

# RESEÑAS

## DE LIBROS

### “ESE QUE CUENTA COMO SU FORTUNA VANOS RUIDOS DE SILABAS SIN PESO”

Dos títulos de Pavese pueden definir la “poética” de Tomás Segovia mejor que muchas líneas: el oficio de poeta es el oficio de vivir. Para Segovia, quien por fortuna para nosotros tiene la manía de caminar siempre a contracorriente, el poeta no es un mero constructor de simulacros. Hay en *Terceto* cuatro versos que señalan lo que indudablemente es el centro de su arte:

*Sabrás vivir hendido por un tajo  
De ignorancia insalvable  
Nunca buscaste el arte  
Amor buscabas.*

Son los versos finales de un poema magnífico, “Aurora de mañana”, que recuerdo desde la primera vez que los leí, hace ocho años. Me parece que explican, contra lo que pudiera parecer para un lector ingenuo o desprevenido, por qué su autor ha llegado a ser uno de nuestros mejores poetas. Quizá sea mejor decirlo otra vez con una cita de Pavese (no por nada un autor cercano a Segovia): “Crearon un estilo de vida, de decir, de sentir, de hacer. Tú buscas un estilo de *ser*”. Digamos, para simplificar las cosas, voz en lugar de estilo. Porque en este caso hablar de “voz poética” es precisamente “voz personal”.

El poeta es, pues, una persona que ante todo *sabe* (sabio es *sapit*: el que saborea) vivir. No otra cosa sino sabiduría es un estilo, y el estilo es vida reconocible; el estilo es destino. Lo cual quiere decir al mismo tiempo que es inevitable y que es algo que se busca. Sólo encuentra el dibujo de su vida quien persigue su trazo. Y ese dibujo debe ser nítido: por eso el destino es el *oficio* de vivir. Oficio, además, en el sentido religioso del término. Sé que la

imagen del poeta como un sacerdote está desacreditada, pero me parece que en muchos sentidos sigue siendo necesaria. No, por supuesto, por lo que tiene de referencia a un “conductor de pueblos”, sino porque alude a la intimidad del oficiante.

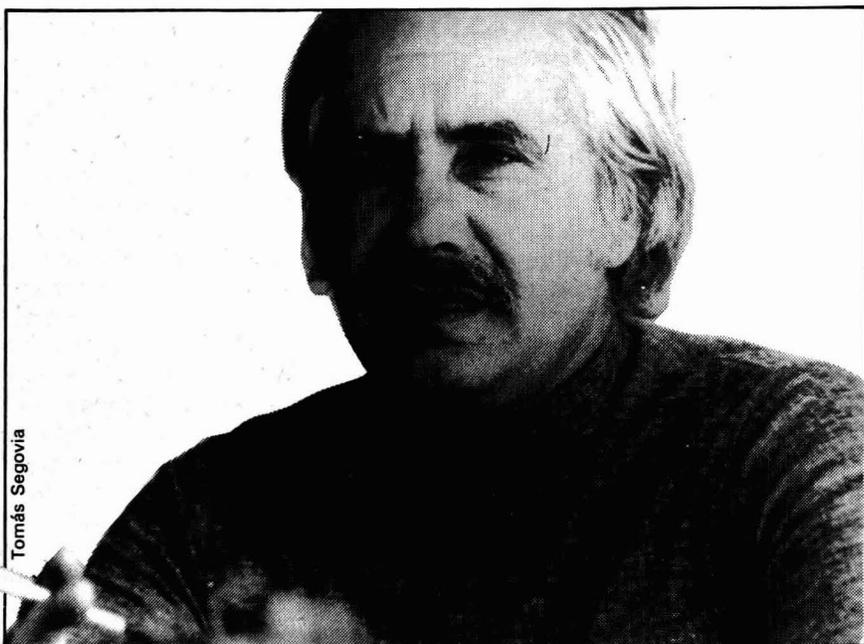
*Bisutería*, el último libro de Tomás Segovia, es escandalosamente íntimo. Escrito a lo largo de treinta años, recoge poemas que en su mayoría no fueron escritos para publicarse. Se trata de un libro juguetero, un libro desenfadado lleno de guiños al lector y, a ratos, desconcertante. Que alguien se desnude ante las cámaras está muy bien; pero ¿llegar a la oficina en camiseta? Seguramente habrá quien se escandalice.

Porque “intimidad” no sólo quiere decir recogimiento. Quiere decir también “vida privada”, y *Bisutería* es el libro de la vida privada del oficio, que no por privada carece de reglas. Su cruce con la literatura es del mismo tipo que el de la correspondencia y los diarios de escritores, y participa de ambos géneros: juego ambiguo entre lo cotidiano que sólo ilusoriamente puede ser rescatado y la vida de la literatura, que confía sobre todo en lo que *no dice*; reflejo de la obra que dice el lugar, en ella callado, de donde nace su trama: lugar que desde el lado de la literatura no es ubicable sin mentira, desde el lado de la biografía es inconfundible. Pero, por supuesto, esa zona intermedia no es de verdad una comunicación entre las dos, sino

un reflejo de una en la otra; y el reflejo ilumina, pero es sólo la obra sobre la que se extiende, y no la luz que lo origina, lo que importa.

Es decir, y con esto vuelvo a donde comenzaba, que luchar por el amor quiere decir luchar por sus encarnaciones o no quiere decir nada. Buscar el arte sin que ello signifique buscar el amor es olvidarse de la carne y tejer en el vacío. Por ello creo que todo verdadero arte pide que para de veras enfrentarlo le pongamos una carne debajo. Y este, como todos los de Segovia, es un libro que lo pide: es, como todos, un libro de amor.

Toda esta digresión, quizá demasiado larga, es para decir que *Bisutería* está al mismo tiempo en el centro de la obra de Segovia y en una tangente que la señala sin tocarla. La presupone y la alimenta, se alimenta de ella y es de algún modo su olvido. Un libro como este podría correr el riesgo de tomar todo su valor de una obra que la ilumina, cosa que ocurre con los libros de “rescate” (cuya intención es siempre la contraria: iluminar una obra de la que son el reflejo), pero me parece claro que su valor está en sí mismo y en su juego con otras literaturas; mejor dicho: con la literatura y las imágenes que la representan. Es, en la misma medida, una celebración y una crítica. Una lección, pero una lección al mismo tiempo maliciosa y fascinada con su objeto. Una lección, además, de un maestro que es



Tomás Segovia

▲ Tomás Segovia: *Bisutería*. Cuadernos de poesía, UNAM, 1981; 110 pp.

un eterno aprendiz, para el que la poesía es conquista de la rendición ante un ritmo, un pulso, un latido.

Si el destino sólo se da en los cruces con otros destinos, la voz sólo surge en el eco de otras voces, como en un incesante relevo de lo que dicho sólo puede perderse, alejarse. La voz del poeta es siempre otra, está siempre en otra parte. En el principio, esa voz otra es además de otros. *Bisutería* es también suma y homenaje de todos estos ecos, y en ese sentido las páginas de la primera parte ("Del cercado ajeno") resultan ejemplares y, a mi gusto, son las mejores del libro. Juego con distintas formas y adopción de voces ajenas, se trata de perfectas recreaciones de estilo: villancicos, glosas, letrillas renacentistas; sonetos barrocos, poemas de Villon, Góngora, López Velarde, Prados, Cernuda, Rimbaud, Bécquer. Hay unas páginas especialmente memorables: las dedicadas a "Clásicos Castellanos", prodigio de erudición borgiana. Pero sin duda no soy el único que extraña otras que sólo un descuido pudo dejar fuera: las que debieron estar ocupadas por el soneto (seguramente) muy hermoso de Quevedo que Valente Reyes rescató en las páginas de la Revista Mexicana de Literatura hace algunos años.

