedazo de la concha / de la tortuga celeste. / ¿La aridez en el vacío / es el primer y último camino? / Me duermo, en el *tokonoma* / evaporo el otro que sigue caminando". A esta última parte de *El pabellón del vacío*, Sarduy incorpora los siguientes versos: "Cerrar los ojos / a la luz, a toda imagen posible. / Observar en silencio / sin aprobación ni condena / cómo se desvanecen / representaciones mentales, / oscuridades, afectos. / Burdo emblema del vacío, / permanecer en ese frágil cero / —ni siquiera el sentimiento de una presencia otra. / Adiestrarse a no ser. / Fusionar con eso." ✽

La mano derecha

de Pablo Soler Frost

por

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ
MICHAEL

✽

Joaquín Mortiz, 186 pp., México, 1993.

La mano derecha (Novela con fotografías), de Pablo Soler Frost, es una novela que surge de las profundidades del mar tan sólida y majestuosa como el hielo errante que puso fin a los días tan breves del Titanic. Su autor ha decidido fundar una dinastía y escribir una saga marítima que en menos de 200 páginas recorre Dinamarca, los mares del

Sur, el cuerno de África y los escenarios submarinos de la primera guerra mundial. Las aventuras de los capitanes Jensen y familia, narradas por Soler Frost en *La mano derecha*, configuran un cuerpo literario que supera la paráfrasis de un género y se convierte en uno de esos escasos libros verdaderos donde el alma del niño alcanza la sintonía con el corazón del novelista.

Soler Frost (1965) es ese meticuloso artesano capaz de armar un barco dentro de una botella. Y con semejante paciencia no sólo construye una embarcación en el interior de un espacio vacío, sino la puebla de una regocijante humanidad, de cuya vida aventurera es testimonio *La mano derecha*.

Todo cuanto había de precipitación y desaseo en *Legión* (1992), primera y buena novela de Soler Frost, ha desaparecido en *La mano derecha*, cuya prosa obedece al imperio de la precisión y el riesgo prescritos por esas cartas náuticas que el capitán Jensen obedece hasta morir. No menos notable es la recreación de época presentada por el autor, donde la erudición pelágica aparece respaldada por esa Alemania guillermiana que permite, inclusive, la inclusión en el elenco de un misterioso y evidente A. R. varado en Adén.

Pablo Soler Frost ha izado la bandera negra del Capitán Nemo al frente de sus caprichosas embarcaciones. Y como el héroe submarino de Julio Verne, los Jensen de Soler Frost son individuos poseídos por la ansiedad vitalista, el pesimismo trágico y el individualismo ácrata. Sin embargo, *La mano derecha* no renuncia a su origen íntimo. Novela con fotografías es el subtítulo de un libro que incluye 12 estampas, pues Soler Frost no ha dejado de ser ese coleccionista de imágenes que aprende a escribir para darles el orden y la coherencia del tiempo, para convertir a los cromos de un álbum en episodios de la voluntad. Es difícil averiguar si un escritor se divierte al componer una novela. Quizá una de las características más entrañables de *La mano derecha* consista en la aparente felicidad con la que parece haber sido escrita, felicidad que es entregada al lector en toda su integridad.

La aventura marinera, dice Fernando Savater a propósito de *La isla del tesoro*, es la más perfecta y absoluta de las aventuras. Bajo esa intuición puede

leerse *La mano derecha*, insólita novela de aventuras escrita en México a finales del siglo XX. Soler Frost, al concluir, anuncia la continuación de la saga, pues se sabe poseedor de la ansiedad del lector, deseo de seguir el periplo de los Jensen. ¿Qué novelista coetáneo nuestro se puede dar el lujo de prometer una secuela? En mi opinión, *La mano derecha*, de Pablo Soler Frost, es la mejor de las novelas mexicanas publicadas durante el año pasado. Y le deseo larga vida lejos de nuestras costas. ✽

Una ventana inmensa

de Alfonso Reyes

por

ALFREDO GARCÍA VALDEZ

✽

Antología poética. Selección de Gerardo Deniz, Vuelta, 1993.

La buena prosa es hija de la poesía. Extraviados en el caudal de los veinticuatro tomos de prosa de Alfonso Reyes, hemos olvidado la fuente de donde proviene ese impulso estilístico: el tomo X de la edición del Fondo de Cultura, titulado *Constancia poética*. Este volumen, dispuesto por el mismo autor, resulta impenetrable por sus nutridas páginas, la ordenación cronológica de los poemas, y por su aspecto general de prolijo documento para la historia literaria. La antología que ahora comentamos, prologada por Octavio Paz y dispuesta por Gerardo Deniz, será un vehículo eficaz para la diseminación de la poesía de don Alfonso, que es un *corpus* reposado, sabio y original dentro de la proliferación y el desorden de la lírica mexicana. La selección de Deniz combina el rigor y la agilidad para entregarnos una amplia muestra de 91 poemas, que son los más personales y los mejor logrados de este regiomontano ecuménico; los poemas están ordenados de acuerdo con afinidades temáticas y formales, dejando de lado la geografía y la cronología, y aparecen en páginas sobrias y aireadas. Los jóvenes

de libertad a través de la picaresca y de la parodia. El entretrejo de la historia familiar con la Historia nacional le permite a Lizalde diversificar sus registros y acentuar la nota de la gozosa invención. Porque la familia de Lizalde pertenece a la élite zacatecana, la novela parece ofrecer una visión de la Revolución mexicana que repicara como un contrapunto a los grandes frescos de la soldadesca de principios de siglo. Sin embargo, la picaresca decimonónica de Eduardo Lizalde no alcanza a construir una visión radicalmente distinta de la Revolución mexicana: sigue siendo, como la describe Adolfo Castañón, "no la perfecta casada con nombre y apellido (Revolución mexicana), sino la madre soltera a la que apenas conocíamos por el apodo: la bola, la insurrección, la indiada, el peladaje, etc.". Los episodios protagonizados por Claudio, el joven catrín que poco a poco se deja ganar por la ilusión romántica de la aventura villista, apenas modifican el tópico literario de la *bola* que arrastra y repele por su propia inercia, que resta ideales sumando traiciones.

