

EL CÁNTICO ESPIRITUAL de San Juan de la Cruz comparte con *Soledades* y el *Quijote* un destino excepcional en la historia de nuestras letras: es de ser una obra maestra sin seguidores ni escuela, cuya revolución literaria no fue entendida ni aprovechada en España por espacio de varios siglos. Si la genial latinización sintáctica y léxica del poema de Góngora encarnó la afecación y el mal gusto hasta la epifanía de Mallarmé y su influjo en los poetas españoles del 27<sup>o</sup>, sin fecundar verdaderamente nuestra literatura sino a partir de su asimilación posterior por Lezama; si el ejemplo del *Quijote* —cuya brillante descendencia europea incluye nombres de la talla de Fielding, Diderot, Sterne, Dickens, Gogol, Flaubert, etcétera— no cundió en su patria y permaneció infructuoso y aislado, víctima de la plaga de "cervantistas", hasta la libre relectura de Borges y su impronta feraz en la actual narrativa peninsular e hispanoamericana, ¿cómo sorprendernos entonces de que un poema de las características del *Cántico espiritual*, con la abrupta inaccesibilidad de su frecuente irracionalismo verbal y sus versos delirantes no haya encontrado parangón ni prole en el espacio cultural europeo sino a partir del movimiento simbolista y la obra de autores tan diversos como Rimbaud, Ezra Pound, García Lorca, Breton y Octavio Paz?

En un estudio indispensable sobre la poesía del reformador carmelita, Colin Peter Thompson apuntaba con gran agudeza a las particularidades de una obra cuya génesis, estructura y propósitos se sitúan en los antipodas de las normas y gustos literarios renacentistas vigentes en la Europa de su tiempo:

"Cambios de locutor, auditorio, tiempo verbal, situación; abundancia de imágenes inconexas, paradojas, ilogismo, incertidumbre constante del lector tocante a su significado exacto — todo el poema está construido conforme a este método extraordinario. A veces produce una sensación casi impresionista, otras parece emplear un equivalente del siglo XVI de las modernas técnicas cinematográficas: introducción sin previo aviso de saltos atrás, hechos menos expuestos que sugeridos, personajes introducidos de pasada, brevemente enfocados y abandonados después."<sup>2</sup>

La ambigüedad y polivalencia del lenguaje, las incongruencias verbales, los versos descoyuntados, las modificaciones súbitas de paisaje, las rupturas en el desarrollo argumental y la ordenación cronológica que distinguen el poema son desde luego radicalmente nuevos en el ámbito de la poesía del Siglo de Oro y Luce López Baralt, tras examinar con rigor y minuciosidad la extrañeza y singularidad del *Cántico* y los demás poemas mayores de San Juan, se es-

# LOS LIBROS DE VUELTA

## SAN JUAN DE LA CRUZ Y EL ISLAM

de Luce López Baralt

por Juan Goytiso

• El Colegio de México, México, 1984

fuerza en suitario, siguiendo las huellas de Asín Palacios, en el contexto más amplio de una encrucijada y mestizaje de culturas que, sin desvirtuar su turbadora belleza y misterio, nos ayudan a entenderlo mejor a la luz de la tradición literaria semita en su doble vertiente bíblica y musulmana. Con una erudición y competencia admirables, la autora traza un árbol genealógico cultural del autor del *Cántico* sin descuidar rama ni raíz alguna: sus conexiones con la poesía latina y castellana, la tradición religiosa europea, el *Cantar de los cantares*. Paso a paso, nos muestra la importancia primordial del influjo semita en las composiciones del santo, la aclimatación de las experiencias más audaces del poema bíblico en sus propios versos, su rechazo de la argumentación lineal y del racionalismo aristotélico en la exposición de su inexprésable vivencia mística. Pero si dicha filiación hebrea no plantea hoy problema alguno —pese a las precauciones con las que San Juan envolvió el comentario de sus propios versos—, el entronque no por real menos enigmático con la mística islámica —señalado por primera vez por Asín— nos enfrenta a un conjunto de hipótesis de transmisión y convergencia que Luce López Baralt, con modestia, no pretende resolver sino iluminar.

Pues si el delirio e irracionalidad, tan próximos a la sensibilidad moderna, del verbo de San Juan reproducen hermosamente en castellano la opacidad y los arcanos del poema hebreo (y de los místicos sufíes), las claves exegéticas del *Cántico*, *Subida al Monte Carmelo* y *Oh llama de amor vivo* se alejan a la vez de la tradición interpretativa renacentista y de la bíblica para arrimarse inesperadamente a otra hermenéutica que floreció siglos atrás en la península: la musulmana. Como subraya la

autora de *San Juan de la Cruz y el islam*, mientras el judío toledano Abraham Ibn Ezra (s. XII) y los hebraístas posteriores como fray Luis de León y Arias Montano procuran desentrañar y circunscribir las ambigüedades de los versos que comentan buscando una apoyatura filológica, racional y teórica que abunde en su interpretación y excluya las restantes, la tesis de San Juan tocante a su propia obra es exactamente la opuesta. El reformador carmelita emplea en sus glosas el mismo procedimiento que en sus poemas: las transforma en poesía, de modo que, escribe Luce López Baralt, "nuestra confusión de lectores, ahora irremediable y, por partida doble, nos acerca aún más al trance inenarrable" del autor.