El resto del libro (tres secciones: "Felicitaciones, regalos, dedicatorias", "Correo ordinario" y "Etcétera") está dominado por la segunda persona y es también goce de la forma pero además, y sobre todo, juego de la espontaneidad. Poesía verdaderamente cotidiana, diario íntimo e intimidad con lo diario: intimidad y enfermedad de las palabras que es siempre enfermedad de amor, de ausencia casi siempre; memoria e ironía, pero también regodeo ("palabra obscena a pesar suyo" que decía Reyes) y goce del mundo que es exclusión. Si no maestría, se deja ver aquí, en efecto, "la buena mano del bisutero", que es familiaridad con el oficio y amor a sus minucias. Y algo interesante para los lectores de Segovia: hay, en la correspondencia, sobre todo, muchos gérmenes y muchos ecos de otros de sus poemas — la enfermedad de las palabras es enfermedad de los ojos y por ello del mundo. Lo que aquí gravita son esas sílabas sin peso de sus mejores momentos, y no me refiero sólo a su poesía: un hermoso ensayo de *Contra-corrientes*, "El fuego y la piedra", está dicho en la "Carta quasi un manifiesto"

de estas páginas.

Libro malicioso y maligno, *Bisutería* pide cómplices, enfermos de la misma salud incurable, pero también una crítica de la enfermedad. Sería, si tuviera los lectores que no tendrá, una lección peligrosa.

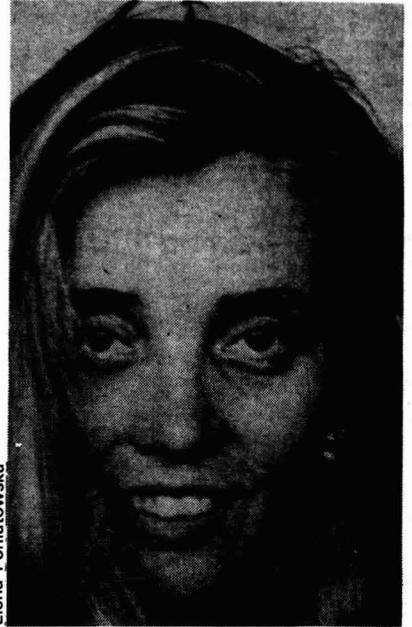
**Aurelio Asiain**

## CRONICAS DEL SILENCIO

*Fuerte es el silencio* es el título que llevan las cinco crónicas que Elena Poniatowska ha publicado en la editorial Era. Siguiendo una tradición que viene del descubrimiento y la conquista de México, Poniatowska relata a través de la crónica diversos acontecimientos de la historia no oficial, de esa historia secreta, y cubierta de un silencio tan fuerte, del México contemporáneo. Poniatowska da voz a este silencio con una gran valentía y una insuperable calidad literaria. Y sólo me atrevo a escribir con "una insuperable calidad literaria" con mucha timidez, pues el valor del libro como testimonio histórico, político y humano rebasa infinitamente cualquier consideración de valor literario.

Las crónicas versan sobre temas tan diversos como la llegada de los campesinos a la ciudad, "los ángeles de la ciudad" que engrosan los cinturones de miseria; el movimiento estudiantil de 1968; la huelga de hambre de la madres de los desaparecidos políticos encabezada por Rosario Ibarra de Piedra que tuvo lugar en la catedral; los desaparecidos políticos, esta "nueva y refinadísima forma de represión política" que se da en Latinoamérica, y la creación de la colonia paracaidista "Rubén Jaramillo" en Morelos. Así como es variada la temática de las crónicas, lo es también el estilo de cada una. Poniatowska va del testimonio presencial, casi periodístico de la crónica de la huelga de hambre y de la de los desaparecidos políticos, hasta la recreación novelada e imaginativa de sucesos que pudieron ocurrir en la colonia "Rubén Jaramillo". Esta última crónica llega a ser casi un conato de novela con personajes inventados como el de Elena, la secretaria, o con características inven-

▲ Elena Poniatowska: *Fuerte es el silencio*. Editorial Era, México, 1980.



Elena Poniatowska

tadas como el del Güero Medrano. Me comentaba Elena Poniatowska un día por teléfono: "a los de la Jaramillo no les gusta mi Güero Medrano, dicen que el Güero no era así. Creo que prefieren recordarlo o imaginárselo como un hombre más macho". Sobre el personaje de Elena, Poniatowska me señala: "A la secretaria le puse de nombre Elena, porque quise ser yo ese personaje".

Al pensar en la sencillez y la devoción de Elena por el Güero Medrano, que se pone humilde, desapercibida y calladamente a escribir su vida en las noches, nos viene a la mente otro de los personajes femeninos de Poniatowska, la Quiela de *Querido Diego*, otra mujer tímida y delicada, asomada a la vida a través de la poderosa personalidad del hombre que ama. Sobre todo Elena, me parece un personaje emblemático — más que de la condición de la mujer — de la marginalidad del escritor como persona ante acontecimientos de la realidad de los cuales pretende ser sólo un portavoz. Y hasta para esto Poniatowska llega a ser de una honestidad que ralla en la confesión rousseau-niana. No puede dejar de mencionar, por ejemplo, su visita a uno de los grandes almacenes de lujo después de su entrevista con Rosario Ibarra y las demás huelguistas, muchas de ellas mujeres que habían logrado pagar el boleto de camión para llegar a la capital sólo a costa de un gran sacrificio económico, mujeres para las que la huelga de

hambre no diferiría mucho seguramente de su paupérrima existencia cotidiana.

Entre los extremos del testimonio periodístico y el principio de novela, está la crónica meramente descriptiva de la vida de los campesinos llegados a la ciudad y la reconstrucción del contexto histórico y político en que se dio el movimiento estudiantil de 1968. En esta última crónica Poniatowska incursiona en el análisis histórico y político, y al rigor del ensayo agrega el brío y la vida de la crónica por medio de esos relámpagos de imágenes fragmentadas e instantáneas con los que Poniatowska, (no sé si decir) incrusta, ilustra o desarrolla sus argumentos. El hecho es que a través de estos relampagazos como de encabezados de periódico que van del aspecto físico de la ciudad, la canción de moda o el chisme, y en los que nunca falta un humor sutilísimo, Poniatowska logra recrear la totalidad de la imagen oficial del México de la época dada a través de los medios masivos de comunicación, y a la vez probar e ilustrar sus argumentos políticos. Usando la concepción filosófica de Karel Kosik, podríamos decir que Poniatowska logra a la vez reconstruir la imagen ideológica, mistificada de la realidad, y proyectar dentro de ella la profundidad de un análisis concreto, desmistificado y científico de la misma. Y esto es el logro de un historiador y un escritor juntos.

Lo que más nos asombra de Elena Poniatowska, aparte de su gran valentía, es la manera en que puede integrar el historiador y el escritor sin traicionar a ninguno. En la crónica de la huelga de hambre, escrita en forma de diario, Poniatowska se mantiene firme tras los límites de un punto de vista de mero testigo presencial: no refiere más de lo que ve o lo que escucha. Tras la limitación de este punto de vista, logra darnos un retrato realmente vivo de Rosario Ibarra en la que a la dimensión humana de la mujer no le falta la trascendencia histórica de la figura política. No sólo esto, sino que respetando el rigor de este punto de vista, llega a incursionar dentro de la vida personal y familiar de Rosario de Ibarra dándole una riqueza vivencial a su personaje. Esto lo logra a través de un álbum de fotos que Rosario Ibarra le muestra un día; la descripción de las fotos se va convirtiendo en la descripción de una vida.