Los mejores momentos de la novela suceden cuando la educación de Claudio deja de ser exclusivamente revolucionaria para convertirse en una educación sentimental, en el sentido más clásico y cabal del término. Debajo de la picaresca que todo lo encubre con un desenfado algo artificioso, a ratos vibra el drama interior de los personajes principales, pero rápidamente los vuelven a ganar el ímpetu discursivo, la teatralidad, el gusto por el *beau geste*. *Siglo de un día* es, en este sentido, una novela escenificada, escenográfica y, aventuraria por las numerosas referencias alusivas, una novela operística en su formato menor: la zarzuela.

El narrador tiene una ductilidad de voz que envidiarían los cantantes de ópera presos de sus tesituras. Eduardo Lizalde pasa de un registro a otro, recoge diversos tonos y construye, a partir de la parodia estilística, una imagen verbal del caos de la época. No son pocos los guiños a la historia literaria que hacen de la novela un lugar de interpelación a las figuras de la tradición mexicana. *Siglo de un día* evoca así, no la cámara de diputados de *La sombra del caudillo*, sino los remolinos que agitan al recinto en un día de informe presidencial. No existe en Eduardo Lizalde la voluntad de

desconstrucción de la Historia que animaba a Fernando del Paso en *Noticias del Imperio* a través de la acumulación exhaustiva de fuentes e informaciones. Eduardo Lizalde es mucho más asertivo de lo que aparenta ser Fernando del Paso en dicha novela. Si este pretende relativizar la Historia mediante la yuxtaposición de *todas* las versiones posibles que acaban nulificándose las unas a las otras, Eduardo Lizalde aspira a crear una visión de la Revolución mexicana, aun cuando juega a multiplicar las versiones hasta el cansancio, por ejemplo, de su personaje Claudio que suplica a sus compañeros de juego que no le vuelvan a contar una versión más de la Toma de Zacatecas. En el delirio final del profesor Quiroz que hace eco a la pesadilla final de la Toma de Zacatecas, Eduardo Lizalde recobra su voz de visionario y sus violentos tonos de poeta desgarrado entre la pasión por las ideas y la pasión por las palabras. Ya confundidos en el mismo aliento pulmonar de la arenga poético-política, Quiroz-Lizalde escupen su desencanto: "Carroña en vez de piedras por toda la ciudad, sangre apostosa en cada fuente, rapiña bandolera y destrucción y desamparo civil, y peste, ratas, pobreza, calvicie de los campos. Desolación del mundo. Guadaña, nunca azada o pala o zapapico. Puñal, no lápiz. Cursis discursos, nunca ideas. Chatarra civilista y constitucionalista, no literatura, no ciencia, nunca historia a lo macho verdadera". ¿Esta sería, realmente, la dolencia de México: "nunca historia a lo macho verdadera"? ❧

Pájaros de la playa

de Severo Sarduy

por
ERNESTO
HERNÁNDEZ BUSTO

❧

Editorial Tusquets, 225 pp., México, 1993

Una anciana y un doctor inventan el verano de una isla. Una comunidad de

"jóvenes viejos", convalcientes eternos, viene a padecerlo. Ella, Siempre viva, en su enamoramiento senil, decide hacer honor a su apodo disimulando su vejez con las arbitrariedades de un curandero herbolario. Ellos, espectadores sumidos en la modorra de una casona colonial convertida en clínica, terminarán burlándose de la locura y la soledad que sobrevienen tras los ejercicios rejuvenecedores.

Pájaros de la playa, la última novela de Severo Sarduy, es el ejercicio más logrado de toda su escritura y una antología de sus obsesiones: la simulación, el barroco, el habla cubana, la cosmología, la filosofía oriental... Organizada como un desfile intermitente por interiores tan sofocantes como la costa del exterior: esta isla, casi abandonada por los bañistas y donde las gaviotas agonizantes se disputan el espacio con los reptiles perpetuos, es una especie de monada tropical: sin adentro ni afuera, parejamente sórdida, como aquellos balnearios centroeuropeos donde se encierran las mejores tuberculosis literarias de nuestro siglo.

En medio de la crónica austera de la pasión de Siempre viva, y su memoria de otra pasión, cuarenta años atrás, se introducen los fragmentos de un singular diario: el del Cosmólogo, un narrador "afectado por el mal" En el estudio minucioso que este otro protagonista hace de la clínica insular, está implicado su propio cuerpo: es el enfermo, el apestado, el que decide conectar la isla con el Cosmos, elevando la enfermedad inexorable al rango de metáfora del devenir.

"Pensamiento descosido" el de esta víctima de una enfermedad que rehúsa decir su nombre, pruebas fragmentadas de un cierto "comercio con el universo": "El desahuciado deplora la insuficiente función del olvido; quisiera pasarlo todo en claro, reducir sus días a dos o tres sílabas esenciales que serían como las parcas cifras grabadas en el interior de un anillo, la marca invisible de un paso por la tierra, la garantía de su singularidad".

Destinos cruzados el de Siempre viva y el Cosmólogo: la primera quiere recordar y volver a vivir; el otro quiere olvidar, concentrarse en signos esenciales. La enfermedad, presente eterno del Cosmólogo, es una vía ascética que sin embargo se toca con el hedonismo

de Siempreviva: ambos son rituales de despojo del cuerpo. Ella quiere renacer, y él busca un espacio tan utópico como el de la perpetua juventud: "Consigna para los días que siguen: adiestrarse a no ser"—la manera de sustraerse al tiempo pero para conectarse con el vacío cósmico.

