



aislados. Cinco años después publicó su obra maestra, *El desierto de los tártaros**, la gran novela de la soledad como salvación.

El desierto está en la frontera norte de Italia y es vigilado desde la fortaleza Bastiani, último (y único) reducto de sociedad humana en miles de kilómetros a la redonda. A ella es enviado el joven teniente Giovanni Drogo, quien se encuentra con situaciones paradójicas: sometidos los miembros de la guarnición a una disciplina, división del trabajo, jerarquías y ascensos rigurosos, son aquellos a todas luces insuficientes para proteger la inmensa planicie que se extiende bajo la fortaleza; pero además, la inutilidad de la disciplina y de la propia fortaleza está dada por el hecho de que jamás nadie se ha acercado desde el país vecino, nadie ha atravesado el desierto en siglos. De la fortaleza no se vuelve sino jubilado o enfermo, aunque nunca se cierra la posibilidad de solicitar traslados que, misteriosamente, pocas veces se conceden; es como una ley no proclamada la imposibilidad del retorno. El sastre del lugar afirma: "—Espero marcharme de un día a otro... Si no fuera por el coronel, que no quiere dejarme ir... Pero ¿de qué os reís vosotros?" (p. 53). Con todo, lo que en un principio se siente como un castigo se convierte, poco a poco, en la única opción de vida armónica (los lazos con el pueblo natal se diluyen con el tiempo), de realización total, aunque ésta esté contemplada a largo plazo; "Del desierto del norte tenía que llegar su fortuna, la aventura, la hora milagrosa que al menos una vez le toca a cada uno. Por esa posibilidad vaga, que parecía volverse cada vez más incierta con el tiempo, hombres hechos y derechos consumían allá arriba la mejor parte de su vida" (p. 56). Para sostener esa ilusión se forjan leyendas, se mantienen actitudes heroicas, se justifica de cualquier modo la absurda existencia de la fortaleza; un soldado lo explica así: "Aquí arriba está uno un poco como en el exilio, es preciso encontrar una especie de desahogo, es preciso esperar algo. A alguien se le pasó por la cabeza, se empezó a hablar de los tártaros, quién sabe quién fue el primero..." (p. 163).

Ese último proyecto de realización vital que representa la fortaleza y la ansiada llegada de los tártaros (tribu inexistente desde hace centurias pero que representa a cualquier enemigo probable) se ve constantemente alentada y frustrada: cuando se ve

una mancha que se desplaza en el horizonte, resulta ser una expedición agrimensora o es la construcción de una carretera que avanza hacia el fuerte cruzando el desierto, pero que se detiene inexplicablemente antes de llegar a aquél.

El desierto de los tártaros cumple casi textualmente la estructura e imágenes propuestas por Kafka y Joyce (aunque no por ello aspire al prestigio a priori): desde el momento en que el pasado deja de significar y el futuro es incierto, el uso del tiempo se vuelve más libre y abstracto; los contornos de paisajes, objetos y personas se diluyen y confunden (la fortaleza Bastiani y sus moradores se parecen mucho, en ese sentido, al Castillo kafkiano) y aun el uso monótono y gris del lenguaje recuerdan poderosamente a Kafka: "Pasarán días antes de que Drogo comprenda lo que ha sucedido. Será entonces como un despertar. Mirará a su alrededor, incrédulo; después oír un pataleo de pasos que llegan a sus espaldas, verá la gente que, despertada antes que él, corre afanosa y se le adelanta para llegar primero... A las ventanas ya no se asomarán risueñas figuras sino rostros inmóviles e indiferentes" (p. 49).

El acto de despertar, de salir de la noche, como un medio de acceso a la realidad (o a una nueva realidad) era una constante bien definida en Kafka: José K. despierta para verse hundido en el proceso; el agrimensor K. pasa la noche en una taberna nebulosa para, al día siguiente, enfrentarse al castillo; Gregorio Samsa amanece convertido en escarabajo, etcétera. Aun cuando esto no se repita en las demás obras de Buzzati, en *El desierto...* se da conscientemente; no es casual que Drogo abandone su pueblo al



amanecer y vea por primera vez la fortaleza bajo el sol matutino. Pero si el despertar es un "cambio" repentino, las noches tienen el carácter de transición, de cambio gradual de situación muy emparentado con Conrad (recuérdese la importancia que la vigilia nocturna tiene en *The secret sharer*, *Heart of darkness* y *The shadow line*).