Con todo esto *Fuerte es el silencio* es un libro que habla solo, y que no va a quedar únicamente para la historia, sino que empieza a ser ya la historia de ese México callado y reprimido, escandalosamente cubierto de silencio.

**Verónica Volkow**

## CASI UN MANIFIESTO

Se trata del único libro de un joven escritor que, hace algún tiempo, cayó presa de una violenta locura que lo llevó a quitarse la vida de manera no menos violenta, para dolorosa sorpresa de quienes fuimos sus amigos. Los únicos ejemplos de su creación que, aparte de esta novela, nos dejó, son un film policiaco basado —si no me equivoco— en una novela de Raymond Chandler, algunos versos publicados en revistas juveniles y algunos dibujos, muestras —afición por el cine, poemas y obra gráfica— del carácter preponderantemente *visual* de su concepción del mundo, que en esta novela alcanza todo su esplendor.

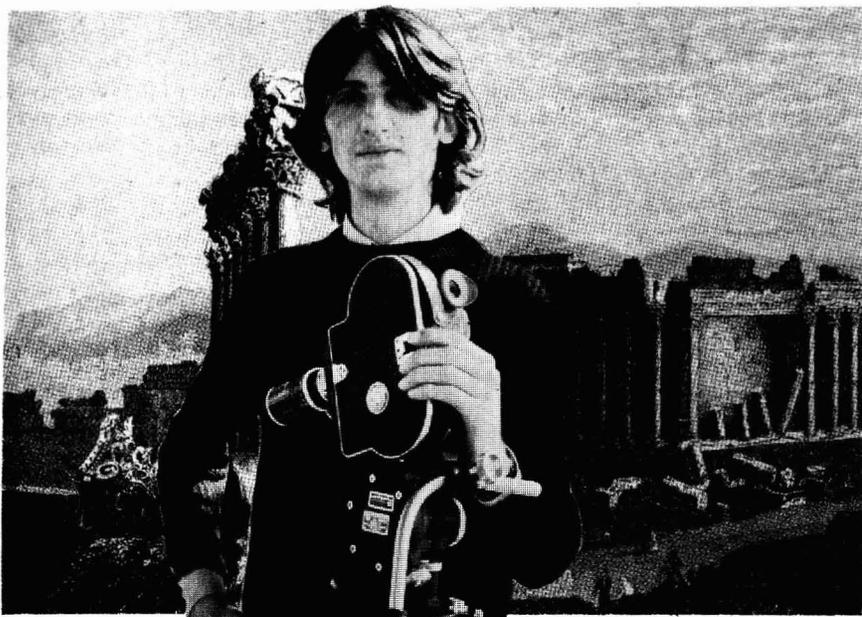
El libro se divide en dos partes y concluye con tres apéndices. La primera parte ocurre en Venecia y es la más decadente del libro. La segunda pertenece más bien al género aventuresco (es una historia de piratas) y concluye en una Grecia rarísima. Los apéndices aumentan el aura de misterio del personaje y el texto incluido en el último, "Sweet Charlotte", nos deja una sensación de náusea bastante desagradable, pues no se trata, ya, de literatura sino de delirio y horror *puros*: una descripción de su infierno personal que resulta difícil releer. En "Sweet Charlotte" se mezclan horriblemente la cirugía, el sexo, el manicomio, el campo de concentración y el *spleen* vomitivo.

La novela es una biografía espiritual de Karpus Minthej, un "hombre fatal" en la tradición gótico-byroniana inglesa, cuyo representante máximo es un curioso personaje inventado por el reverendo Charles Maturin, quien narró sus aventuras en la que, para muchos, es la mejor novela gótica de todos los tiempos: *Melmoth* (1820). Resulta una variación del mito del judío errante, per-

sonaje que tuvo para el Romanticismo inglés gran atractivo, desde Coleridge hasta Reynolds (autor de *Wagner, el hombre lobo*, folletín victoriano), pasando por el salvaje Matthew Gregory Lewis. En Melmoth, sin embargo, la figura del legendario judío se agiganta de sombras hasta alcanzar proporciones satánicas. La novela de Jordi es narrada nada menos que por un biznieto de Maturin: Joseph K. Maturin, en el cual el recuerdo de Kafka se suma al del reverendo. La novela pretende ser la prueba de la inocencia de un asesino. Vienen a la cabeza el "Informe para una Academia" y *El proceso*. Pero las reminiscencias kafkianas terminan ahí: nada más lejano del expresionismo que la narración gótico-decadentista que sigue.

Esta primera parte repite un poco la primera parte de *Los misterios de Udolpho*: enamorados que se separan para que uno de ellos (aquí, el hombre) vaya a Venecia... ¡Venecia!... El exótico Sur del romanticismo inglés, que luego fue, junto con Brujas, la Ciudad Muerta de los simbolistas. El artista siente la necesidad, a finales del siglo XVIII, a finales del XIX y ahora a finales del XX, de transportarse mentalmente a una ciudad emblemática, de maravillas y de escorias, y en las aguas verdosas de sus canales cree percibir *otro mundo*, lleno sin duda de secretos y de olvidos. Para Ann Radcliffe la ciudad es una invitación a soñar con reinos submarinos de cúpulas doradas y piedras preciosas. Para Jean Lorrain, por otro lado, es el sitio de recuperación de los neuróticos: "la calma de sus lagunas, el encanto de muerte y el pasado grandioso de sus palacios... la huída resbaladiza de las góndolas por el aceite plomizo de los canales" representan la posibilidad de curarse, de reanimar la pérdida inocencia: "de locura en locura", dice Lorrain por boca del inolvidable duque de Freneuse, "valdría más que me enamorase del San Jorge del Schiavoni, o de la Santa Ursula de la Academia, que soñar ante una de las mórbidas efigies de cera de ese horrible Ethal" (refiriéndose al enano sádico y elegante que fascina y atormenta al duque). La Venecia de Jordi oscila entre la maravilla romántica y el bálsamo decadente, compartiendo características de góticos y de simbolistas: el interés por la arquitectura, la interiorización del paisaje, la densidad del estilo, la creación de una

# RESEÑAS



Jordi García Bergua

atmósfera, el dibujo de los personajes marcando bien los contornos.

La prosa, en la novela de Jordi, es elaborada artesanalmente, amorosamente, como quería el gran Gómez Carrillo, hasta lograr lo que se llamó, en tiempos del modernismo, *prosa artística*, olvidada por los perezosos (e incapaces) realistas y "comprometidos" de nuestra época. Los valores de esta prosa no son, pues, la fácil "espontaneidad" ni la cómoda "frescura" sino el rigor, la síntesis, el epíteto justo, que dan a la escritura un extraño resplandor de gema asiática, y no un opaco efecto de esos que logra el estilo coloquial, pues ya estamos hartos los hipersensibles de esta generación, los nuevos amantes de la belleza, de abrir un libro y encontrarnos con las mismas pequeñeces mezquinas, con las mismas limitaciones burdas de la realidad cotidiana. Como dijo Lezama Lima: "Sólo lo difícil es estimulante".

En la prosa artística no imperan las leyes del mundo de lo factible sino el delicioso, ilegal e ilimitado *gasto* barroco: se crea un universo de placer y derroche, no de economía ni de responsabilidad. O mejor: la única responsabilidad es el placer, el éxtasis espiritual: el único deber es colmar, a través de la escritura, los huecos impuestos por el mundo factible. La inteligencia es estimulada sensualmente; el conocimiento llega al espíritu *por el cuerpo*.