Al final del libro, algunos poemas "encontrados en otro cuaderno, junto al diario". Con uno de ellos, Sarduy coloca al Cosmólogo en el punto en el que se había truncado la tradición del vacío literario cubano: aquel poema que cierra el último libro de José Lezama Lima. "Pero el vacío es calmoso, / lo podemos atraer con un hilo / e inaugurar en la insignificancia. / Araño en la pared con la uña, / la calva cayendo / como si fuese un pedazo de la concha / de la tortuga celeste. / ¿La aridez en el vacío / es el primer y último camino? / Me duermo, en el *tokonoma* / evaporo el otro que sigue caminando". A esta última parte de *El pabellón del vacío*, Sarduy incorpora los siguientes versos: "Cerrar los ojos / a la luz, a toda imagen posible. / Observar en silencio / sin aprobación ni condena / cómo se desvanecen / representaciones mentales, / oscuridades, afectos. / Burdo emblema del vacío, / permanecer en ese frágil cero / —ni siquiera el sentimiento de una presencia otra. / Adiestrarse a no ser. / Fusionar con eso." ❧

La mano derecha

de Pablo Soler Frost

por

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ
MICHAEL

❧

Joaquín Mortiz, 186 pp., México, 1993.

La mano derecha (Novela con fotografías), de Pablo Soler Frost, es una novela que surge de las profundidades del mar tan sólida y majestuosa como el hielo errante que puso fin a los días tan breves del Titanic. Su autor ha decidido fundar una dinastía y escribir una saga marítima que en menos de 200 páginas recorre Dinamarca, los mares del

Sur, el cuerno de África y los escenarios submarinos de la primera guerra mundial. Las aventuras de los capitanes Jensen y familia, narradas por Soler Frost en *La mano derecha*, configuran un cuerpo literario que supera la paráfrasis de un género y se convierte en uno de esos escasos libros verdaderos donde el alma del niño alcanza la sintonía con el corazón del novelista.

Soler Frost (1965) es ese meticuloso artesano capaz de armar un barco dentro de una botella. Y con semejante paciencia no sólo construye una embarcación en el interior de un espacio vacío, sino la puebla de una regocijante humanidad, de cuya vida aventurera es testimonio *La mano derecha*.

Todo cuanto había de precipitación y desaseo en *Legión* (1992), primera y buena novela de Soler Frost, ha desaparecido en *La mano derecha*, cuya prosa obedece al imperio de la precisión y el riesgo prescritos por esas cartas náuticas que el capitán Jensen obedece hasta morir. No menos notable es la recreación de época presentada por el autor, donde la erudición pelágica aparece respaldada por esa Alemania guillermiana que permite, inclusive, la inclusión en el elenco de un misterioso y evidente A. R. varado en Adén.

Pablo Soler Frost ha izado la bandera negra del Capitán Nemo al frente de sus caprichosas embarcaciones. Y como el héroe submarino de Julio Verne, los Jensen de Soler Frost son individuos poseídos por la ansiedad vitalista, el pesimismo trágico y el individualismo ácrata. Sin embargo, *La mano derecha* no renuncia a su origen íntimo. Novela con fotografías es el subtítulo de un libro que incluye 12 estampas, pues Soler Frost no ha dejado de ser ese coleccionista de imágenes que aprende a escribir para darles el orden y la coherencia del tiempo, para convertir a los cromos de un álbum en episodios de la voluntad. Es difícil averiguar si un escritor se divierte al componer una novela. Quizá una de las características más entrañables de *La mano derecha* consista en la aparente felicidad con la que parece haber sido escrita, felicidad que es entregada al lector en toda su integridad.

La aventura marinera, dice Fernando Savater a propósito de *La isla del tesoro*, es la más perfecta y absoluta de las aventuras. Bajo esa intuición puede

leerse *La mano derecha*, insólita novela de aventuras escrita en México a finales del siglo XX. Soler Frost, al concluir, anuncia la continuación de la saga, pues se sabe poseedor de la ansiedad del lector, deseo de seguir el periplo de los Jensen. ¿Qué novelista coetáneo nuestro se puede dar el lujo de prometer una secuela? En mi opinión, *La mano derecha*, de Pablo Soler Frost, es la mejor de las novelas mexicanas publicadas durante el año pasado. Y le deseo larga vida lejos de nuestras costas. ❧

Una ventana inmensa

de Alfonso Reyes

por

ALFREDO GARCÍA VALDEZ

❧

Antología poética. Selección de Gerardo Deniz, Vuelta, 1993.

La buena prosa es hija de la poesía. Extraviados en el caudal de los veinticuatro tomos de prosa de Alfonso Reyes, hemos olvidado la fuente de donde proviene ese impulso estilístico: el tomo X de la edición del Fondo de Cultura, titulado *Constancia poética*. Este volumen, dispuesto por el mismo autor, resulta impenetrable por sus nutridas páginas, la ordenación cronológica de los poemas, y por su aspecto general de prolijo documento para la historia literaria. La antología que ahora comentamos, prologada por Octavio Paz y dispuesta por Gerardo Deniz, será un vehículo eficaz para la diseminación de la poesía de don Alfonso, que es un *corpus* reposado, sabio y original dentro de la proliferación y el desorden de la lírica mexicana. La selección de Deniz combina el rigor y la agilidad para entregarnos una amplia muestra de 91 poemas, que son los más personales y los mejor logrados de este regiomontano ecuménico; los poemas están ordenados de acuerdo con afinidades temáticas y formales, dejando de lado la geografía y la cronología, y aparecen en páginas sobrias y aireadas. Los jóvenes



aficionados hallarán aquí a un Reyes redivivo, culto y desenfadado, libertino y extravagante, bautizado en la vitalidad de las Musas.

