

LOS LIBROS

BARBARA PROBST SOLOMON

MÉXICO: BIOGRAPHY OF POWER: A HISTORY OF MODERN MÉXICO 1810-1996

De Enrique Krauze

Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, 1997. Traducción de Hank Heifetz

Como afirma Octavio Paz, esta obra tiene especial valor para un público norteamericano por la sencilla razón de que México está presente en la vida de los Estados Unidos y lo estará cada vez más en los años por venir, y también por la razón menos evidente de que al conocer a México, los norteamericanos pueden aprender a comprender una parte desconocida de sí mismos.

Mi primer encuentro con el pensamiento vivaz y original de Enrique Krauze ocurrió hace apenas una década, cuando leí su ensayo sobre Carlos Fuentes en *The New Republic*. Lo que me interesó no fue tanto el retrato que hacía de Fuentes sino que señalaba, por vez primera en inglés, por lo menos en cuanto a mí respecta, el peculiar desequilibrio del intercambio cultural que se daba entre los Estados Unidos, Méxi-

co y América Latina. Del lado norteamericano, particularmente después de las culpas provocadas por la guerra de Vietnam, comenzamos a comportarnos como si el conocimiento de los países y culturas que nos rodeaban pudiera ser compilado en un perpetuo reporte de Amnistía Internacional. Aun cuando, como Dios sabe, Amnistía Internacional ha sido necesaria y ha realizado un trabajo maravilloso, los informes desde la prisión no equivalen al conocimiento de una cultura. Los norteamericanos traducimos poca literatura extranjera. Sólo un puñado de escritores extranjeros de cada país llegan a ser conocidos en los Estados Unidos, y solemos querer que nuestros escritores, particularmente los provenientes de países que sentimos que hemos maltratado, actúen como emisarios del Tercer Mundo. Sin embargo, muchos de los escritores extranjeros provienen en realidad de la clase dominante de sus países, mucho más frecuentemente que en los Estados Unidos, y muchos otros han sido educados en universidades norteamericanas, de suerte que los malos entendidos y lugares comunes y la confusión consiguiente han creado una especie de esquizofrenia entre los intelectuales latinoamericanos en su relación con los Estados Unidos. Afortunadamente, escritores como Enrique Krauze, Mario Vargas Llosa y V.S. Naipaul han disipado esta neblina al ofrecernos noticias de sus países de una manera mucho más compleja. Esta generación de escritores ha insistido en la

importancia de una recapitulación de la historia de sus países; sus libros son una respuesta contra la perspectiva histórica simplista de una polémica del Tercer Mundo, donde todos los problemas se perciben como resultado de la acción del enemigo exterior, en la que el enemigo es siempre el "otro".

Krauze sostiene que el México moderno de los últimos dos siglos ha hecho una mala lectura de su pasado y, por consiguiente, de su situación histórica presente, así como de los peligros del futuro. Señala que "En México, a diferencia de otros países con una historia milenaria, como Grecia, Persia y Egipto, el pasado, tanto el indígena como el virreinal, continuaba vivo y funcionando, mantenía su influencia y conservaba su carga de posibilidades no resueltas". A fin de comprender mejor el persistente poder caciquil de los presidentes mexicanos, la sorpresiva entrada en escena del movimiento guerrillero zapatista de Chiapas, los ciclos de la retórica revolucionaria y la dificultad para establecer una auténtica reforma democrática, Krauze comienza desde el principio: con las grandes ciudades prehispánicas aztecas, toltecas y mayas.

La historia de México de Krauze me hizo repensar la propia historia de los Estados Unidos, reevaluar lo que Paz llama la parte desconocida de nosotros mismos. La historia mexicana comienza con la historia precolombina. La nuestra comienza en una época posterior, con un do-

cumento legal, nuestra constitución. Los indios americanos nativos son nuestra carga de culpabilidad, nuestro problema. En términos de propiedad real, les dimos reservaciones donde pudieran vivir, mientras que mentalmente los consignamos a un espacio imaginario que también es análogo a una suerte de benigna reservación flotante. En nuestras historias más añejas, nuestras tribus indias fueron percibidas como salvajes; ahora, en la era de la computadora personal, los hemos desempolvado y nuestra percepción los ha convertido una especie de dóciles amantes de la naturaleza que viven en un paraíso vegetativo anterior a la contaminación. En ninguna de las versiones nos consideramos sus descendientes, ni genética ni culturalmente.

Krauze subraya el concepto de mestizaje para dar cuenta de la herencia mixta mexicana. Es un concepto importante y posee un significado para el cual no existe equivalente en lengua inglesa. Nuestro concepto de *melting pot* se limita a definir las culturas inmigrantes europeas que se entrelazaron para formar lo que hoy conocemos como los Estados Unidos, en tanto que *miscenegenation* se refiere a la cohabitación entre razas distintas en forma vergonzante y peyorativa. Actualmente hemos agregado el término multiculturalismo, que tiende a usarse para describir identidades étnicas diferenciadas que giran en sus propios y distantes ovillos. Krauze hace notar que aunque España había expulsado oficialmente de su seno a judíos y moros, su población seguía siendo un batiburrillo. Sevilla era una suerte de Manhattan del siglo XV, cuando Cortés conquistó México. Los españoles trajeron pocas mujeres, se mezclaron con la población indígena, mientras que la Iglesia católica exigía conversos, no pureza de raza.

Opuestamente, los colonos protestantes, holandeses e ingleses, trajeron a sus propias mujeres, pues eran efectivamente colonos. No trajeron ejércitos de ocupación ni representaban a ningún gobierno extranjero. Su llegada a América, para practicar sus creencias religiosas minoritarias, era una especie de automarginamiento contra Europa e Inglaterra. Un niño nacido de padres blancos e indios era, más bien, resultado de una violación, y para los colonizadores esto representaba un ejemplo de una vergonzosa mezcla de razas. De esta forma, los primeros ghettos y tabúes contra la mezcla de colores de piel se hallaron arraigados en Norteamérica mucho antes de que los primeros esclavos llegaran aquí, provenientes de África. Nuestra constitución, con su paradójica idea de igualdad, escrita en la época en la que los colonos eran propietarios de esclavos, puede ser entendida sólo a la luz de un contexto colonial de rebelión contra Inglaterra. Así, los colonos sólo se tuvieron en cuenta a sí mismos, el grupo automarginado que se había liberado a sí mismo del yugo inglés. El documento no tomó en cuenta el todavía vastamente inexplorado continente norteamericano, con sus límites porosos y remotas tribus nativas.