El acercamiento a la literatura gótico-decadente y a sus valores de in-

dividualismo, de subjetividad, de belleza, de originalidad, de *excepción*, se efectúa en este libro dulcemente, sin miedo, sin la muralla de prejuicios con que algunos críticos incapaces de nuestra época lo hacen (el prejuicio de que "el modernismo es cursi", por ejemplo, es un prejuicio académico injertado en nosotros desde el bachillerato y sólo la lectura iniciática de *Los raros* consigue disiparlo). Esa entrega a la fiesta de los sentidos y a las delicias del sueño dirigido es heroica en nuestros tiempos de cobardía "realista". Los escritores contemporáneos (con pocas excepciones) sólo pueden aproximarse al Palacio Interior con un escudo de ideas muy "racionales", con una barrera protectora edificada a base de justificaciones inútiles, que echan abajo todo el embrujo de la entrega pura, y cuando nos dan los que según ellos son los tesoros de ese Palacio, lo que recibimos es un producto falsificado, vulgarizado, deformado por los prejuicios oficiales y la inepta razón. Nada de eso hay aquí: todo lo apolíneo, en este libro, se sacrifica a lo dionisiaco. Se nos ofrecen verdaderas gemas, no cuentas de vidrio:

"Este salón, en su mayor parte vacío —pues era en él donde se llevaban a cabo los bailes y las fiestas—, era un lugar sumamente agradable y apacible, y sus paredes, forradas con tapices de color magenta, provocaban, en seguida que uno entraba, un cambio sensual y extravagante en el ánimo. En una de las esquinas, únicamente, había una gran

chimenea rodeada por una pequeña mesa rusa de juego y varios sillones franceses espléndidamente cubiertos por las telas más suaves y finas de la China. Un pequeño armario de mimbre turco laqueado remataba el conjunto. Coronado por grandes ramos de nenúfares, guardaba en su interior toda clase de piezas para el juego: tableros, figurillas, fichas, dados, cartas, y frazadas de los más increíbles colores abarrotaban sus delicados estantes; bolas de marfil y hermosos rompecabezas chinos de maderas exóticas ocupaban sus variados cajones de hueso tallado en Africa.

Dos imponentes aguafuertes de Moreau se desplegaban verticales a los lados de la chimenea, cubierta esta última por una deliciosa pantalla alargada —tejida a mano en seda nada menos que por Luis David— que ilustraba la muerte de Napoleón I en Santa Elena.

Un hermoso candil de plata con alas circulares, del que pendían infinidad de tubos de cristal color ámbar, colgaba suavemente del techo, cubierto por hermosos bajorrelieves blancos. Con la base recargada sobre el ángulo que formaba el rincón que quedaba al lado del armario, descansaba una esbelta estatua de Bourdelle esculpida en mármol negro..."

Desde los tiempos del marqués Antonio de Hoyos y Vinent no se nos situaba tan *racionalmente* en un espacio voluptuoso. Ni se leían estas acuarelas de carácter, en las que sabiamente campea la ironía particular de Jordi:

"...en el *vaporino*, mientras se dirigía al *palazzo Cavalli* —donde residía entonces la familia—, Karpus hizo su primera incursión en el idioma, tratando de despertar las articulaciones, duramente entumidas para entonces, de lo que había aprendido vagamente durante algunos años de su infancia. Producto del esfuerzo, sus labios emitieron unas observaciones rarísimas:

— *La maschera di Salvatore... noia ma sopportabile... Sorella dalle incubo...*

La tía Kursa se puso muy nerviosa. Los primos, en cambio, sonrieron ligeramente asombrados, dándose cuenta de que Karpus, sabiamente, trataba de provocar a su madre, tocando con sus extravagancias 'italianas' algunas de las cuerdas más sensibles de sus hábitos a las costumbres comunes y estúpidas de las relaciones entre los miem-



bros de las familias normales. En esa forma Karpus, además de notar por primera vez un destello de humor en su actitud, lograba hacer imposible una conversación con la tía que había visto venir desde el encuentro en el embarcadero. De no haber sido por esto, ella habría preguntado irremediamente: '¿Cómo te fue de viaje, Karpus?'; y el habría sido incapaz de contestar, pues a cambio de las respuestas com placientes que suelen darse en estos casos ('de maravilla', 'estupendo', etc.) hubiera debido confesar que su viaje, profundamente vacío y tormentoso, había sido el producto de una de las huídas más miserables y cobardes ante la perspectiva de ser feliz, y, al mismo tiempo, tener que arriesgarse a la muerte. Y eso la tía no lo habría entendido."

Al tono literario de la literatura "muy siglo XX" Jordi opone un tono personal, arcaico, excéntrico también, y nunca descendiende a ese aborrecido "estilo" muy práctico, muy profesional, muy oficial, cuya característica esencial es la falta de estilo y que permite a los lectores amantes de lo mediocre respirar con alivio al toparse con el texto de un joven escritor, diciendo para sus adentros:

"Este es de los nuestros. Escribe igual que todos. No pretende distinguirse. Hay sentido común, humildad, sentido práctico, objetividad. ¡Viva el estilo democrático!"

Pero a nosotros no nos interesan los lugares comunes de la mayoría. Preferimos lo ambicioso a lo humilde (factor depresivo) y nos interesa el pensamiento subjetivo, sentimos curiosidad por el espacio íntimo del escritor, apreciamos su *originalidad*. Y toda originalidad es un viaje hacia *los orígenes*, hacia el pasado remoto, hacia lo interior.

De ahí el estilo arcaico de algunos de nosotros. De ahí la "evasión" (que es en realidad un viaje hacia *adentro*). De ahí nuestro nuevo romanticismo y decadentismo.\*

En la novela de Jordi hay tres movimientos de evasión: evasión de la realidad mexicana para acceder a una "cotidianidad" inglesa (que en el contexto mexicano es exótica pero que, a su vez,

\* Esta corriente, que yo llamaría *Fin de siglo*, es apreciable en algunos libros mexicanos jóvenes, como *Viene la muerte* de Bernardo Ruiz, *Los magos* de López Chavira y *Los sueños de la bella durmiente* de quien esto escribe (manifiesto personal en forma de *imágenes*, más que ideas); también se vuelve patente —según la reseña de Vargas Llosa aparecida en un número de la revista *Escandalar*— en los poemas de Gonzalo Rose (peruano), que no he tenido oportunidad de leer; en los cuentos y ensayos del español Luis Antonio de Villena; en Francia, en los estudios de Philippe Julian; en Alemania en los de Hinterhäuser —de cuyo libro *Fin de siècle* ha publicado Taurus una traducción—; en Canadá Michel Lemaire ha publicado un libro que es una verdadera enciclopedia del Fin de Siglo: *Le dandysme de Baudelaire a Mallarmé*.

resulta un símbolo del mundo: Inglaterra=En-la-Tierra): evasión de esa cotidianeidad para acceder al exótico (para un inglés) universo veneciano; vuelta a Inglaterra y nuevamente evasión al (aun más exótico) universo griego.

Durante toda esta trayectoria Karpus Minthej se porta irreprochablemente "fatal" según el modelo byroniano: es un hombre que causa la muerte de quienes lo rodean, ya sea directa o indirectamente. Es la llama que fascina y consume a las falenas. Por otro lado, Karpus Minthej es un *dandy* excéntrico en su ironía, en su humor cadavérico, en su aspiración a una suprahumanidad y hasta en sus atavíos de loco apasionado.

Quiero advertir que no suscribo la ideología, más que pesimista, de las meditaciones sepulcrales que hacen de 'intermedios' entre cada episodio. Jordi parece haber tomado al pie de la letra la filosofía expuesta por Villiers en *Axel*, que debe ser entendida en un plano puramente simbólico: en la irrerepresentable obra dramática del wagneriano conde, Axel es un emblema —y sólo eso— del rebelde absoluto, del hombre que exige ser ángel en un mundo de hombres-mono.