Situado entre los modernistas y los Contemporáneos, Reyes hizo una apuesta por la sobriedad, alejándose del refinamiento de aquéllos y de los tempranos excesos de éstos. Sin embargo, colaboró al igual que Tablada y López Velarde en la transición a la lírica actual, con sus estudios sobre Góngora (secundados por el poema "Los pelicanos"), sus juegos con el español medieval y sus tempranas paráfrasis de Saint-John Perse. Con un lenguaje realista y rotundo, aunado a su humor de erudito, abrió una vía que no ha sido continuada en México —a no ser por el propio Deniz, que muestra en una parte de su espíritu y en algunas páginas una influencia distante y refractada.

El verso de Reyes no es libre ni esclavo; es a un tiempo habla coloquial y hexámetro neolatino, canción popular y prosa rimada. El autor se entrega a juegos extravagantes, como en el "Incendio de los siglos", acerca de un policía que hace arder un museo paleontológico; en el "Debate entre el vino y la cerveza" —escrito al modo de los *pastiches* medievales de Rubén Darío—; o en la "Minuta", *collage* situado entre Mallarmé, los dadaístas y las revistas de cocina. Escribe imitaciones villanescas al modo de Lope de Vega, pregones y bailes con nombres de calles, sonetos no siempre bien logrados, algún corrido regiomontano ("Villa de Unión"), o bien una bella serie de romances acerca de Río de Janeiro. Pero así como ocurre en la caudalosa diversidad de su prosa, la voz de Reyes se

mantiene idéntica por debajo de la multiplicidad de ejercicios y estilos.

En "Teoría prosaica" nos da a conocer su Poética: "(yo prefiero promiscuar en literatura), (alternando lo ramplón con lo fino), la estatua medio metida/ en la piedra original;/ la voz, perdida en el coro;/ cera en la miel del panal;/ y el habla vulgar fundida/ con el metal/ del habla más escogida". Y en una nota al final de los "Romances del Río de Enero" apunta: "El romance nos transporta a la mejor época de la lengua, trae evocaciones tónicas; la lengua, desperdeza, ofrece sola sus recursos. Además —ventaja para aprovecharla ahora mismo— el romance deja entrar en la voz cierto tono coloquial, cierto prosaísmo que se nos ha pegado en esta época, al volver a las evidencias".

Reyes es un poeta de lo familiar y lo cotidiano, con un hondo sentimiento de lo real. Su poesía está integrada como un módulo al proyecto esencial que animó su existencia: crear un autorretrato minucioso y de muchas páginas, de acuerdo con la frase de Goethe: "Todas mis obras son fragmentos de una confesión general". Así, se remonta a episodios de la infancia en poemas como "Los caballos" o "Sol de Monterrey"; relata un viaje por barco en "Golfo de México"; toca la vida doméstica en "La tonada de la sierva enemiga" y "El llanto" (con un estribillo: *y la voccita no deja de llorar*, que prefigura a su tardío discípulo José Emilio Pacheco); escribe "Pesadilla" o "Insomnios", etcétera. En sus poemas eróticos, no rebasa el límite de la sinceridad; al mencionar dolores íntimos, nunca se sobreactúa. Su *pathos* parece ser el buen humor, al que aúna la peculiar fantasía de los eruditos.

La "Ifigenia cruel" es su poema más apolíneo e impersonal, a pesar de las motivaciones íntimas que lo llevaron a escribirlo. Con una belleza a un tiempo bárbara y exquisita, que a veces recuerda a Saint-John Perse, ésta seguirá siendo la mejor contribución poemática de Reyes. Aunque fue escrita en 1923, el autor se preparaba para ella desde principios de siglo. En 1908 emprendió dos ensayos: "En la tumba de Juárez", oda funeral de 77 hexámetros rimados en parejas, y un "Coro de sátiros en el bosque", poema dionisiaco compuesto por tres estrofas, tres

antiestrofas y tres épodos. De la serie de sonetos *Homero en Cuernavaca*, esta antología recoge seis, entre los que extrañamos el de "Hera", aquella diosa despiadada y semibárbara.

Una ventana inmensa —título tomado de un verso de "Golfo de México"— es una antología ágil, justa y eficiente. Abarca todas las etapas de la lírica alfoncina —el poema más antiguo que se recoge es "Cuento alemán", de 1911— y todas sus maneras y géneros. Rescata poemas que aparecían en libros de prosa, como las "Jitanjáforas", "Tanto gentil e tanto onesta pare" (traducción en burla de un soneto de Dante), así como el novedoso y divertido "Debate entre el vino y la cerveza" (escrito, como el anterior, junto con Enrique Díez-Canedo). De entre el gran número de versos de ocasión que hizo el autor, recoge una cuarteta en francés dedicada "A madame Barcianu". La antología acoge poco más de la cuarta parte de los 400 poemas que escribió Reyes a lo largo de cincuenta años, sin prisa pero no sin pasión, en distintos lugares de Europa e Hispanoamérica. ✽

Canción

de Juan Ramón Jiménez

por

JUAN ANTONIO
MASOLIVER RÓDENAS

✽

Seix Barral, Barcelona, 1993.

En 1943 escribe Juan Ramón Jiménez a Enrique Díez-Canedo: "Cuando salimos de España en 1936, yo dejé en Madrid el trabajo escrito de toda mi vida. Aquel año la Editorial Signo había empezado a publicar mi obra completa en 21 volúmenes, ordenados por formas, 7 de verso, 7 de prosa y 7 más de apéndices". De este proyecto de ordenación de su Obra completa, titulado *Unidad. Obra poética (desde 1895), Canción*, publicado en la primavera de 1936, es el primero y único volumen del proyecto,

interrumpido por la guerra civil, y en él recoge las canciones de sus libros anteriores, más que corregidas transformadas o, al decir del propio poeta, "revividas", y añade algunos poemas inéditos. La edición de Signo, verdadera joya bibliográfica hoy inencontrable, incluía 419 poemas, aunque faltaba el número 65, mientras que la de la editorial Aguilar de 1961, también inencontrable, corre la numeración a partir del poema 64 olvidando que, como en filatelia, este tipo de errores añade originalidad y hasta un valor especial a un libro, y más a un libro tan primorosamente editado como *Canción*. Por tratarse de un facsímil, al que se añade, muy oportunamente, una nota introductoria del propio Juan Ramón Jiménez no incluida en el original, la edición de Seix Barral enmienda el entuerto al restituírnos el finzi entuerto.