Noche y vigilia, esperanza y desolación, la frustración como único final posible de los sueños, conforman esta pieza admirable que, ante su tardía traducción al español, confirma las excelencias de un escritor poco atendido.

Gustavo García

* Dino Buzzati: *El desierto de los tártaros*; Traducción de Esther Benítez, Alianza Ed., serie de Bolsillo No. 635, Madrid, 1976.

Javier Molina: La palabra derruida

Entre los poetas que han surgido en los últimos años, ocupan un sitio destacado, con justicia, David Huerta, Jaime Reyes, Ricardo Yáñez y Ricardo Castillo, quienes han publicado ya uno o más libros. La visión del mundo de cada uno de estos poetas es diferente pero, no obstante, coincide en la creación de un nuevo espacio, de una nueva voz a través de la cual los jóvenes de hoy, al mismo tiempo que la escuchan, hablan y se reconocen.

En esta misma empresa participa un poeta no menos importante, pero de quien hasta la fecha se ha dicho poco —o casi nada— fuera de un pequeño grupo de lectores. La razón de esto parece más bien obedecer a problemas de difusión que a otra cosa. Desde su aparición en 1974, *Bajo la lluvia*, de Javier Molina, ha tenido poca fortuna. En primer lugar, porque es imposible conseguir un ejemplar fuera de las librerías universitarias y, en segundo, debido a su escaso volumen, pasa inadvertido para los compradores que merodean los estantes. Lo extraño, pese a ello, es que ninguno de los que lo conocen se haya ocupado siquiera en escribir una breve nota sobre el libro.

Bajo la lluvia agrupa dieciséis poemas que en realidad pueden leerse como fragmentos o articulaciones de un solo poema

extenso (a excepción de "Homenaje a Ezra Pound", que en el desarrollo del libro aparece como una breve pausa), cuyo tema principal, y sobre el cual los otros se desarrollan, es la palabra. La palabra asumida como soledad y memoria, lugar común y acto mágico, concreción y vacío.

La reflexión sobre la palabra, sobre el acto de escribir, es uno de los motivos centrales de la poesía moderna. "Afortunados los poetas de antaño —decía Auden— porque la mitad de su trabajo estaba ya hecha: todos aplaudían cuando nombraban lugares o héroes o dioses. Los nombres propios eran materia poética, pero ahora difícilmente hay un poeta que se atreva a escribir sin añadir un glosario." Esta preocupación es compartida por todos los poetas del mundo en nuestros días. Al respecto, uno de los más admirables poemas, sin duda, es "Hacer poesía", del italiano Sebastiano Vasalli:

"Hacer poesía con las palabras significa, precisamente, Mezclar las palabras acostumbradas, esto es, calle, árbol, piedra. Hoy en el zapato, aurora, absurdidad, intención, causa, amor, y luego todas las demás con frecuencia variable"

significa la dificultad, la inutilidad, la pasión. El poema concluye:

"Hacer poesía con los gestos, qué presunción estúpida."

En México, esta preocupación empieza a cobrar fuerza a partir de Xavier Villaurrutia para manifestarse después, claramente, en la poesía de Octavio Paz. Luego se ha convertido en tema casi obligado y frecuentado por todos los poetas. Sin embargo, pocos los han tratado tan felizmente como Javier Molina: "Te lo digo, así no vas a ir a ninguna parte, husmeando en el calabozo, poniendo la mano sobre la frialdad de las piedras del muro. Queriendo escribir sin perturbaciones, disculpe usted el lugar común. Te lo dije, pendejo."

Felizmente, porque Molina no sólo logra llevar la reflexión adelante, sino que además aporta sus propias soluciones, evitando el facilismo y lo trillado; no se detiene en el lugar común sino que explora, encuentra imágenes, crea atmósferas, se precipita a través de la imaginación y la mirada. Su poesía es tanto intelectual como sensual:



"La palabra derruida trastabillea como queriendo hablar como queriendo tocar una señal un sonido algún recuerdo entre las estrellas que pastan en la llanura cuelga de un árbol desprendido como una lámpara o una fruta que ha visto el paso del viento como un caballo desbocado."