Lo que más me gustó de la novela de Jordi es la primera parte, donde podemos ver el ideal de felicidad de su autor: una vida en que no existen hipocresías, en que las charlas son siempre ingeniosas y embriagadoras, en que asistimos a conciertos de música de cámara en un ambiente fastuoso y extraño, acompañados por la persona amada, con quien se comparten las delicias de la naturaleza y del arte en un tiempo infinito, de cuyo paso no tenemos la conciencia dolorosa característica de nuestra vida americanizada y febril. En esta aspiración a una vida de ocio hedonista, a una vida pagana cuyos instantes se beben con deleite magnífico, sin el sacrificio para merecerlos que nuestra sociedad utilitaria exige, robándonos momentos preciosos, hallo la virtud primordial de este libro valiente que, al dar la espalda al mundo tal y como es, accede al mundo tal y como debería ser: el universo sagrado de la imaginación, que logra corregir el universo profano, arbitrario e imperfecto que todos compartimos.

**Emiliano González**

## MEJORES RELATOS HARAN DE NUESTROS HIJOS MEJORES MEXICANOS

*Accidentes*, tercer libro de María Luisa Puga, se desgrana en siete movimientos. Narra que narra cuatro de los textos ("El viaje", "Por teléfono", "Joven Madre", "Helmut y Florián") exprimen el zumo del *fait divers* observando, juzgando acontecimientos de hecho o derecho inscritos en la irrealidad del desenlace accidental. Escrituras que intentan captar, además de personajes o atmósferas, aquéllos momentos en que la hoja de lo irreversible saja lo insondable de los cuerpos ("Nada más profundo que la piel", decía Valéry), textos-sajaduras que parecen condensar la eternidad del accidente o, mejor, del acontecimiento refractario a la procesión de causas y efectos. *Parecen* porque en realidad los *Accidentes* se disuelven en causas y efectos, y el lector estoico no puede menos que reconocer que los cuatro textos en cuestión mediatizan su contundencia estética quizá porque la autora ha confundido las velocidades siempre variables del acontecimiento con los formatos de corto aliento, como si evitara abismarse, como si no le interesase plenamente la caída libre de lo accidental que ella misma convoca.

*Accidentes* cuenta por lo menos un incidente, esa "Difícil situación" que abre el libro: polvo preciosista de otros lodos cronopios, fracción exasperante de una guerrilla florida que es jactanciosa patada al pequebú. Cierto que textos de este orden han sido escritos en otras ocasiones y con pareja si no con mejor fortuna; con todo, "Difícil situación" se antoja una ficción reveladora y que permite fisgar entretelas.

En *Las posibilidades del odio* experiencias y conductas coloniales eran amorosamente descompuestas; las razones de la autora resultaban allí convincentes en la medida en que se respetaban las razones contrarias de algunos personajes: el título —una aparente contradicción en los términos— anunciaba ya el sesgo equitativo de la obra. A diferencia de *Las posibilidades del odio* y de sus *N* observaciones por mi-

nuto. Cuando el aire es azul esbozaba una suerte de utopía con las endebles tintas de la indulgencia y de las buenas intenciones: una libre práctica de vuelo resuelta en cautiverio, un rígido mañana de proles luteranas chupándose el dedo al unísono hacían pensar que María Luisa Puga no había sido capaz de nadar en las aguas estigias de la utopía y guardar la ropa de la consistencia literaria.

Con *Accidentes* ya se tiene una pieza más del rompecabezas que es el proyecto literario de la autora. Aunque ciertamente se advierten aquí y allá algunas recaídas en el salvacionismo, los textos no son "malos" ni están descuidados; María Luisa Puga es en ese sentido una autora irreprochable, modosa y no suele incurrir en los pecados veniales de la malhechura. *Accidentes*, y en particular "Las mariposas", por no decir "Ramiro", revelan entre otras cosas que Puga se ocupa mucho más de quie-

sión en gas hilarante, deja ver la imagen que tiene la autora del Otro Mundo. Como ha sido siempre y debe ser, éste constituye la extensión óptima del nuestro: en el caso, seudópodo eminentemente zoocial, imagen dicharachera y civil del trasmundo.

La consistencia, la calidad de "Las mariposas" va en la fidelidad con que se registran las heridas que dejan en el corazón los castos arneses de la legalidad —así la habitual que nos viste como aquella todavía escrita que quisiéramos vivir. El lado oscuro del texto se juega en el empecinamiento sufridor (¿por qué no decir la abnegación?) que impide a Puga saltar el callejón de la partida militancia. Cada quien se inventa su "muro de la historia" y, como van los cuentos, a Puga parece importar mucho el ademán contestatario y aun magnilocuente y no tanto las disidencias vividas al pormenor. No es ésta una petición de principio. Que María Luisa Puga es dueña de una criba por demás fina y que con ella capea airoosamente buenas intenciones y malos momentos, lo muestra "Ramiro", estudio molecular de la vida en familia y pieza la más extensa de *Accidentes*. Podría decirse que la *nouvelle* en cuestión apenas si representa un ejercicio preparatorio de su literaria revolución permanente en la medida en que cierne una harina conformista a más no poder. Aunque el cedazo es estricto, el resultado no pasa de ser un ejercicio decoroso de realismo donde la belleza va en proporción directa con la simpatía que permite individuarse a los personajes.

Alienta en las letras de María Luisa Puga la tentación de la representatividad y su universo narrativo padece en ocasiones el imperio de los estados generales. Su proyecto literario se reciente de esa enfermedad que es para el autor sentirse salvador y prócer: "Escribo porque quiero que la vida de mi país cambie, que haya más dignidad, más profundidad en la vida de cada individuo" (María Luisa Puga a L. G. en *Vogue*. No. 7. Diciembre, 1980). ¿No se corre así el peligro de que la escritura sea menos lo que uno quiere llegar a ser que lo que uno quiere que lleguen a ser los otros?

En Puga pugna de un lado el deseo de disolver la costra normópata; del otro, late el temor a los pensamientos sectarios, a lo coágulos microsociales que no circulan al por mayor. Sin em-



María Luisa Puga

nes han sido, o se sienten, expulsados de la sociedad que de aquellos otros anónimos que han sabido expulsar a la sociedad de sí mismos. Sus personajes antagonistas merodean la Plaza de lo público donde hasta la clandestinidad resulta expuesta y luminosa —personajes irremediablemente apercollados por el nexo del compromiso y la interiorización desenfundada del pacto social que confunde acto y activismo. "El viaje", donde se identifica la muerte en accidente automovilístico con una inner-

bargo entre las mentiras a medias del prócer y de sus generalizaciones públicas siempre intercambiables y el absoluto intransferible de las experiencias privadas, pululan ordas, senderos minoritarios. No deja de ser paradójico que quien sabe desmenuzar tan bien los bloques compactos de la experiencia prejuzgada no haya expresado hasta hoy las experiencias de las minorías que son fracciones exclusivamente desde el punto de vista del Estado-Nación. Ojalá y la eficacia narradora de María Luisa Puga no se deba, así sea en mínima parte, a la coincidencia accidental, capitalista, de la retórica y la realidad.