A lo largo de su vida Juan Ramón Jiménez preparó varias antologías de su obra poética. En 1917 apareció *Poesías escogidas* (1899-1917), en 1920 la *Segunda Antología Poética*, donde recoge lo mejor de su poesía escrita entre 1898 y 1918, y en 1957, un año antes de su muerte, aparece la *Tercera Antología Poética*. Como en el caso de *Canción*, hay poemas corregidos o recreados, junto a otros procedentes de libros inéditos. De este modo se nos quiere subrayar lo que la poesía tiene de proceso o de evolución, la naturaleza del poema como un texto abierto, susceptible de continuas modificaciones, y una unidad absoluta representada por el conjunto de cada una de las antologías con la peculiaridad, en el caso de *Canción*, de que se ha suprimido toda referencia a los libros de donde proceden los poemas: la numeración indica una ininterrumpida continuidad, los libros se han convertido en el libro. Otra peculiaridad es que, como se nos indica en la nota introductoria, "razones editoriales han obligado a J.R.J. a disminuir el tomo en unas 200 canciones que irán en la segunda edición": también la unidad absoluta es, pues, modificable, la poesía no sólo es eterna, como la quiso Juan Ramón Jiménez, sino también infinita.

A propósito de su ambicioso e interrumpido proyecto el poeta nos dice que "cada libro es la historia, el poema mejor dicho de una forma. Todos empiezan en el poeta adolescente y

recorren las fases de la vida: romántica, sentimental, espiritual, intelectual, ideal. En este libro unas *Cancioncillas* dividen las partes o las épocas del poema". Queda claro, pues, que Juan Ramón Jiménez ve cada libro como un poema y que las distintas etapas están vistas como las etapas de una evolución biológica, por mucho que se correspondan con las que los críticos han señalado como etapas de una evolución artística. El poema es, pues, como un cuerpo y posee la vitalidad propia de un cuerpo, y de este cuerpo nacen los sentimientos y las ideas que han de llevarnos a lo sublime a través del lenguaje. La poesía de Juan Ramón Jiménez es, de este modo, un constante proceso (un ansia, para expresarlo con palabras suyas) de alcanzar la fijación, allí donde se funden eternidad, infinitud y silencio.

Puede hablarse pues de una metafísica y hasta de una mística que sin embargo no niega la corporeidad del lenguaje. Todo poeta sabe lo doloroso que resulta cambiar aunque sólo sea una palabra de un poema, consciente de que el mínimo cambio representa una profunda transformación. Algunos críticos no sólo han hablado de "correcciones" en la poesía de Juan Ramón Jiménez sino que incluso han llegado a analizar críticamente dichos cambios. Conviene recordar que, dotado de una asombrosa fertilidad creadora, dejó muchos libros inéditos por dos razones fundamentales: porque no se adaptaban a la unidad del conjunto de su obra o porque no alcanzaban la necesaria perfección. Conviene recordar asimismo que Juan Ramón Jiménez renunció muy pronto a los halagos del modernismo para acercarse a quien podría considerarse como nuestro primer poeta simbolista español, Bécquer: en la contraportada de *Jardines lejanos*, tras mencionar entre sus poetas favoritos a numerosos simbolistas, llega a escribir que "En el simbolismo, los místicos españoles influyen tanto como Poe y tanto como Wagner (...) He leído desde niño a San Juan de la Cruz. Tanto él como Bécquer son simbolistas: son dos casos líricos semejantes al de Verlaine". Y uno de los rasgos más notables de la lírica moderna, es decir, la que nace del simbolismo, es la reflexión sobre la poesía en el interior mismo del poema, o, en

palabras de Wallace Stevens, "poetry is the subject of the poem".

En un poema titulado precisamente "On Modern Poetry" escribe Stevens: "The poem of the mind in the act of finding/ What will suffice". Por su parte, Juan Ramón Jiménez no invoca o conoca a los sentimientos sino a la inteligencia: "¡Inteligencia, dame/ el nombre exacto de las cosas!". Podemos decir que el ansia lleva al poeta a la creación y a la intensidad emotiva: "¡Espera, luz, espera!/ Y corro ansioso, loco—/ ¡Espera, luz, espera!/ —Espera, y cuando voy/ a llegar a su lado, se oscurece,/ fría—," y que la disciplina mental le lleva a la depuración. Este proceso suele darse simultáneamente en el momento mismo en que se escribe el poema, mientras que en Juan Ramón Jiménez se prolonga para identificar depuración con recreación. Queda por ver cuánto ha podido influir su experiencia como pintor en el tratamiento de la materia poética. En todo caso, nada de lo que he venido señalando invita a hablar de una poesía cuyo único y dudoso prestigio descansaría en la vaguedad de los sentimientos y en la aspiración a una abstracta belleza.