Mexico: Biography of Power nos recuerda continuamente las lagunas de nuestra propia historia, que podríamos percibir con infinitamente más claridad si entenderíamos el desarrollo de las relaciones entre blancos y negros; si en vez de ceñirnos a los términos estrechos de la cultura de las plantaciones esclavistas del sur, tomáramos en cuenta nuestras actitudes previas con respecto a la cultura amerindia que la precedió. Nuestra literatura es un *mestizaje* pero no tenemos una palabra para eso, tampoco. Krauze

aclara que los mestizos, hasta el siglo XIX, cuando comenzaron a definir aquello que hoy consideramos México y lo mexicano, fueron tratados también como parias, tanto por la población española como por la criolla y la india. Krauze junta brillantemente todos los hilos del relato. Establece las conexiones adecuadas para nosotros.

Un escritor tan erudito como Harold Bloom coloca en *El canon occidental* a Sor Juana Inés de la Cruz como una autora española, y no como la gran poeta del período colonial hispanoamericano, y este error, equivalente a afirmar que Mark Twain era londinense, escapa a los críticos norteamericanos; eso significa que, exceptuando a un puñado de expertos, los norteamericanos sabemos vergonzosamente poco acerca de los problemas históricos y la riqueza de México. Ciertamente Bloom tampoco se molestó en mencionar a Santa Teresa; quizá sintió que un convento español y un convento colonial eran exactamente lo mismo, o que esas dos poetisas eran la misma mujer, o simple y sencillamente, bastaría con una de estas beatas, aunque la iglesia castellana de una fuera del todo diferente de la iglesia colonial barroca de la otra.

Señalo la omisión de Santa Teresa y la chapucera geografía de Sor Juana en *El canon occidental* porque el mundo circunspecto de Santa Teresa tenía muy poco que ver con lo que la escritora venezolana Teresa de la Parra llama, al describir la Nueva España colonial, el catolicismo de la hamaca y del mango. Krauze describe a la Iglesia como un complejo, con facciones en pugna, una complicada relación con respecto a España y la sociedad criolla, y, también, la adaptación superficial de la Iglesia, por parte de la sociedad india y mestiza, a sus propios dioses caídos, su vergüenza de haber

sido derrotados y la persistencia de sus ancestrales costumbres. Como Krauze bien señala, todo en México sucede al mismo tiempo. Dioses indígenas, costumbres y hasta lenguas sobreviven hasta nuestros días. La España de la inquisición fue más tolerante de las mezclas raciales que los ingleses, pero no legó un modelo democrático a México. Más allá de las caridades de la Iglesia, no existió un espacio cívico, y ciertamente no hubo un modelo a seguir para una constitución democrática.

Cuando México se liberó de la madre patria, la joven nación se encontró envuelta en un marasmo de contradicciones. Se oscilaba entre una visión insular de la mexicanidad, un cierto vocabulario de internacionalismo y retórica revolucionaria, una variedad de dioses arcaicos, una especie de catolicismo caribeño que alentaba la pasividad, problemas reales con los Estados Unidos, y ningún hábito o espacio apropiados para un gobierno cívico. El poder seguía residiendo en los principales caciques; en la mayor parte de los casos, el presidente era un cacique político.

Existe una cualidad especial de urgencia y utilidad en casi todos los escritos de Enrique Krauze, y concretamente en este libro. Es su inteligente desdén por la retórica oficial, su exigencia de que México cumpla sus propias expectativas y todos, a ambos lados de la frontera, entendamos nuestra historia auténtica, lo que hace de su pensamiento y su escritura algo ejemplar. <

TRADUCCIÓN DE PAOLA DE MARIA
Y CAMPOS

FABIENNE BRADU

EL ACTO DE LAS PALABRAS: ESTUDIOS Y DIÁLOGOS CON OCTAVIO PAZ

De Enrico Mario Santí

México, 1997, Fondo de Cultura
Económica, 406 pp.

Enrico Mario Santí nos ofrece en *El acto de las palabras* la obra negra del proyecto que lo ocupa desde hace varios años: una biografía intelectual de Octavio Paz. El volumen es una recopilación de los ensayos que acompañan las ediciones de libros fundamentales en la obra de Paz: *Libertad bajo palabra*, *El laberinto de la soledad*, *El arco y la lira* y *Blanco*. También recoge un extenso artículo sobre *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, apuntes más breves sobre *Renga* y *La llama doble*, así como algunas conversaciones con el poeta. *El acto de las palabras* es, a un tiempo, la obra negra que cimienta el edificio por construir y el ensayo de un arte arquitectónico que ya manifiesta sus intenciones y su estilo.

Antes que un arquitecto consumado, Santí es un arqueólogo apasionado por los orígenes y la génesis. Hay que recordar que su mayor contribución al conocimiento de la obra de Octavio Paz fue *Primeras letras (1931-1943)* que publicó la editorial Vuelta en 1988. Nada extraño en la mira de un biógrafo: había que comenzar por el principio más remoto y escamoteado por el olvido y el propio autor en las recopilaciones

posteriores. La misma voluntad arqueológica anima los ensayos dedicados a *Libertad bajo palabra* y *El laberinto de la soledad*: Santí precisa las variantes de una edición a otra y recuerda en cada ocasión los tempranos textos en los que se gestan las ideas y las obsesiones del poeta. Es, sin duda, la parte de la investigación que mejor cumple Santí, con rigor, minucia y un gran esfuerzo de claridad. La "manía correctora" de Paz queda así en evidencia, pero bien podría Santí inspirarse en ella para no repetir de un ensayo a otro los mismos párrafos, así como para corregir datos y fechas que no coinciden entre las distintas redacciones. En todo caso, lo más desilusionante es que Santí elude la interpretación de los cambios que, a lo largo del tiempo, modifican o matizan el autorretrato del poeta. Estamos aquí ante la brecha que separa la arqueología de la arquitectura. Según Santí, habría que leer en la concepción revisionista de Paz "una relación metafórica entre vida y obra", y añade: "los poemas de *Libertad bajo palabra* reflejan la biografía de Octavio Paz, pero ese reflejo está filtrado por la inevitable (y en este caso, cambiante) interpretación del autorretrato". No obstante, unos párrafos después, cita al propio Paz sobre este mismo punto: "No intenté cambiar las ideas, las emociones y los sentimientos sino mejorar la expresión de esos sentimientos, ideas y emociones". ¿Qué persiguen, entonces, las variaciones: una constante reinterpretación del autorretrato o un simple perfeccionamiento de la expresión formal? ¿Acaso forman una doble meta simultánea? Esto es precisamente lo que esperaríamos que nos aclarara Santí, dando el paso a la interpretación que el libro actual escamotea y que el libro por venir tendrá que cumplir.