**Adolfo Castañón**

## PRETEXTO DEL TEXTO

Alguna vez Flaubert escribió —en una carta dirigida a Ernest Chevalier, amigo de juventud— que “el lugar común es una de las partes medulares de la literatura”. Esta aseveración que en apariencia no tiene nada de extraña, es quizá la consigna unívoca para todo estilista. “No debemos rechazar el lugar común —dice Flaubert—, sino tratarlo”. Un itinerario que va de lo obvio a la profundidad de lo obvio parecería una empresa trivial y desgastante a no ser por el interés que pudieran suscitar ciertos colapsos inverosímiles en la descripción de un paisaje o de alguna situación dentro de un relato ágil y sobrecargado de acción; es entonces cuando “el lugar común” se aprecia como un remanso insospechado que reivindicaría los hechos, a la vez que funciona como intersticio para cerrar un ciclo y dar paso a otro. Pero el solo hecho de caer irremediablemente en el lugar común se tiene por lo general como una debilidad de estilo y no como una tentativa formal, lo suficientemente compleja, como para establecer intermitencias entre lo coloquial y lo metafórico sin que por ello se generen situaciones ambigüas. Empero, no se trata aquí de una exhortación tácita: la referencia flaubertiana implica un estado de análisis cuyos resultados varían de acuerdo a los propósitos del autor, y ese encuentro transi-

torio con el lugar común en el momento de la creación, al ser aprovechado, cede a una tentación fascinante y desmesurada que complementa al motivo central de la trama y delimita las secuencias.

Tal premisa podría servir como referencia para hablar de un libro singular dentro de la joven literatura mexicana: *La otra orilla*, de Bernardo Ruiz, libro en donde precisamente abundan los lugares comunes y donde aparecen ciertos rasgos tragicómicos que, domeñados por un aliento melancólico y una prudencia evocativa, dan a los relatos la intensidad necesaria para crear un mundo narrativo desencantado, pero a la vez amable. Bernardo Ruiz, tanto en su primer libro de cuentos *Viene la muerte*, como en el que ahora reseñamos, conserva esa medida climática en la que todos los hechos parecen remitirse a una instancia emotiva. Los nueve cuentos que integran *La otra orilla* —con excepción de “Oración” y “Final de Cuento”— son una paráfrasis de la rutina: un juego irónico en donde los personajes se mueven a sabiendas de que todos participan de una mentira aceptada, de antemano, como necesaria, o bien, un regodeo ilusorio, a veces excesivo, donde el autor recrea ciertas experiencias vívidas como si todas ellas fuesen parte de un simulacro humorístico y a la vez nostálgico. Ruiz intenta en todo momento acercarse a una declaración de principios: se vale de ciertas referencias para manifestarse sincero en lo que narra y es ahí donde el lugar común se impone pero como pretexto axiomático, para pasar, de inmediato, al asunto principal de la historia, como si provocara continuos contratiempos para lanzar una evocación, o bien, para juzgar o describir irónicamente, con lo que consigue establecer un tono cálido a lo largo de la trama sin caer jamás en la queja, ni procurar, a cambio, ser edificante. Los hechos se dispersan y reordenan de acuerdo a las necesidades del argumento y, por momentos, parece que los acontecimientos sólo funcionarían como reservas anecdóticas, que aludieran de manera indirecta al propósito central, las cuales, finalmente, pudieran desarrollarse o no.

“Behemut”: el cuento que inicia el libro, narra las disquisiciones de un desocupado que ante la imposibilidad de conseguir empleo encuentra en la pa-

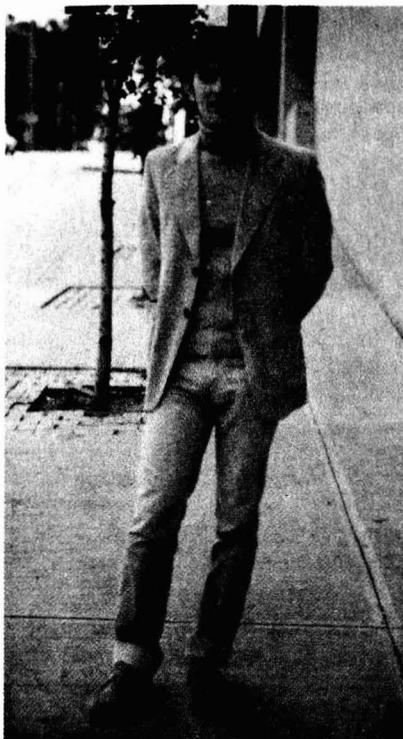
sión amorosa el asidero a su desesperación. Conforme avanza la historia el personaje se da cuenta de que tanto el trabajo como el amor, serán el tema delirante y desesperanzado que le permitirá escribir, aunque él mismo no sepa cabalmente si su arte será apreciado o no. Encuentra en la convivencia con su mujer los instrumentos para su escritura, pero también le es necesaria la evocación de tiempos lejanos, cuando todo podía recrearse en aras de un entusiasmo frenético e inocente. Sabe que de nada sirve insistir en los propósitos trascendentes, ya que la candidez de su mujer y la credibilidad de ella hacia él, son motivos suficientes para sentirse feliz. Se trata de una historia en donde los nexos con el mundo paulatinamente se van rompiendo hasta conseguir con el amor, pese a todos los avatares trágicos que éste pueda tener, su verdadero sitio en el mundo. El personaje está desposeído, pero al menos queda el vínculo conyugal que lo reconforta y anima. Su pasión por escribir estará siempre supeditada a su honradez afectiva, la cual, tarde o temprano, logrará sus frutos; es ahí donde queda abierta la única prerrogativa posible, el sustento o la impostura de sus fuerzas, y ese recorrido emotivo que va de lo temporal a lo intemporal escamotea incesantemente la necesidad intrínseca de amar, pero al mismo tiempo perder, a costa de su resignación, los escasos lazos que lo atan al ser amado. Sin embargo su ánimo no decrecen nunca, porque sabe de antemano que el amor, tanto por su mujer como por la literatura, alimentará su espíritu y será el pretexto más contundente para seguir creyendo, sin contingencias, en su esencia vital, en un misterio que por insoluble obliga a un intenso aprendizaje moral y accidentado en donde las circunstancias diarias dominarán los imperativos futuros. Lo que destaca en “Behemut” es un humor enfermo y huidizo que no degenera jamás en fatalismo porque esencialmente será la reserva sentimental que relaje esa cauda de incertidumbre y depredación. “Behemut”, a mi juicio, es el mejor cuento del libro; la combinación exhaustiva entre lo caústico y lo irónico crea un tono referencial lo suficientemente reposado para identificar un ámbito donde los hechos paulatinamente van construyendo un clima amoroso. El lugar común es aprovechado acaso como una aproximación a las

▲ Bernardo Ruiz: *La otra orilla*. Premiá, México, 1980. 84 pp.

circunstancias logrando ser así un vehículo que unirá la evocación con el humor.

En los cuentos "Oración" y "Final de Cuento", las anécdotas quedan reducidas a un sustrato reflexivo; se exhiben, en primera instancia, los atributos de los personajes definiendo sus características. En "Oración", el primer párrafo lo dice todo: "Como todos los hombres, soy un peregrino; quizás el más evidente." De ahí el autor— que habla en nombre del personaje— describe sus pasiones para vindicar el motivo de su errancia, pero en cada una de ellas establece un dilema en el que las intenciones se diluyen en una insatisfacción emotiva, el andamiaje está apoyado por un onirismo solitario a expensas del amor: causa y efecto de todas las empresas. Una línea casi al final del cuento define categóricamente la esencia del personaje: "Cuando el final se acerca, cada nueva voz es el eco de otra, tiempo atrás olvidada (el olor a sal del mar nos remueve en la memoria la caricia de una mujer, segundos después del nacimiento, o años)." Lo exaltante es esa mitología peculiar del escritor que identifica mensurablemente lo imprevisible de algún sueño oscuro, la aventura reflexiva concluye en una metáfora que bien pudiera consumir una efusión mística hacia el amor, o quizá desistir de él, pero las alternancias entre pasión y acción quedan sopesadas por un duda recóndita e indescifrable. En "Final de Cuento" se manifiesta esa misma ambivalencia: el héroe que abandona a su mujer llevando consigo a su hijo. Esta vez la mujer es la que añora y presente, el héroe triunfa porque experimenta la indiferencia. De nuevo la conclusión es deliberadamente nostálgica, pero, al menos, queda el atisbo dramático de una esperanza, la irremisible consigna de un hallazgo futuro.