Canción aparece en un momento en el que Juan Ramón Jiménez ha escrito la parte más importante y considerable de su obra y la que, con el exilio, cierra una etapa de su vida. La edición de Seix Barral ofrece una excelente oportunidad para desembarazarse de tópicos y malentendidos. Ningún poeta, con excepción de Bécquer, ha sabido purificar la palabra hasta hacerla transparente, etérea, para revelar así sus más intensos y misteriosos significados. Como Bécquer, ha transformado los sentimientos en lenguaje poético y el lenguaje poético en sentimientos y ha elevado la poesía a pensamiento sin caer en la reflexión. Sobre todo, ningún poeta moderno ha alcanzado una mayor variedad de registros que van del idilio y el éxtasis a la más desesperada tensión: "la sangre ideal y carnal". Nos enfrentamos pues a una poesía compleja que tolera las mayores audacias: insólitos encabalgamientos, palabras inventadas, la reproducción fonética (en "Con toque amarillo", por ejemplo), la calidad material de las imágenes ("Nieve fue la blancura. Piedra muerta/ el cristal claro y vivo de aquel agua") o su delicada inmaterialidad ("Te besaré en



la sombra,/ sin que mi cuerpo toque/
tu cuerpo”), la utilización del color y la
visualización (“¡Qué tristemente va el
pino/ rozando el suelo violeta!”, “El
verde callejón/ que daba a la mañana,
amarillo del sol/ de San Martín”, “¡ Qué
negra, qué honda la barca/ vieja (ma-
dre sola,/ contra la noche sin playa”) o
los símiles atrevidos.

Exaltación y exasperación: estos son
los extremos radicales entre los que se
mueve la poesía de Juan Ramón Jimé-
nez. La exaltación culmina en la poesía
erótica, excepcional en una cultura co-
mo la nuestra más amiga del mundo y
del demonio que de la carne. La exas-
peración es un dramático reflejo de las
profundas depresiones en las que caía
el poeta. Pasiones del cuerpo y de la
mente que sólo encontraron o busca-
ron su sosiego en el lenguaje. ✽

Poemas para combatir la calvicie

de Nicanor Parra

por

DAVID MEDINA PORTILLO

✽

Muestra de antipoesía. Compilador: Julio Or-
tega, FCE, México, 1993.

No es ninguna novedad decir que la de
Nicanor Parra es una de las experiencias

más radicales en la actual poesía latino-
americana. Sin embargo, aislar los ele-
mentos para explicar este aspecto re-
versivo no es tan fácil como parece a
primera vista. Una razón de ello es que,
como anota Julio Ortega en el prólogo
de esta edición, la figura verbal de Pa-
rra “no es una marca de estilo sino una
actitud frente al lenguaje”. Lo cual sig-
nifica, aparentemente, que estamos
frente a un poeta cuya obra no se distin-
gue por sus cualidades formales o tem-
áticas particulares, sino por un *ethos*
que la excede o la precede.

En efecto, gran parte de la fuerza de
esta poesía debe buscarse en las orillas
del poema, en una línea en donde la
dicción escrita acentúa su provisionalidad,
esto es, su carácter oral. Puede afirmarse,
en este sentido, que en tal territorio verbal
las palabras caen en el lecho del poema
sólo para hablarnos de otra cosa, nunca
para ayuntarse celebrando un amor por
lo escrito. Y en ello radica esa actitud
señalada anteriormente: según Parra y
extremando los términos, la poesía debe
volver al habla, retorno en el cual, in-
cluso, el poema es un obstáculo (“por-
que la gente no habla en verso”).

Es claro que Parra emprende así un
ataque frontal contra todo artificio de-
corativo. Lo poético convencional está
en entredicho: tanto los significantes
que evidencian su costado material,
como cualquier metaforización, por
diluída que ésta sea. En él, nos recuer-
da Guillermo Sucre, las palabras son (o
quieren ser) “un impacto de la reali-
dad”, no su simulacro. De ahí que, en su
extremo más paradójico, la actitud san-
cionada por estos textos indague su ca-
bal cumplimiento en un encuentro con
el silencio.

ARS POETIQUE

Du silence avant toute chose
et tout le reste est musique
moderniste

Así, desde el inicial *Cancionero sin nom-
bre* (1937), hasta el más reciente de sus
títulos, *Mai mai peñi. Discurso de Gua-
dalajara* (1993), la poesía de Nicanor
Parra ha sido, en sentido estricto, una
lenta labor de reescritura, una reescritura
que avanza de manera inversa al espí-
ritu enunciativo del lenguaje. No a favor
del verbo sino, fundamentalmente,

encaminada hacia un antiverbalismo.
Se trata entonces de una escritura en
decurso, no discursiva: “Hay diferentes
tipos de discursos/ qué duda cabe/ el
discurso patriótico sin ir + lejos// otro
discurso digno de mención/ es el mí-
curo que se borra a sí mismo:// mími-
ca x un lado/ voz y palabra x otro”.

Quizá es este el origen de su interés
por toda expresión caracterizada por lo
eventual, ya se trate de las canciones
tradicionales, las leyendas comerciales
o el simple *graffiti*. Una muestra clara
de la búsqueda de lo efímero en esta
poesía son sus “artefactos”, ejemplo icono-
clasta de “instantes” de significado.

Por lo anterior se advierte que uno de
los peligros para ese *ethos* del que ha-
blamos al principio ha sido el efectismo
con el que Parra parece complacerse en
pocas ocasiones (¿el término mismo de
antipoesía no es producto de este prurito?).
Sin embargo, al poeta parece no
preocuparle mayormente este asunto.
De modo que, por ejemplo, en una en-
trevista realizada por el escritor Eduar-
do Mendoza a propósito del premio Juan
Rulfo concedido a Parra en 1990 dice:
“sin una dosis de escándalo, se corre el
riesgo de que el público se nos quede
dormido”.

Ahora bien, sería un error no distin-
guir que bajo esta apariencia nos ace-
cha una experiencia nada superficial.
Me refiero a esa sobrecarga de absur-
do que el poeta extrae a partir de una
realidad altamente codificada gracias a
los mecanismos socializados del len-
guaje. Como era de esperarse, el de-
tonante para esta operación es la ironía;
un distanciamiento irónico que, ajeno a
la sobriedad que Julio Ortega señala
para el caso, actúa con una violencia ca-
si demencial. Basta atender los *Ser-
mones y prédicas del Cristo de Elqui*: no
existe aquí ningún discurso compensa-
torio, si una farsa que se exige de man-
tener nuestra sonrisa de humor sin
exabruptos. Esa plaza pública que el
poeta reclama (para “un orador nato
como yo”, dice) no es otra cosa que un
pretexto para ejercitar esa ironía sobre
el lenguaje, saturándolo de las distintas
voces de la palabrería común. Aunque
también es cierto que, por otro lado,
Parra muestra esa vacuidad oponiendo
la inmediatez de la tradición oral (la
cueca chilena es un ejemplo), una co-
munion donde el habla es apenas aquel
“impacto de la realidad”. ✽

Encuentros con Bram Van Velde

de Charles Juliet

por
ENRIQUE FLORES



Universidad Iberoamericana, 112 pp. México, 1993.