Estoy consciente de que las observaciones o los reparos que surgen de la lectura de *El acto de las palabras* podrían, injustamente, convertirse en un proceso de intención, es decir, que le pidamos a Santf ser el olmo que dé las peras que esperamos de él. Pero también es inevitable leerlo con la atención puesta en los gérmenes de la biografía anunciada y que, en algunos momentos, ya tienen la proporción de frutos maduros.

El ensayo en torno a *El arco y la lira* plantea la espinosa relación entre crítica y poesía, a saber, para retomar las preguntas de Santf: "¿Cómo leer al Paz poeta sin convertirse en el Paz crítico? ¿Cómo evitar su influencia poderosa y, al parecer, ineludible?" Para mostrar los riesgos de semejante empresa, Santf descalifica dos libros que los han corrido sin gran éxito: *Las estaciones poéticas* de Rachel Phillips y *Octavio Paz: poesía y poética* de Monique Lemaître. La conclusión resume el método a seguir según Santf: "Pero si hemos de hacer homenaje a Paz no será, ciertamente, duplicando reflexivamente las observaciones que encontramos en su prosa. Sí será, en cambio, entablando un diálogo con sus textos; percibiendo, si así fuera necesario, la discontinuidad que media entre lo que él mismo impone y lo que le es impuesto por los esquemas de lenguaje de que hace uso." Si bien coincidimos con él en el método, no podemos dejar de lamentar que él sea el primero en contradecirlo. El incumplimiento se verifica sobre todo en el texto dedicado a *Blanco*, para el cual "Los signos en rotación" le sirven de guía de lectura, luego de instituir el ensayo de Paz como "suelo conceptual, poética explícita" de los poemas de la familia de *Blanco*. El problema de la inconsecuencia de Santf no reside, a mi juicio, en una fracasada formulación del método

—al contrario, creo que ve perfectamente en qué consisten los errores de sus colegas y antecesores— sino en la incapacidad de erigirse a sí mismo en el interlocutor que requiere el término *diálogo* subrayado por él en la conclusión mencionada. Como bien lo percibe Santf, no se trata de desacreditar al Paz crítico, ni de desconfiar a priori de sus palabras, ni de hacer a un lado su deslumbrante reflexión, sino de enfrentarse a él como un interlocutor *à part entière*, capaz de animar el diálogo que ha de surgir entre la poesía y la obra crítica. También creo que una manera de crearse a sí mismo como interlocutor, sería arriesgándose en el terreno de la interpretación, es decir, franqueando la distancia que separa la arqueología académica de la arquitectura como arte. Pese a la desilusión que se percibe en las palabras del poeta: "Creo que mi obra ha sido mal interpretada y que yo mismo la he malinterpretado", está sucediendo un fenómeno paradójico, paradigmático de nuestros tiempos y peligroso en todos los casos: la multiplicación de los estudios sobre la obra de Paz tiende a opacarla por efecto de desplazamiento y sustitución, y también porque la complica con las ineficaces jergas de las modas académicas. Al leer un ensayo de Paz, la claridad de las ideas y la fuerza de persuasión del estilo crean una complejidad accesible a la inteligencia. En cambio, muchas de las disertaciones sobre la obra complican por su aridez y falta de brillo la exposición que pretendía iluminarla. Por eso, tal vez, no se puede evitar la tentación de regresar a las palabras del poeta: en la gran mayoría de los casos, lo ha dicho mejor y más económicamente.

El acto de las palabras sugiere otro debate que rebasa los puntuales reparos anteriores, al tiempo que se deriva directamente de

ellos. Me refiero a la pertinencia de una biografía *intelectual* de Octavio Paz. La frustración que despierta el libro de Santf se origina en los reiterados puentes que tiende entre obra y vida sin jamás atreverse a cruzar hacia la otra orilla. Todos sabemos que Paz suscribiría los argumentos de Proust en *Contre Sainte-Beuve* acerca del lugar de la verdadera biografía de un escritor: "Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía", ha escrito Paz a propósito de Fernando Pessoa. Por las mismas razones, escribió *Itinerario* y no unas memorias totalizantes y convencionales. No obstante, estoy convencida que mucho ganaríamos en comprensión si se lograran conjugar las dos vertientes de la vida y de la obra en un solo esfuerzo de interpretación. Creo, además, que es un error separar, como lo hace Santf, "la biografía real" y "la biografía metafórica", porque es precisamente lo que el poeta ha intentado reunir durante toda su vida y a lo largo de todos sus escritos. Si la moral está en el origen y en el centro de su creación, como lo subraya Santf en más de una ocasión, ¿por qué mutilar a la persona del ejercicio de esta moral en la vida? El amor o la soledad no pueden considerarse como temas de una obra: son las obsesiones de una poesía y una reflexión, porque han sido las apuestas y las vicisitudes de una vida. Si la figura de Octavio Paz tiene la envergadura internacional que le reconoce Santf en el texto final del libro, no es únicamente por la dimensión de la obra, sino porque el hombre y el poeta forman un todo indisoluble. Habría que ir más allá del "¿qué?" para alcanzar el "¿cómo?" y el "¿por qué?" No se trataría, por supuesto —y bien lo entiende Santf al plantear la necesidad de un diálogo entre las palabras del poeta y un interlocutor que asumiera el riesgo de la interpreta-

ción—, de escribir una hagiografía, un rosario de anécdotas al estilo Sainte-Beuve, y mucho menos de erigir un monumento marmóreo que petrificara al espíritu más vivo de nuestros tiempos, sino de averiguar qué paisaje se despliega a la orilla del hombre. No basta con tender puentes, sobre todo si éstos llevan a otra parte; hay que cruzarlos y emprender, como pedía André Maurois, “la valiente investigación de la verdad”, es decir, una biografía a secas o, como diría Enrique Krauze, una biografía sin adjetivos. <

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ
MICHAEL

LA MONTAÑA Y EL DESIERTO

Pablo Soler Frost, *Cartas de Tepoztlán*, ERA, México, 1997, 93 pp.
Verónica Murguía, *Auliya*, carta-prólogo de Carlos Fuentes, CNCA, México, 1997, 190 pp.