Esa misma sensación de abandono acontece en "El Club de la Lechuza", que cierra el libro. El personaje huye a un bar y allí reconstruye al calor de las copas y la música la historia de sus amores. La trama es arbitraria, se interponen continuos desvaríos en los que el autor, a falta de recursos melodramáticos, antepone un concepto devastador y congruente, de tal modo que las secuencias narrativas aparecen como enunciaciones simbólicas donde la memoria actúa desglosando los hechos; por momentos da la impresión de que



Bernardo Ruiz

los personajes deambularan dentro de un escenario mágico donde aparece la novia de provincia resignada a esperar el tiempo que sea posible a su amado que partió a la Capital, o Marcia con quien el personaje realiza programas de televisión. No es el desenlace de la historia lo que sostiene la narración, sino los colapsos sentimentales y mordaces que incesantemente se interponen en el discurso, el ensueño alegórico dosificado por una inmediatez satírica y la fascinación relevante por ciertas escenas absurdas en las que, suscintamente, el autor especula con la melancolía y aventura opiniones acerca de alguna circunstancia identificable con ese estado delirante. Tal vez por esta razón no se le pueda reprochar a Bernardo Ruiz que sea sensible hasta la superficie, si ahonda en el lugar común es porque de él extrae su material discursivo, en él afianza su rigor metafórico, y mediante él puede conducirnos a una atmósfera desdibujada por las apariencias. Tal vez allí estriben las posibilidades de su arte, las tentativas desinhibidas de su expresión que desembocan siempre en el sortilegio amoroso.

Me he referido a los cuentos que a mi juicio son los más interesantes. Los otros restantes que complementan el libro están supeditados a ese mismo esquema tragicómico; pero quizá les falte

contundencia. No obstante, conservan la misma intensidad que los ya citados. Posiblemente *La otra orilla*, a diferencia de *Viene la muerte*, sea un intento de escapar de la influencia borgiana. No me atrevería a juzgarlo así, ya que Bernardo Ruiz, a partir de Borges, ha encontrado su propio lenguaje y, aún cuando existen tales coyunturas, sus mecanismos obedecen a estados nostálgicos donde la ficción y la realidad están custodiadas siempre por el absurdo y el humor. Tanto lo subjetivo como lo objetivo dejan de ser obstáculo o atributo para la creación, ya que estas narraciones son el diseño trágico de una prerrogativa afectiva, el resarcimiento excepcional de quien ha tocado un límite, para después desplazarse y asentarlos más lejos, la afirmación exclusiva de un sentido único, avasallante e intenso que posiblemente encuentre en el lugar común el sinsentido de los acontecimientos y en él se ampare una fuerza frenética que quizás alcance con el tiempo sus mayores logros.

Daniel Sada

## VIDA DE MUERTOS

La crítica de una tradición literaria, que puede ser el principal impulso de una nueva escritura; esas referencias subterráneas en las obras que importan (el *paragramatismo* de la semiótica), la lectura que está presente en toda escritura, salió a la superficie con fuerza sorprendente en la espléndida novela de Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*. Ya no fue, esa crítica, parte de los papeles secretos del escritor, sino forma visible del viejo género literario que ahora se enfrentaba a una lúcida subversión; dejó de ser acta para evidenciarse como acto. Pues hay en esta obra una sección titulada "La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después— o antes", en la que Cabrera Infante libera los fantasmas que lo acosaban en el tiempo anterior a su novela y, alejándose de ellos, funda su propio gran *désir*. Crítica y pa-

▲ Reinaldo Arenas: *El palacio de las blanquísimas moñetas*. Monte Avila Editores, Venezuela, 1980.

rodia de José Martí, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Lydia Cabrera, Lino Novás, Alejo Carpentier y Nicolás Guillén, o conocimiento e imitación que precipita la historia de los estilos. Un acto que aclara los límites de las diferentes escrituras y que restituye su sentido y pureza al término creación.

*El palacio de las blanquísimas mofetas*, la más reciente novela de Reinaldo Arenas, deja la superficie antes descrita y se sumerge en la práctica común de la contestación. Abarca así otras instancias más ampliamente americanas. A diferencia de lo practicado por Cabrera Infante, Arenas mantiene en su pieza una parte codificada por las voces mezcladas de fantasmas de la tradición y los personajes del escritor. Aunque el hombre es para Arenas la repetición de un gesto, la incertidumbre del futuro, el fracaso y la dolorosa redención, sus personajes cumplen la vida sin pensarse como mitos de un lugar predestinado: su única función es la de enfrentarse con una feroz tormenta (un estribillo que recorre el libro: *quirindán, quirindán*, me recordó el sonido de la campana que acompaña a la muerte en el *Ulises* de Joyce y el de la travesía de Lowry por el canal de Panamá: *dormez-vous, dormez-vous, sonnez lamentina...*) con desesperada e inevitable debilidad.

Arenas imagina un viaje por mar, semejante al que emprendieron los conquistadores españoles. Como quien lee viejos recortes de periódicos, en el recuerdo, su personaje llega así a Cuba marcado por un inminente olvido. El mar borra las genealogías, es el muro de la cárcel (en un tiempo, el mar fue el fin del mundo). El mar le revela, por breves momentos, en las primeras páginas de la obra, una primera verdad: lo maravilloso no existe. La verdad es la tierra que se pisa: "Una casa, alguien que se muere, y la tierra reseca, árida, intransigente con los sueños. La tierra sucia y reseca, salobre y reseca, obligando a inclinarse, llamando para humillar, cargando con todo. La tierra..." Es el infierno, el polvo eterno. De ahí que el novelista se dedique a dislocar algunas imágenes muy divulgadas, que son lugares comunes. Ante los asombrados ojos de quienes ven a la isla de Cuba como un paraíso verde, "donde se tira una semilla y brota un árbol", el mar es "la única alternativa para quien padece la fatalidad de las islas". De Canarias se

sale y se llega a otra isla, pero el regreso se vuelve imposible. El mar es la tentación del viajero y su fin; el mar detiene. Esta metáfora, que podría ser interpretada políticamente, es en realidad una expresión del hombre. De repente, el simple trabajo no basta para conseguir un pasaje de regreso; las Canarias se vuelven el lugar de la utopía, de la esperanza también. ¿Dónde se puede vivir? En todo sitio aparece la nostalgia por otro sitio. "Qué sabes tú hacer para poder vivir en un pueblo, le decía." Y a veces el sitio no es el elegido, sino otro —aquel donde nacieron los ancestros y donde están enterrados. El que viaja por mar prueba su suerte y se arriesga a encallar. Y en esta novela los personajes son naufragos a los que todo les pasa: se quedan detenidos, sin posibilidad de hacer algo, ya que la vida les sucede, los asalta y aniquila, como el tiempo y el mar, ineluctablemente, cubriéndolos e inmovilizándolos.

"No hay grandes árboles en Perro-nales, aun cuando sus habitantes digan que sí; los hubo quizá en un tiempo, en la época en que toda la isla era un mito y cualquier cosa podía suceder, y todo resultaba *maravilloso*."