En este sentido, su poesía tiene cierto parentesco con la de José Carlos Becerra (sobre todo la de su primera época). Compare el lector:

José Carlos Becerra:

"Cada palabra es una boca para acercarme a tí el otro modo de tomarte por la cintura o por el mundo cuando tu mirada y el atardecer son la misma persona."
Javier Molina:
"Hablar para decir la cintura de una muchacha entre las manos Que la revolución es necesaria decir es hablar solamente oír gotas en las lajas música que se derrama en el pasto blanco."

Cercanía no significa imitación. En todo caso, si existe influencia, ha sido asumida perfectamente. Javier Molina no explota vetas ni acumula hallazgos. Por el contrario, arriesga su camino. No importa que "lo único esté dicho y es todo", porque aunque así fuera, la poesía de Molina da una

respuesta. Si la palabra (la poesía) ha perdido su poder adánico, entonces el poeta sólo puede tomar el sitio del testigo, suyo y de los demás, o creer que todo recomienza cada vez que escribe, que puede rescatar "cosas perdidas" o "indescifrables". Sin embargo, la poesía de Molina no se limita a rescatar o descifrar, es, en y por sí misma, el mundo en que se mueve el poeta, herramienta, suceso e historia, y, finalmente, su propia negación:

"La miseria no es una palabra el volcán y la linterna sí son dos palabras palabra tu captura tu libertad tu aire y tu celda."

"En la soledad de su cuarto", escribió alguna vez Villaurrutia a propósito de Elías Nandino, "en el cuarto de su silencio, el poeta avanza, inmóvil, sobre las olas de un mar interior y profundo; fatiga el agro de su alma con los arados de la cultura; cautiva seres intangibles en la red de palabras que nadie que no sea él mismo teje; crea un porvenir que la vista no alcanza y aun escapa de la muerte. El hombre vive y no sabe que vive. El poeta se mira vivir. El hombre tiene miedo a la muerte y muere. El poeta se siente morir. . . y ya no morirá jamás". Podríamos agregar: el hombre habla y desgasta la palabra. El poeta habla y la recrea. Javier Molina reflexiona sobre la palabra y la vacía, pero sólo para que instantes después vuelva a llenarla de su fuerza. A cuatro años de distancia, esta

reseña no quiere ser sino una disculpa, un pretexto para saludar la presencia de un importante poeta.

Rafael Vargas.

Javier Molina, *Bajo la lluvia*. Dirección General de Publicaciones, UNAM, 1974, 20 pp.

La resurrección de Clotilde Goñi

En la primera incursión* que hace en la narrativa el crítico Luis Mario Schneider (autor de excelentes investigaciones acerca de algunos miembros de Los Contemporáneos y de otros poetas), reflexiona y expone a través de sus personajes, asuntos como el de la muerte, de la existencia, de la agonía y, por supuesto, de la resurrección.

En términos anecdóticos, la novela presenta una situación que pretende ser límite: una mujer agoniza y muere, mientras una monja monologa introspectivamente, un niño resiente en sí el mundo y otros miembros de la familia aparecen fantasmales a lo largo de la narración (la criada, especialmente).

La agonía, el cadáver y los funerales, son elementos que se convirtieron en lugares comunes luego de que algunos grandes nombres agotaron, —o casi— el tema como posibilidad literaria: Faulkner en *Mientras yo agonizo*, Revueltas en *Los días terrenales*, incluso Cortázar con la muerte de Rocamadour que acontece a media *Rayuela*, y todas las demás grandes agonías y muertes novelescas que el lector sabrá recordar. Schneider entra a la narrativa, con estos antecedentes temáticos, sin lograr trascenderlos.

La novela se desarrolla linealmente. Desde una perspectiva casi litúrgica y monacal. Schneider lleva el monólogo de la monja, y los diálogos de un niño que habla como señor, por un camino que quiere invitar al lector a la reflexión gruesa acerca de la vida.