Para un crítico pocas cosas son tan satisfactorias como crecer junto a los escritores que elegimos, más allá de las cronologías, como nuestros contemporáneos. Cada uno de los libros de Pablo Soler Frost (1965) lo he leído como si fuera parte de mi propia alma. Y ante sus *Cartas de Tepoztlán* me entusiasma la profundidad de nuestras diferencias pues me comprometen aun más con su obra. En este libro infrecuente, Soler Frost confiesa, mediante una conversación real o imaginaria con un corresponsal japonés, su devoción religiosa por

Tepoztlán, ese acertijo de piedra en la geografía física y espiritual de México. Subrayo que la religiosidad de Soler Frost proviene, más que de su catolicismo convicto y confeso, de un encantamiento que encuentro genuino. Nuestra literatura, siguiendo el rumbo del Occidente finisecular, mira con insistencia hacia formas ortodoxas o heterodoxas de la fe, movimiento que en numerosas ocasiones me parece a mí, que soy un incrédulo, postizo.

Las *Cartas de Tepoztlán* se basan en un motivo teológico que Soler Frost comparte con Gabriel Zaid y nuestra escasa, pero digna, ilustración católica. Se trata de la idea de México como nación hija de una *parénesis*, el contrato violento pero irreversible entre la predicación cristiana y sus conversos indígenas. Me intriga que Soler Frost, admirador del celo misionero de agustinos y dominicos que aplaude la destrucción de los ídolos tepoztecos por fray Domingo de la Anunciación, sea un expositor más convincente de la espiritualidad indígena que tantos ideólogos endemoniados. Quizá la explicación radique en que Soler Frost, un esteta ajeno a las querellas clericales, encontró en Tepoztlán esa magia que revela la naturaleza parenética y mestiza, cristiana y pagana, de eso que el racismo invertido llama el “México profundo”.

La conversión al cristianismo del rey Tepozteco, ocurrida según la leyenda en 1538, es el nudo argumental de un libro dedicado “Al que sube la Montaña”, epistolario discreto y elegante donde la repulsa ghenoniana de la desacralización moderna no resulta fanática ni lastimera. La *parénesis* católica que Soler Frost lee en las caras pétreas de Tepoztlán es una visión superior a la del viejo Vasconcelos, empeñado en las fobias más ridículas (y destructivas) del hispanismo. Ojalá que Soler

Frost, reintegrado a la Gracia como Vasconcelos, sepa olvidar, a diferencia de éste, las blasfemias criminales del nacionalsocialismo, basadas en esa falaz mitología dizque germánica que entusiasmó, en su momento; al autor de las *Cartas de Tepoztlán*.

Este epistolario es obra de un escritor enamorado de la armonía de la religión con la naturaleza, pendiente de la tensión no resuelta entre los hombres y los viejos dioses, al grado de ofrecernos, en menos de cien páginas, el homenaje toponímico más sentido de nuestra prosa contemporánea. *Legión* (1992) y *La mano derecha* (1993), primeras novelas de Soler Frost, muestran una felicidad narrativa sorprendente. A través de las *Cartas de Tepoztlán*, Soler Frost deja de ser el niño sádico levemente empeñado en culminar la saga ininterrumpida de sus lecturas de infancia, misterio que lo convirtió en el más original de los narradores de nuestra generación, pero conserva intacto su asombro ante el mundo (“Todo es muy nuevo para mí y es de siempre”, dice) gracias a una serenidad espiritual no exenta de coquetería barroca.

Durante las diez cartas (ocho de “Pablo” y dos de su corresponsal en las Islas), Soler Frost cuenta un periplo de cuatro estaciones en Tepoztlán, viajando de la curiosidad prehispánica al I Ching, de los versos de Hölderlin a la historia del alpinismo, de Jünger al T’aishan, del Cerro del Hombre a las maravillas de la flora nipona, de la locura pluvial que baña Tepoztlán a la lucha de sus pobladores contra el campo de golf. La correspondencia finaliza en enero de 1996, cuando esa rebelión comuna hace imposible la vida del esteta en el pueblo. Una vez más la Historia parece expulsar al poeta de esa Torre de Cristal que le permite la observación subyugada de los elementos.

De Japón a México, las *Cartas de Tepoztlán* insisten en que nuestro país es, en realidad, el extremo oriente. Este u Oeste, que me da igual, el Tepozteco de Soler Frost es una tierra donde reina la sacralidad y el refinamiento de los indios y de los mestizos, de las nuevas divinidades con sus venerables ancestros, del paseante solitario con las estaciones. Y ese Tepoztlán, como todo paraíso que se respete, según Borges, no es sino uno más de los paraísos perdidos cuya búsqueda es la finalidad de toda literatura verdadera.

La Montaña, símbolo de quietud y refugio divino, es el ser que Soler Frost descubrió en este viaje de autoconocimiento frugal y erudición amable que son las *Cartas de Tepoztlán*. Nada hay en este pequeño libro que invite a la facundia mística o a la charlatanería esotérica. Chateaubriand odiaba las cimas porque empequeñecen al hombre. "Pablo", siguiendo a su maestro japonés, prefiere creer que la Montaña nunca se conquista, sino se alcanza para venerar su majestad, devociones que realizará el peregrino con la ciencia o el arte que más cerca esté de su entendimiento y de su gratitud. En este caso, antes de descender, el alpinista ha dejado una ofrenda literaria. Y en contra de *El gran miedo de la montaña*, la novela tan hermosa de Charles-Ferdinand Ramuz que Soler Frost cita, sus *Cartas de Tepoztlán* podrían titularse la gran querencia por la Montaña.

Pablo Soler Frost prueba, con este libro "mexicano" que su única patria es una imaginación espiritual que se ha nutrido del Bizancio, la Alemania de los primeros submarinos, la entomología de Tlalpan o las cimas tepoztecas. Y con semejantes libertades aparece una primera novela cuyo eje no es la Montaña, sino el Desierto: *Auliya*, de Verónica Murguía (ciudad de México, 1960). Narra-

da con una prosa limpia y evocadora, denota una capacidad de fabulación insólita en un escritor debutante. Se lee sin prisa y sin pausa. Es una historia emanada de las arenas inmemoriales de la civilización musulmana, donde una maga coja espera a su héroe joven, en un encuentro que, tras variados ritos de paso, unirá el desierto de Auliya con el mar de Abú al-Jakum. Verónica Murguía presenta el trueque de poderes tan sugestivos como el agua y la tierra, la deformación física y la belleza del alma, la pubertad y el valor, el reino animal y los genios malignos. Auliya transformada en jerbo —rata del desierto que no necesita beber agua— logra esa verisimilitud que pocos escritores fantásticos de México poseen.