En un tiempo en que poetas y pintores se reconcilian con la autoridad, en que las formas más heterogéneas de la creación artística se subordinan a los compromisos de la vida social, los fantasmas de Bram Van Velde representan un *peligro* y una transgresión. Peligro que puede manifestarse así: frente al pintor fabricante de obras, el que fracasa precisamente a la hora de apropiarse la obra y el acto de la creación —frente al poeta, depositario tradicional de un diálogo (hoy abolido y traicionado) entre las soledades del hombre y el dios, el rechazo absoluto de la palabra, la imposibilidad de hablar.

Encuentros con Bram Van Velde, el cuaderno escrito por Charles Juliet (lenta y fragmentariamente, desescribiéndolo, en un acto de restitución que niega incluso su propia y pura duración) es una obra irreflexible por inescrutable. En él la palabra *encuentro* carece del valor que le atribuye la famosa respuesta de Picasso —“no busco, encuentro”— y apunta más bien a un desencuentro, a una búsqueda que nada encuentra, a una *dificultad*. El que lo lee no ve la pintura de Van Velde, aunque sí puede oír y buscarla, porque el acto inactivo de *no verla* nos transmite la anomalía esencial de la creación.

La pintura, dice el pintor, es silencio —es ciega y ciega. Y si algo hay en las conversaciones de Juliet y Van Velde es precisamente *silencio*: lapsos vacíos y angustiosos entre encuentro y encuentro, fragmentos de diálogos forjados entre descubrimientos, periodos de “inacción” y de cegueras.

Lo que se encuentra en el libro de Juliet, Van Velde y Gola (traductor del libro) es la desnudez y el desamparo

ante lo indescriptible. Lo imposible irresistible surge, ya no como una cualidad del cuadro —plenitud vacía—, sino como la esencia primitiva y salvaje de la pintura. Y aunque el acto se repite, y se crea —de una manera que Van Velde y Beckett califican de absurda y enfermiza—, la obra se revela siempre en su *inutilidad*.

Aunque ausente Beckett es un interlocutor esencial en los diálogos de Bram Van Velde. Entre el escritor irlandés y el pintor holandés se produce un diálogo “extraterritorial”, exigente y riguroso, ajeno a determinaciones de patria, de lengua y de autoría. Otro interlocutor es Artaud, admirador, como el propio Van Velde, de Van Gogh y teórico del *suicidio de la sociedad*. Como Van Gogh, Van Velde rechaza las fuerzas del mercado y no hace concesión alguna al espectador. Y como Beckett y Artaud, sufre en carne propia la desgarradura que imprime en la carne la imposibilidad de hablar y de pensar.

Ni el libro de Juliet ni la pasión silenciosa de Van Velde desembocan, como podría pensarse, en la complacencia y el pesimismo. (Y no es que el pesimismo deba ser denostado, ahora, en nombre de la nueva “libertad”.) Una exigencia de profundidad determina la obra de Van Velde, igual que los *Encuentros* de Juliet. Y esa exigencia radical es el *júbilo* de la libertad: un júbilo que arraiga en lo terrible y en la inutilidad de la creación humana (el viejo “pesimismo”); un júbilo que Charles Juliet expresa —a la hora de la muerte del pintor— trastocando unos versos de Hölderlin que el autor hace resonar así: “Quien ama lo que tiene de más vivo, no puede pensar sino con la mayor profundidad”, y que en el texto original de Hölderlin decían así: “Quien ha pensado con la mayor profundidad, ama lo que tiene de más vivo”.

Bram Van Velde, como quería Macedonio, es un pintor “a Delicadeza del Cosmos”. Su obra no excluye la crueldad, pero el ir y venir de la ternura a través de la tortura es lo que permite ver en él a un artista del hambre o del dolor, a un pintor dionisiaco y “tantálico” que pinta, *tienta* y *niega*.

Para el iluminado Van Velde no hay más realidad que la que surge de la *visión* artística. Un año de trabajos y tormentos culmina en uno o dos cuadros. La parte más dura del trabajo, dice el

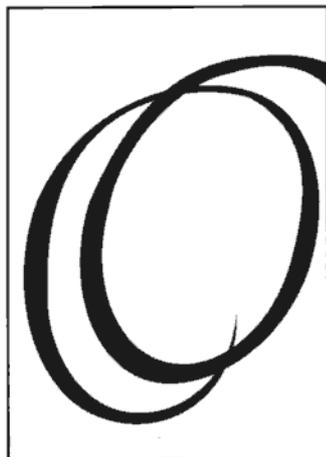


pintor, transcurre en un tiempo muerto, a la sombra de un árbol que se seca, como una meditación estéril que muy pocas veces desemboca en una mínima satisfacción. El suyo no es trabajo de taller: es más difícil arriesgarse a *ver*. Como un viejo maestro del *koan*, Beckett irrumpe en el *atelier* de Van Velde (un *garage* arruinado) y, en vez de mirar el cuadro que cuelga de la pared, golpea con una traca de madera las vigas del techo, midiendo a la vez su ruina y su eternidad.