La monja está siempre en estado de gracia, invocando a Dios, haciéndolo existir, gracias a una fe católica pero medieval. Enfermiza, la mujer invoca a Dios (*El* para el autor), como si esta fuera un ser tan



palpable como ella. La monja descubre a media novela, y a sólo unos cuantos años del siglo XXI, que ha vivido en el onanismo y que lleva en sí la imposibilidad de realización del deseo en vista de su condición de beata. De golpe, la buena mujer es poseída por una lujuria que sólo podría ser colmada por una carne que obviamente Dios no tiene: “utilizar el cuerpo y su sangre, la carne y su savia para llegar a El devolviéndole la generosidad que tuvo, de darnoslo, de aceptar la donación, pero quedando bien claro que sólo es para volverla a poner a su servicio, que está a su disposición, porque su pertenencia es suya”.

Esta mujer, cuya voz desenvuelve y desarrolla la novela que nos ocupa, sostiene su vida con las ideas de redención —coros gregorianos— del deseo carnal que tiene de Dios y de la pureza que también a toda costa quiere conservar. La obvia contradicción es descubierta por Schneider y lo que en su personaje debiera ser una pasión más allá de lo concreto, “espiritual”, se convierte en un fatigoso deseo lúbrico, que nunca es manifestado objetivamente, pero que la devuelve a la tierra, atormentándola, haciéndola tomar, trágicamente, la conciencia —¿o es sólo intuición?— de que su condición de ser biológico está antes y es más real y natural que el de religiosa: “porque se piensa, como esa mujer de hace un rato, que somos monjas desde la cuna, que ya tenemos este color amarillo transparente desde que nacemos. No suponen que palpitemos y corremos y deseamos y lloramos”.

Como se ve, la recurrencia de Schneider a asuntos que dejaron de discutirse —sobre todo en los términos en que él lo propone— desde hace unos doscientos años, lo lleva, sin posibilidad de revitalización, a

hacer de su personaje una copia chafa y extemporánea de heroínas cachondas como Santa Teresa de Jesús, Sor Juana Inés de la Cruz o la Madre Juana de los Angeles.

La presencia de la monja en esta novela es tan brutal y dominante, que subordina a los que la rodean, incluyendo al propio autor. Lamentablemente, desde su punto de vista, el texto se vuelve de un curioso oscurantismo pues la mujer llega a hablar en términos que no utilizaría ni siquiera alguna sobreviviente de la guerra de los cien años: “atender a mi esposo con pulcritud, con amor que no se entibiase, con pasión siempre viva, con desafío obsesivo”. Resulta alucinante leer estas opiniones, sobre todo, porque uno, lector, se pregunta cómo pudo Schneider ponerse en el papel de su heroína a través de una primera persona que lo hace vivir este anacrónico melodrama casi hasta el orgasmo; obsérvese con atención: “todo, hasta el aturdimiento y la ciega emoción cuando con el hábito levantado refregaba el ángel entre mis piernas y transmitía las palabras que El me dictaba envuelta entre espasmos y gemidos”.

Cuando uno entra en estas páginas, se da cuenta que la religión, o cuando menos una actitud religiosa ante el mundo, es para el autor la única o mejor posibilidad para que el hombre se encuentre a sí mismo y se salve. De aquí que el niño, personaje cuyo punto de vista hubiera sido, seguramente, mucho más novedoso e interesante, quede sin definirse. El infantil personaje schneideriano, se la pasa deambulando entre el bang bang de Roy Rogers y las ansias litúrgicas de la familia. El infante, débilmente construido por el autor (no tiene un lenguaje adecuado, no hay un desarrollo de su personalidad etcétera, etcétera), mantiene a pesar de todo, un constante deseo de conocimiento pues pregunta sin cansancio, sabe mucho de entomología, observa sin reposo a los otros, pero nunca llega a expresarse como ser capaz de razonar en medio del mundo asfixiante y opresivo de la familia (sin duda, Schneider, maneja todavía ese gigantesco lugar común a través del cuál se quiere mostrar a todos los infantes, como si ellos tuvieran un mundo aparte del adulto). La diferencia entre el trabajo que el autor dedicó a uno y otro personaje es abismal, demasiado notoria. Por eso la monja subordina todo en la novela y el autor se pierde en la identificación con ella.

Formalmente, *La Resurrección de Clotilde Goñi*, es tan convencional como anecdótica; tan interesante como fallida. Con el