Auliya es una novela emocionante donde la transmutación de las especies se produce mediante una lógica implacable. Murguía rehuye cualquier complacencia con las convenciones manidas de la llamada literatura femenina. El amor por las culturas del Islam, el placer por fabular y la potencia de las imágenes poéticas nos presentan un libro inesperado que es, al mismo tiempo, un cuento filosófico y un relato fantástico. En el primer caso, Verónica Murguía respeta los tópicos tradicionales de *Las mil y una noches*, antología acaso insuperable de la crueldad y de la sensualidad. Pero esa fidelidad canónica irradia desde la apuesta por una escritura fantástica que se atreve a todo y a la que casi todo le sale bien, gracias a la combinación exacta entre la forma legendaria y el suspenso moderno. Y el desierto musulmán, con sus creaturas altas y bajas, de los felices jerbos a los diabólicos djinnes, aparece en *Auliya* como resultado de una curiosidad árabe utilizada en función del texto y no al revés. Quizá la novela debió finalizar con la fuerza poética del último e inolvidable párrafo. Pero

en honor de *Las mil y una noches*, Verónica Murguía decidió terminar con un breve epílogo que cierra el relato como lo dicta la tradición.

Cartas de Tepoztlán y *Auliya* ratifican que la incesante renovación de los novelescos no está en la búsqueda suicida e infértil de la novedad, sino en la fascinación creadora por las tradiciones herméticas o exotéricas que nos devuelven al mito tras la rica y desquiciante experiencia moderna. Pablo Soler Frost y Verónica Murguía me hacen sospechar que la narrativa mexicana es, al fin, universal, una circunsferencia cuyo centro está en todas partes, en la Montaña y en el Desierto. <

DAVID MEDINA PORTILLO

GLOSAS

De Tedi López Mills

Martín Pescador, México, 1997.

Un título como el que encabeza a este libro de Tedi López Mills parece entregarlo todo al primer golpe de vista. E incluso, aventuro, creéramos adivinar detrás de él cierto homenaje consecuente a alguna "figura", modelo de uso en el culto personal expropiado, cual debe, de entre un vasto acervo de valores culturales comunes.

Una vez encarrilado, el presupuesto tópico trabaja solo. Y ejemplos a seguir en este sentido sobran, tanto que el poema entendido como un retrato con personaje, según lo festejaba Evodio Escalante hace una década, hoy ya es más bien un recurso mani-

do. No hace falta dar nombres. Entre nosotros un mismo autor puede entregar sucesivos títulos empleando idéntica receta y seguir tan campante.

Por qué entonces un libro como *Glosas* se animaría con una materia al parecer muy vista. Antes de adelantar cualquier calificativo, sin embargo, conviene recordar un dato en especial: a saber, el oficio de traductora de Tedi López Mills. Los poemas de *Glosas* no son, de acuerdo con esto y para desaliento de mis prejuicios, un ejemplo más de retratos con presonaje; si serían, en cambio, un diálogo pertinente (discreto) más que una ceremonia, un monólogo de culto. El libro contiene así diez poemas de mediana extensión, con títulos en cursivas que provienen, supongo, de la obra de los poetas "glosados" cuyos nombres, correspondientemente, aparecen consignados entre paréntesis. Ahora bien, hacia dónde nos lleva Tedi López Mills.

En menor medida que en sus anteriores libros, hay en este volumen cierta propensión narrativa. Inclination, claro, lejana del simple aderezo anecdótico que se ofrece atravesada, primero, por un hábito meditativo y, también, por un ejercicio de despersonalización. Jamás se me ocurriría pensar a propósito de esto último, por ejemplo, que detrás de la máscara o *personae* de Joseph Brodsky se encuentra López Mills negociando el gasto de su íntimo trajín. Digámoslo como sigue: la "vivencia" de la autora se delata en *Glosas* sólo y en tanto que experiencia de lectura. Escribir con Geoffrey Hill, Zbigniew Herbert o Paul Celan enfrente, intimidada. Por ello, son la voces de éstos quienes ocupan la geografía poética de *Glosas*. Aunque, si me permito una licencia especulativa, acaso podríamos obviar aquellos nombres y, entonces, *Glosas* quedaría como lo que es: diez po-

emas en donde Tedi López Mills concilia un aliento propenso a la narratividad poética con la, en este caso, necesaria gravitación de un centro que le brinde una posibilidad de equilibrio al desarrollo natural del poema. Los versos glosados han cumplido, creo, con esta función, con esta ascensión de la forma:

la arcilla quieta en el borde del río
y todo idioma —la casta de los
verbos—
regidos por la vocación de un
volumen. <

CARMEN LEÑERO

LAS COSAS NO NATURALES

De Carlos López Beltrán

Trilse, México, 1997.

El libro reúne 36 poemas escritos a lo largo de catorce años, ordenados en cuatro apartados bajo el título de las seis cosas no naturales que Antoine Louis distingue en *Sur les Maladies Héritaires* (1847). Pero estos apartados (el sueño/ la vigilia/ las pasiones del alma/ el aire y el agua/ los alimentos/ y las excreciones retenidas) no parecen aludir ni al tema ni a la ley que rige los poemas agrupados en cada uno sino al ámbito de conciencia en que esos poemas se refugian, casa de un ser que medita y sueña de un modo muy peculiar. En la portada y contraportada se ilustran ingeniosamente las dichas cosas no naturales en rectángulos paralelos, como una hilera de puertas que en vez de abrirse ocultan lo que hay adentro. ¿Por

qué no serían naturales el agua, los sueños, las excreciones?, ¿por qué no lo serían tampoco estos poemas —acaso "no genuinos", perversiones mentales, artificio? Los apartados son puertas falsas porque no conducen al verdadero espacio que late bajo los hermosos forros de Ediciones Trilse. Hay que rodear, buscar puertas traseras, grietas, pasadizos subterráneos para acceder a la dinámica extraordinaria de esta casa cuya fachada aparentemente tersa, sin costras ni ornamentos la hace en cierto modo impenetrable. La lisura y mesura de los versos, la fluidez del lenguaje, la templanza del tono, la propiedad de la composición pueden engañar al lector y hacerle resbalar por la superficie si intenta acceder de un solo golpe a la experiencia que guarda el libro, si piensa que ha de leer linealmente, de arriba a abajo, de izquierda a derecha. No, hay que merodear cada poema, acecharlo para internarse en él. Los versos de López Beltrán no se leen para descubrir un significado secreto ni para tejer una complicada red de evocaciones porque su ley no es la analogía sino una vertiginosa condensación. Su estrategia es menos metafórica que concéntrica y, por eso, hay que acercarse progresivamente, en círculos cada vez más cerrados conforme se agudizan la atención, la mirada, la pregunta. "Todo lo que nombro es luz y gira", dice en el poema Tolvanera, "aunque sea lengua deseo jabalí llanura". La operación básica de sus poemas es destilar las sustancias que entran en su pensamiento, vengan de donde vengan; es calentar a altas velocidades (la velocidad de esa inteligencia suya que parece habitar las once dimensiones espacio-temporales sugeridas por la física moderna, y transitar modelos cuánticos incluso cuando sueña); es poner al fuego esa conciencia que mira, recuerda o medita, y luego