El paraíso verde, el lugar donde dicen "que no es necesario cargar agua para regar las cosechas", como otras regiones de América, engendra un personaje cuyo nombre es una anagrama: Onérica, la mujer-madre ausente, que escribe cartas a su hijo que son como sueños. La mujer-espejismo que escapó porque irse es sinónimo de perderse: todo lo que queda afuera es agresivo y no es posible Odiseo. En la inmovilidad se da la repetición: *quirindán, quirindán*. Onérica escapó de la mudez de su padre, de los gritos y rezos de su madre, de la locura de sus hermanas, de la muerte de su hijo Fortunato. Quizás esta situación extrema ocasionó que un crítico de Arenas estableciera una cercana relación de éste con Juan Rulfo. Creo, sin embargo, que hay una diferencia. En la novela de Arenas el miedo provoca la muerte del deseo, hay una especie de no vida. En *Pedro Páramo* hay, al contrario, una "verdadera" muerte. Para Reinaldo Arenas, el sentido de la novela está basado en la agresividad del sitio, perpetuado por una memoria tenaz:

"Ahora hasta los lugares aborrecibles, al saberse ya perdidos, se con-

vertían en sitios venerables. (...) cualquier sitio es preferible al no tener sitio, al estar siempre en poder de los otros, al no contar siquiera con un espacio, mínimo y ardiente, donde al menos extender su desgracia (...) todo se encargaba de evidenciarle hasta qué punto puede ser mezquino e inútil un presente para que nos sostengamos tan sólo de evocar un pasado también aborrecible" (p. 198).

La crítica de lo maravilloso al estilo de Carpentier, de lo mítico, del lenguaje, es en Arenas un rechazo de las idealizaciones ("sus grandes ojos que quizá no sean tristes sino, sencillamente, grandes"), es evidencia de lo sórdido y de la aridez, como lo ilustra un pasaje de la novela en el que la vieja Jacinta, después de orinar de pie en el monte, se arrodilla y mezcla en sus rezos las blasfemias, pues mientras ella veía el cielo divino unas hormigas le suben por los muslos. O, también, como lo muestra el regreso de Fortunato a su casa: "Estás condenado porque eres el hijo de Onérica y Onérica y por lo tanto tienes que vivir para Onérica. Porque la vida no es para lo que tú sueñas ser sino para lo que las necesidades te obligan a ser".

No hay, entonces, parodias en esta novela, sino desencanto. Un inapreciable estar aislado, en ruinas. Hay una crítica del acto y del acto al mismo tiempo. La obra gira y se repite como el estribillo, y más que avanzar completa su intento de regresar al mar y más allá, quién sabe dónde. Quizás ahí donde la muerte juega con el aro de una bicicleta y donde zumban las moscas interminablemente.

**Jaime G. Velázquez**

---

## LA POESIA SE ESCRIBE CONTRA LA CORRIENTE

El tiempo es olvido, angustia por la vida que es esplendor y luego huye.

Miguel Angel Flores

La poesía de Miguel Angel Flores es el recatado intento de recuperar para sí

▲ Miguel Angel Flores: *Contrasuberna*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1981, 104 pp.

# RESEÑAS

mismo —bajo la marca del “amor entre ruinas”— el mundo que se ha vivido; esos son los “pases que los versos perpetúan” y que le han valido el Premio Nacional de Poesía 1980 (jurado: Huberto Batis, Alvaro Mutis y Ramón Xirau). *Contrasuberna* —“contra la marea”— es el título del libro premiado y dos son las corrientes enemigas a que se enfrenta: la podre del tiempo y la experiencia personal intransferible.

La primera sección del libro se forma por una serie de vistas escénicas en que Flores busca salir adelante de sus dos contrarios. Al pasearse por sitios de Europa y Estados Unidos (no se interesó por el color local maya o teotihuacano) se esmera en recuperar, o al menos *presentir*, la vida que ahí sostuvieron los esforzados varones de otro tiempo. De este modo rompe los límites del yo errante del poeta y perpetúa, en lo que puede, el tiempo enemigo. Aunque la intención de sus viñetas poéticas es constante, el resultado se define por la irregularidad. Hay partes demasiado apresuradas que no han dejado que la alquimia o ciencia verbal cumpla su cometido:

Algo desfallece

Me aturde la vida de estas calles  
¿Soy acaso testigo de la historia?  
signos y señales me rodean  
(p. 12)

Junto a esas caídas, se leen, por fortuna,  
pasajes espléndidos: lecciones de lo  
que es ver el mundo:

Paseas, Venecia, la gloria de tu belleza  
sobre las aguas,  
pero el mar anuncia malos presagios.  
(p. 14)

En este sentido, son culminantes los poemas “Pasan de noche” y “Relación”. Se yerguen valerosos en su lucha contracorriente y (ya que nunca se asciende hasta el otro lado del río) hacen la crónica de la batalla:

No escribiré la relación de hospitales:  
sobre sábanas sucias  
se pudren la sangre y los sueños;  
la fiebre clava sus dardos  
y la enfermedad como tenaz bestia  
picotea los despojos.  
(p. 52)



Miguel Ángel Flores

Es natural que en este poeta casi siempre sea el crepúsculo o la noche y que domine el invierno. Es un mundo “donde celebra sus ritos el invierno”; merced a ese imperio dejan de tener fuerza las otras posibilidades de la naturaleza y “Las cuatro estaciones carcomen el mármol: / recintos habitados por el olvido”. Nunca es de día ni hay primavera; cuando así sucede es que todo se está acercando, nuevamente, a su ruina. “Aire y viento emponzoñado alimentan al hombre”. No hay otro sustento para el mortal.

Por esta vía radical de *memento moris* que padece la poesía de Flores, hasta la misma intención “contracorriente” lleva la marca del lento desgaste inevitable. En efecto, incluso el poeta vive dentro del tiempo y su propia mirada, que se quiere reivindicadora de olvidos, produce fatalmente su pequeña muerte:

A fuerza de mirarlo  
se ha desgastado ese espectáculo  
de piedra, muelles y barcos.  
(p. 48)

En su mejor momento, las postales de Flores son, quevedianamente (“y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte”), memoria de la corriente que nos subyuga:

El espejo no miente  
y refleja

nuestra inexorable procesión  
hacia la muerte.  
(p. 50)

## II

En este jardín, más páramo que mundo y siempre a punto de desbaratarse en polvo y pasado ilusorio, se obstina el poeta en que el viejo perro del amor tenga su día. “Mientras una pareja se ama / detrás de las ruinas.” (p. 41)

“Donde se habla de amor” es la sección en la que resalta la otra cara de la lucha, con su posible salvación: vencer la insignificancia de una vida personal mediante el amor que todo lo redime y preserva del tiempo contrario:

El sol se yergue sobre el firmamento.  
Y a nuestra orilla pasa como el agua  
la corriente de las horas,  
mas tú quedas anclada entre mis  
brazos.  
(p. 74)

El poeta reúne fuerzas y se empeña en una batalla que no elige y no puede acomodar a su conveniencia. (“Dulce doncella, / amo tus ruinas y me resisto / a la salvaje certidumbre de tu ausencia.”) En ocasiones el poeta confía excesivamente en su aliento vital y en su capacidad literaria; entonces produce, por desgracia, un verdadero “Desvarío de la vanidad”: “Amame, muchacha, / y serás inmortal / por mis versos.” (p. 77).

No obstante, es en el terreno erótico donde mejor se dejan leer los afanes del poeta. Ahí son más auténticos, por íntimos y a la vez comunicables, los “fervores palpitantes”; ahí obtienen su mejor concisión y fraseo sentencioso los versos, y éstas son dos cualidades

notables de *Contrasuberna*. En general, Miguel Ángel Flores sabe que el enemigo es demasiado poderoso para remontarlo en marea contraria y que el poema se teje con fracaso, nostalgia y, por supuesto, vida arrancada a Cronos:

Vivirán por ti  
en versos escritos  
con helada tinta  
aquellas que fueron tempestad  
y son ahora mar en retirada.  
(p. 91)

Alberto Paredes