Por eso la muerte del pintor no da fin a los *Encuentros con Van Velde*. Esa muerte apenas se sugiere, como otro lapso de silencio —el más largo, tal vez— en medio de un diálogo de sombras, sin retórica alguna, sin muerte evidencial, como si la obra y la muerte se encontraran en ese vacío esencial. Así, en lugar de la muerte, el epílogo del libro nos muestra una vuelta al principio, nacimiento y retorno al vientre y a la incesante “inacción” inicial. Y es que en todo hacer hay un *no hacer*, insiste Bram Van Velde. Y lo más difícil es lo último: no hacer, no pintar, dejar que el fracaso domine las ansias de crear —*hibernar*, prepararse a la sombra del árbol sin pensar ni hablar. Solamente entonces podría decirse como en el *Tao Te King* (citado por Barthes en un ensayo sobre la pintura de Cy Twombly, otro artista *zen*) que el pintor

Produce sin apropiarse de nada,
Actúa sin esperar nada,
Acabada su obra, se separa de ella,
Y porque no se ata a ella
Su obra habrá de permanecer.





Pythia

de Gloria Gervitz

por
AURELIO MAJOR



Cartier.....de Luz María Mejía, Mario del Valle, Editor, 1993.

La misma pasión por una idea de la poesía y lo que ésta convoca en el lector comparte este breve poema de Gloria Gervitz (1943) con la obra de Ramón Xirau, Andrés Sánchez Robayna y, acaso, Elsa Cross. Una certeza que se ejerce con el rigor de quien se sabe el conducto de un murmullo que a veces oímos claramente vuelto un coro. Se ha citado con frecuencia aquel diálogo platónico, el *Ion*, fuente de una evidencia pasada por alto: un poema es el síntoma de una voz que, dictada, leemos como revelación. Pero más allá del prestigio de los nombres o de las genealogías, serán pocos los poetas que se desdoquen con el puro imperio de su voluntad, los más vociferantes con la sola personalidad poética, ya que el primer verso siempre es un regalo. Por eso, para los adictos a estas dimensiones

del poema —desde la humildad, reproducir, si así se quiere llamarlo, lo otro— *Pythia* no puede menos que seducir a quien lo lee, al igual que el pasmo frente al barranco o la luz intensa.

Con esto no quiero significar de modo alguno que en *Pythia* se cumpla la repetición frenética o en la glosolalia, que han sobrado vanguardias para enterarnos de sus posibilidades, sino en la conciencia casi intolerable de ese hecho: una elección que es casi una condena.

Y es ese control para domar el dictado que viene, tal vez, de un sitio que podría reconocer —y *Pythia* así lo hace— como la luz o el silencio, lo que vuelve esa idea de la poesía más riesgosa; es blanco o negro, es sí o no. No hay aproximaciones o barruntos, se da en el blanco y se escucha o no se oye y la derrota es rotunda. Si se acierta sólo resta perfeccionar el logro. Y sin embargo Gloria Gervitz no tiene prisa alguna, que por supuesto, es el único modo en el que se pueden hacer las cosas bien en una poesía como la suya: la paciencia alerta al acecho del silencio que hará surgir de nuevo aquello que se quiere, después, preciso y fino. Su pasión es notable por el artesanado, por el desdén al estrellismo literario y sobre todo por la asunción de sus limitaciones —en este poema ningún exceso por el que los dioses reprendían a los hombres—: ni la impostura de quien habla desde su posteridad sin economía ni lo desmesurado por carente, que es la otra trampa fácil.

Ella misma ha dicho que lleva años escribiendo un poema que le crece como si fuera un árbol; podado aquí y allá cada vez que vuelve a publicarse, ya que si acaso se le va la vida en emiendas no importa mucho. Con esas palabras que la sibila repite, una sibila que la habita como las otras voces, se han compuesto ¿cuatro libros, tres libros, dos, uno solo, El Libro? No lo sé bien. Aunque recuerdo lo demoledor que en ocasiones ha sido leerlos. Sin abandonar ese *tú* perpetuo que a ratos es la luz, a ratos el silencio, a veces tiene rostro y luego no, la pasión de Gervitz se cifra y cumple, hasta ahora, en *Pythia* (¿las ramas, un fruto, otra fronda?), como un sauce que ya puede verse desde lejos. Y *Pythia* se encomienda, más allá de la enumeración descriptiva y el versículo de sus primeros libros,

al fragmento, a la dificultad de decir, a la desorientación, al bruñido aunque fuese de unas cuantas palabras, a la disposición del espacio sobre la página. Un poema más para leerse que para escucharse:

Tócame adentro de ti
con esa contención que se desborda

tócame
en esta oscuridad del pensamiento

en lo incomprendible de mí
en esa otra incomprendible yo

ah si pudieras tatuarme

si te quedaras ahí
si tan sólo te quedaras
como una perra ciega
amamantando

quédate
dame las palabras

No en busca de la certeza sino —y cito un verso de su libro anterior, *Leteo*— “del confuso presentimiento del camino hacia ti”. Una duda dolorosa, pero necesaria, escuchada, perseguida, tiene que ver con esas podas cotidianas y, por ello, con la brevedad de su obra esquivada que asume una carencia radical. Todo lo contrario de lo copioso, de la voz estentórea que no duda. Y no obstante, en donde no cabe duda es en el procedimiento, y en cómo cumplir esa idea de la poesía.

Varios críticos jóvenes se han detenido en esta obra, los más sensibles y agudos Raúl Dorra y Fernando García Ramírez. Otros en cambio más apresurados o la han colocado en el dudoso apartado de la poesía femenina o le piden peras al olmo. Pero en realidad no se necesita ni la guía Michelin ni un curso de hermenéutica para leer *Pythia*, para cobijarnos bajo el sauce. Sólo es preciso detenerse y abrir los ojos y los oídos a lo que esta sibila dice, porque claro, estás no son palabras más en un mundo palabrero, en palabras de Juarroz. A medida que Gervitz ha desentrañado su pasión secreta y única, al cavar más profundamente, descubrimos que a nosotros las mismas raíces nos sustentan, que el mismo silencio nos rodea a todos y que todo está lleno de dioses. ✽