enfriarla para deshacerse de impurezas, para quedarse con el atributo más íntimo, no con la forma ni la sustancia sino con la dinámica, "el espontáneo movimiento del instinto" que la conciencia acoge, no ya como pensamiento o sensación sino como el ímpetu puro de ese pensamiento — "la esfera de mi grito mental", dice—, el furor vivo de ese ímpetu que tan virilmente se templea en la delicada escritura de sus poemas. Así sucede en *Molde interior*: "...un caballo negro colma la oscuridad/ (le da forma: la deforma)/ puño en el silo rebosante/ semilla en el puño amartillado/ tenso mercurio..."

El poeta de *Las cosas no naturales* no está desesperado por ser inmediatamente inteligible; su oscuridad no es coartada ni facilismo sino producto de una intensa fuerza de gravitación que atrae las cosas, los seres y la luz que emiten hacia un centro voraz. No está desesperado por encontrar una voz poética o construir un proyecto de obra literaria; parece más bien absorto en la experiencia misma de una percepción tensa que el trabajo de escritura mitiga, ejercitando, entre el percibir y el nombrar, un arte marcial de la memoria, vigoroso pero contenido, el dominio de una forma muy aguda de conciencia. ¿Qué pasaría si de verdad existe un modo de meditación que no busca vaciar la mente sino aguzar la atención sobre un paisaje, un asunto vivo, un sentimiento perturbador; una contemplación que abstraer los rasgos esenciales de lo que explora —no generalizando sino extrayendo la ecuación mínima necesaria para su existencia? ¿Qué pasaría si la mente, en este estado de meditación minuciosa, disciplinada y alerta fuera invadida por el instinto, los elementos naturales, los humores del cuerpo, la espínosa intensidad de los deseos, y lejos de apartarlos tuviera que entre-

garse a ellos para descubrir el trazo básico, súbito y único de esas cosas indomeñables que la invaden? ¿Qué pasaría si la inteligencia en el extremo de sus operaciones más delicadas, de su alquimia más cuidadosa, presa de la violenta naturaleza que intenta comprender, contaminada de su furia y también de su inevitable pulverización comienza a tener sueños de electrones, de hermanas fantasmas, de "silencios en órbita" y de tormentas marinas desatadas por la fiebre de una hija? ¿Qué ocurriría, en suma, si esa entidad salvaje a quien llamaré el alma, gana para sí a la inteligencia como a su sirvienta más solícita? Ocurriría, por ejemplo, un poema de López Beltrán. Como aquellos que conforman la cadencia titulada "Nociones del viento" —la figura más material que encontró el poeta para dar lengua a ese ímpetu, relámpagos, "tenso mercurio" que su conciencia revela. El viento —asociado con la risa— es a la vez fluido, furor, caricia, o como él dice: "campo invisible de caudalosas líneas", "manadas de transparencias", "horda de filos"; es "viento que peina a los árboles para sentirse resonar", "para dinamizar los movimientos del placer", "látigo", "crines de arrebató", "elusiva furia". Una vez que ha discernido los filamentos de luz, nervadura de las cosas y sus ráfagas esenciales, el poeta entiende cómo la dinámica que espolea a los elementos hace que se trastornen sus formas y relaciones mutuas. La noche se vacía en el mar y es el mal, el caballo drena la noche y es a la vez su moldura, "espasmo que penetra es penetrado". ¿Son los árboles entonces los que peinan el viento? "¿Quién se apasiona y grita? ¿Quién aprieta las mandíbulas y reza". Y más adelante: "Es toda una danza escabullante, riente..." Tal forma de meditar lo airado de las cosas

naturales hace que el continente sea el contenido, que el objeto observado invada al sujeto que observa y que haya una imbricación plena entre conocer, sentir y existir; hace que la conciencia sea el mundo, su "molde interior", es decir, ahí donde toman forma sus visiones: "ojos: orificios", dice López Beltrán; y en el poema "Matemática": "Bautizar toda la arena del desierto, / la de todos, y encender en cada grano/ el imán del universo". Concebir y existir son lo mismo, como si el sueño de la conciencia generara las cosas, y en este sentido nada existiera previo y natural: "Cada cuerpo es el sueño/ de su invidente masa/ (...) cada cuerpo es una nube/ que la mirada integra/ y labra: es ceguera anegada". Así se intercambian las funciones entre el punto fijo de observación y el raudo entorno, que como un fuerte despliega la propia vista.

Es difícil en esta breve nota ser fiel al espíritu de un libro tan abundante y agudo, y dejar cabal muestra de su desesperación sosegada, de su horror contenido, de su decantamiento. ("Somos la letanía de la razón/ y el torbellino alado de la crueldad"). Acabo un primer merodeo volviendo al principio de *Las cosas no naturales*, donde un intrigante poema titulado "Hermana" custodia la entrada: "Gravitaste salvaje como un sol o liviana como un halcón silvestre./ Eras hermana Homero al conjurarnos..." No se trata de la mujer amada sino de una especie de *alter ego* femenino del poeta, otra modulación más lenta y flotante de su pensamiento, "bailarina niña" de brazos tensos que en extraña batalla doblega el espíritu viril que agita el lecho de los poemas, que lo modula para nosotros o quizá solamente para que sobreviva en ellos el alma, ahí entre los trazos de una escritura sorprendente, oscuramente erótica y exquisita. <

VERÓNICA VOLKOW

EL MISMO Y OTRO. ANTOLOGÍA DE LA NUEVA POESÍA FRANCESA

Selección de Philippe
Ollé-Laprune y Alexis Fabry.
Presentación de Bernard Noël

El Tucán de Virginia, México, 1997,
168 pp.

“Lo que está cerrado/ no es lo contrario del espacio/ sino aquello que lo designa,” escribe Jean Louis Giovannoni. Lo que está cerrado se da a partir de una noción de cuerpo, límite o forma. El cuerpo en el espacio genera un lugar, una especificidad que le otorga a la amplitud en blanco una referencia: le da un derecho, un atrás, un arriba, una pequeñez, una inmensidad. Esto cerrado —este cuerpo— que designa al espacio es una suerte de signo, algo como una marca pictórica de la extensión. El espacio es ubicable, hablable, referible a partir del cuerpo.

Pero es también el espacio lo que ubica al cuerpo, lo que le da cabida, posibilidad. “Se nace y desaparece en el espacio mismo”, titula Giovannoni un poema que aborda el misterio de la relación entre el ser y la existencia. La existencia implica fundamentalmente tener cabida en el espacio, pero el ser no es capturado por esta dimensión:

Venimos de un país, que ya no
podemos tocar
un país
que se mantiene al lado de los
gestos

a un lado de la voz
un país
que no sabe nombrarte
más que perdiéndote.

Nuestro origen, nuestro ser, están al margen de todo, en una suerte de exterioridad absoluta, excluidos de los gestos, de la voz, de las palabras, de las formas. Nuestro origen está perdido para el espacio y la palabra, es ajeno al espacio de lo manifestado. De hecho la palabra sólo pone de relieve una distancia: “El que dice/ aleja/ pierde/ lo que sus palabras quisieran llamar.”

Los seres también somos esa exterioridad que da la espalda a las palabras y al espacio, somos exterioridad y somos tiempos, somos “el límite y la extensión”. Amen de ser punto de nacimiento y de muerte, somos recorrido, trayecto evanescente: “¿Estamos hechos para ser solamente travesías/ para no tener otra consistencia que la de nuestros movimientos?” pregunta el poeta, y más adelante agrega:

Nacer
es no poder
quedarse en un lugar,
sino ir siempre
en lo que se aleja.

Esta definición del ser en tanto que desvanecimiento, alejamiento, cavidad en el espacio, ausencia, lugar condenado a quedar inmediatamente hueco, a nunca captar lo que invoca, contrasta con la idea de una forma pujante, diligente, implacable y poderosa de “La buena pieza”. En este último poema aparece la idea de la forma como algo sólido, brutal y conquistador, que se impone casi como un frente militar, mediante una estrategia de dominio, ante el espacio:

Una forma se merece siempre, se
gana. Para ello hay que ponerse en

orden, acomodar sus enveses y reveses y, sobre todo, no dejar que su materia se despliegue a su antojo, se expanda y rebase sus límites.

La forma contiene un lugar privilegiado, su frente, su cara, que la empuja a ser, que reconcentra y manifiesta su voluntad, y que es también su lucha contra o circundante. La forma antes que nada da una cara. La forma implica una voluntad de poder:

Apenas una cosa entra en el espacio, debe dar la cara.
Pronunciar sus rasgos, el volumen que quiere reservarse, especificar su continente y cerrarlo preciosamente todo.

No hay otra cosa en este mundo que cobrar un rostro que pueda anunciar lo que constituye a un cuerpo, el comienzo de un dominio... Llegar al mundo es siempre ir hacia un rostro.

Si en “Se nace y desaparece en el espacio mismo”, el espacio parece expandirse, ganar todo el territorio y sofocar, marginar al ser, perseguirlo en una errancia; en “La buena pieza”, el cuerpo, la forma entablan una contienda contra el espacio en la que salen vencedores.

Esta reflexión alrededor de las nociones de espacio y de cuerpo que es fundamental en el trabajo de Giovannoni también puede, creemos, proporcionarnos las coordenadas para ubicar las trayectorias poéticas recopiladas en la antología *El mismo y el otro*. Hay poetas como Michael Bulteau, William Cliff, Jean Michel Maulpoix, Patrick Laupin, Jean Pierre Spilmont y el mismo Jean Louis Giovannoni, cuya escritura implica una exploración del espacio, del viaje o una inmersión en atmósferas omnipresentes como en “El azul no hace ruido” de Maulpoix, donde el azul, más que un color, es casi un lugar, una condición:

El aire que respiramos, la apariencia de vacío sobre la cual se agitan nuestras figuras, el espacio que atravesamos, no son otra cosa que ese azul terrestre, invisible, tan cercano que se funde con nosotros, vistiendo nuestros gestos y nuestras voces.

El azul es el envoltorio de nuestra existencia en la tierra, una suerte de funda, de límite, más que un color. Otra inmersión en un espacio azul, movedizo y todopoderoso se da en el bello poema "El canto de los naufragos". Aquí los naufragos no sólo son los marineros malhadados o los fascinados locos, perdidos por la voz de las sirenas —que es finalmente la voz del mar— sino también los poetas que bajo la claridad de la lámpara cantaron la embriaguez del viaje. Los poetas, como naufragos, viven su diáspora, aferrados a los maderos flotantes de sus frases. Con versos notables Maulpoix pregunta:

¿Porqué no podemos echar raíces
en el mar
como los ahogados y las algas?
Llevaríamos a cuestras sin trabajo
El cielo azul que no se marchita
sino sueña con colores
y la lana tibia de las espumas
Y los frutos venenosos de mar
adentro
Que ningún labio humano ha
mordido
Estaríamos de regreso en el jardín
infinito?

Esta inmersión poética en el espacio puede ser meramente abstracta o filosófica, como en Giovanni o Maulpoix, o puede retomar el humor de los detalles y referencias más caprichosas como en el verso desfachatado y preciso, sarcástico y rimbombante de William Cliff. Puede también perderse por esos abries apátridas, esas muchedumbres de hojas secas, esos "terrenos errantes en

penitencia", esos "vanos de socorro al vacío del mundo" de Patrick Laupin. La vivencia del espacio en Laupin es la de un exilio, donde las únicas referencias son la pérdida o la herida: fronteras de realidad en este país de dispersiones.

Jean Pierre Spilmont es un observador de sutilezas: un grano de polvo en el camino es un remolino frágil, las piedras muestran su muda geografía, hay una espera inútil de lo que no puede nacer más que dentro de la luz. Una de sus grandes obsesiones es la memoria "que nunca guarda/ más que la usura de un granito."

Michael Bulteau retoma la posibilidad abierta por Tristan Tzara de dinamitar el espacio del poema. Esto le permite recuperar en las esquirlas, en los codos, en los envases, inusitados paisajes de las cosas. Una imagen notable es la del verso "el gato mecánico aspira las manos enguantadas de la aurora." Aquí el gato mecánico inhala a ese cuerpo humano que se ha vuelto uno con la aurora, suerte de músculo solitario, pulmón ávido y completo.

Otro hallazgo notabilísimo es el de las "viandas del espejo", donde por segunda vez un objeto logra engullir su entorno, las cosas de la habitación se han convertido en carnes para el espejo. El objeto —ente parcial, imagen del despojo, del abandono, rincón mínimo— paradójica y sorpresivamente se apodera del absoluto. "Los puntos pesan el aire/ buscando su imagen exacta", escribe, cifrando en un punto la imagen total del aire.

En uno de sus poemas más notables, "Ciudad con sus sueños," volvemos a encontrar este juego de perder como posibilidad del encontrar, tan sobresaliente en su obra:

Voy alrededor de las tiendas
creo en el mundo antiguo

al fondo del mundo antiguo
con sus edenes
su generosidad
su lejanía fatídica.

Podríamos decir que para los poetas avocados al espacio, este es sobre todo un camino para recuperar lo máspreciado o perderse definitivamente. El espacio es a veces una dádiva, otras una aventura, otras un despojo, otras una forma de conquistar, otras una burla. En todos ellos vive la pasión de la búsqueda.

Quizás entre los poetas del cuerpo y del centro predomina el momento del hallazgo. Giran alrededor de un centro que puede ser el del cuerpo y su universo de sensaciones o una noción de eje interno, ético, espiritual o emocional. Entre ellos se encuentran: Serge Pey, André Velter, Antonie Emaz, Abdellatif Laabi.

Poetas centrífugos, los unos, centrípetos, los últimos; expansivos los primeros, avocados los últimos a esa forma no de contracción sino de concentración que es la transparencia.

En la transparencia la vida, las cosas no se buscan sino que caen por su propio peso, como que se acomodan simplemente, se ajustan a las palabras y la poesía es una suerte de momento posterior, una decantación de un sentido.

Dentro de la línea de Antonin Artaud, el teatro de la crueldad y su búsqueda para dotar al grito mudo del dolor y de la sensación con un lenguaje, estaría el poema de Antonine Emaz: "Miedo. Es en lo que se entra más allá del umbral."

Hay una pluma precisa y amorosa para la definición de las realidades internas en Abdellatif Laabi. Ciertos momentos lo emparentan con Álvaro Mutis:

La desesperación es mi hijo
baldado
Él me cuenta con los ojos

la historia del hacha del amor
 sus dedos desollados son mi brújula
 yo los beso y nos lo cuento
 Su dolor es mi venero
 Su sed me hace inventar el agua
 El alimento que le llevo a la boca
 hay que arrancarlo de mi carne
 La desesperación es mi hijo
 baldado
 Me mantiene despierto
 y en pocas palabras me ayuda a
 caminar
 tanto como el bastón de la
 esperanza.

Una voz encendida por un espíritu dionisiaco es la de André Velter. La pasión en él es umbral de un pasaje iniciático, luz embriagadora y revelatoria, plena a la vez de certeza y de misterio:

El vagar siempre está más allá. Como una promesa de despertar y de inocencia. Como un cuerpo a cuerpo de instinto y de gozo. Como un deseo en la punta de los dedos que supiera retener el relámpago.

He levantado los ojos del libro y te he visto. Y la mirada se ha reconocido. Y el ofr se ha convertido en canto. Y he dicho, sin decirlo, que es en el secreto de los cuerpos una puerta batiente.

La pasión del amor colinda con el terror de lo religioso, también la pasión de la aventura. El extraordinario poema sobre Rimbaud toca el fuego de un fervor espiritual:

Vagar era en él la llama
 nutrida de otro cuerpo, de otra
 presencia,
 la llama de un ser inmenso
 por venir o difunto,
 hermano de hambruna, djinn,
 adivino,
 ángel para consolar, resucitado
 para procurar,
 y eso quemaba por dentro su piel,
 eso cavaba al fondo de sus huesos
 para el aplazamiento del galanteo
 anunciado

de la muerte y del alba.
 Vagar en él era el más allá en
 persona.

Hay algo iniciático en la pasión, el cuerpo o el ser parecieran descubrir su propia luz, el ingreso a una sabiduría desnuda y valiente, la trascendencia hacia las dimensiones puras del alba.

Si hay un misterio para Velter, no es el reclamo ante el abandono o la muerte, sino el de la existencia de este fuego, de este gozo, este principio incendiario —locura del exceso que es también sabiduría sublime.

Otro gran explorador del cuerpo es Serge Pey. Es el suyo un cuerpo metafórico que rebasa el cuerpo físico y que le permite acceder a las regiones más inusitadas del espacio:

La mirada cerrada
 inventa un ojo
 que ve en el corazón—oreja
 de la estrella

Cuando te amo busco
 un agujero en tus
 ojos
 que me verá
 más que tus ojos

Serge Pey parece llevar el cuerpo a todas partes, a regiones del espacio que de suyo le son inaccesibles. El cuerpo se hipertrofia en una especie de máquina, gran cuerpo poético que alcanza lo imposible o que toca en lo cotidiano un sol imprevisto:

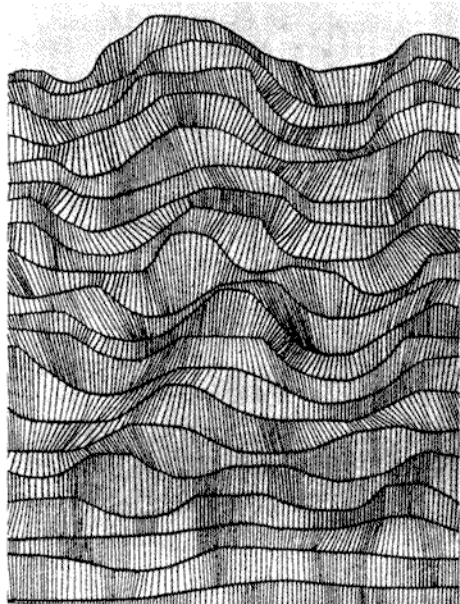
Cada vez
 que hablamos
 una mano sale de
 nuestra boca
 y funda una estrella

que nos observa al brillar
 sobre la tierra

El cuerpo, en Pey, adquiere por vía de esta amplificación y diversificación metafórica, la dimensión de una escultura insólita. Los ojos son más que ojos, son mil luces, y los brazos también son múltiples como los de una estatua de Shiva. Una mano puede que surja de una boca:

El hombre corta
 la lengua que está en la boca del
 secreto
 y la come
 para que el secreto sea dicho

Todas las cosas parecen tener un cuerpo, como si el universo se llenara del cuerpo del hombre, se fundiera con éste en una fusión monstruosa y divina a la vez. El espacio se vuelve cuerpo en Pey y el cuerpo gana un espacio misteriosamente amplio. El cuerpo y el espacio son de alguna manera, aquí, el mismo y otro. <



Homenaje a Klee 1, 1964.