Cualquier lector atento de las extensas y pormenorizadas glosas de San Juan a los versos del *Cántico* y sus otros poemas "mayores", no puede pasar por alto el ambicioso designio que le anima: en vez de atribuir a sus versos un sentido unívoco que los limitaría y empobrecería, forja una hermenéutica tan múltiple e infinita como la experiencia interior que comenta. Pero dejemos la palabra a Luce López Baralt:

"Consciente de la 'insuficiencia' del lenguaje, San Juan tiene que ensanchar y flexibilizar la lengua para hacerla capaz de la inmensa traducción que exige. El poeta, verdadero alquimista del lenguaje, va transmutando aceleradamente los vocablos (montes=altos de Dios=virtudes= actos virtuosos) en un estilo de metaforización desconocido entre sus coetáneos. Libera el lenguaje, lo multiplica, sorprendentemente, le permite opciones ilimitadas, lo obliga a estar en evolución constante y en movimiento vertiginoso, para que pueda reflejar todos los matices, estados y procesos de la experiencia mística, es decir, amorosa [...]. Con esto San Juan está socaven-

do la concepción tradicional del lenguaje. Su lengua no es tan sólo flexible y amplia, sino sin límites. Las palabras pueden, al menos hipotéticamente, tener cualquier significado. Estamos creando (los lectores), conjuntamente con el poeta y por su propia sugerencia, un lenguaje infinito [...], el 'lenguaje de los pájaros' que Salomón, profeta y traductor de Dios, celebra haber recibido en el Corán (XXVII, 16)."

Al adoptar una posición tan extrema tocante al lenguaje, San Juan rompía con todas las normas y criterios no sólo de la hermenéutica occidental sino también de la hebreaica, pero su tesitura, como documento de forma exhaustiva Luce López Baralt, cuenta con numerosos precedentes en el campo de la fascinadora mística sufi. Los lectores de Ibn 'Arabi e Ibn Al Fārid y de sus exégetas posteriores estamos familiarizados con este rechazo de una clave única y con la propensión a multiplicar y enriquecer los sentidos de un poema mediante un flujo continuo de interpretaciones a menudo arbitrarias y opuestas. Apoyándose en los estudios de Corbin, Paul Nwyia y Seyyed Hussein Nasr sobre la mística islámica, la autora subraya el carácter netamente oriental de la concepción poética del santo, verdadero mirlo blanco en el campo de nuestra poesía: como sabemos, las similitudes y vínculos de San Juan con los sufíes no paran aquí.

Asín Palacios había reseñado los paralelos existentes entre el autor del *Cántico* y místicos andalusíes como Ibn 'Arabi o Ibn 'Abbād de Ronda así como su parentesco sutil con los *shadīlīs* o alumbrados; nuestra autora profundiza y amplía sus investigaciones, verificando que gran parte de la simbología mística del reformador carmelita se sirve de imágenes y conceptos elaborados ya en el siglo IX por Nuri de Bagdad en su *Moradas de los corazones* y manejados después por los grandes tratadistas y místicos islámicos (Algacel, Kūbra, Yalal ud-din Rūmī, etcétera). El vino de "suave embriaguez", la noche oscura del alma con sus fases de apretura y anchura, la llama de amor viva, las lámparas de fuego, la subida al monte, la fuente mística, el pájaro solitario, el alma-jardín, las reposas de la sensualidad, las azucenas del dejamiento y otros símbolos presentes en la obra de San Juan los hallamos con gran lujo de detalles y asombrosa precisión en poemas y glosas escritos en árabe y farsá bastantes siglos antes. ¿Mera convergencia de experiencias místicas en contextos culturales distintos o transmisión secreta de una tradición no extinta del todo en la España que conoció el santo?<sup>3</sup>

Asín Palacios había creído encontrar un hilo conductor en los posibles con-

tactos de San Juan con sus desdichados compatriotas moriscos. Con todo, el dramático acoso inquisitorial vivido por éstos, documentado y expuesto en los últimos y sugestivos capítulos del libro en el que nos ocupamos, sobre la mora de Ubeda y los escritos del Manco de Arévalo no parece abonar esta hipótesis. La comunidad morisca era una comunidad culturalmente agonizante en la segunda mitad del siglo XVI; el único empeño de sus miembros radicaba en mantener sus rudimentos ya borrosos y pobres de los pilares de la fe islámica: ningún morisco letrado conocía sino de oídas a los maestros de la refinada y sibilina mística sufi. La transmisión, si la hubo — y el número y exactitud de las coincidencias inducen a creer que fue así — debió de realizarse a través de fuentes intermedias, a la existencia de alguna de las cuales conduce prudentemente la autora, sin pretender no obstante resolver el enigma. Su libro, enjundioso y apasionante, nos ayuda en cualquier caso a comprender mejor la andadura secreta de un creador que, tras el cambio de rumbo de la historia de España, supo buscar intuitivamente la originalidad, como Cervantes, en una vuelta a nuestros orígenes mestizos y se integró así en lo que a propósito de Gaudí he llamado "el reino de las excepciones geniales".<sup>4</sup> Como dice Luce López Baralt:

"No podemos, con honradez intelectual, no tomar en cuenta el hecho de que San Juan maneja en buena medida un lenguaje técnico y una simbología que los musulmanes habían cifrado en una compleja literatura espiritual siglos antes que el reformador carmelita viera la luz. San Juan no es menos cristiano por ello. Si más fecundo. Ante ciertos rasgos de su literatura, debemos comenzar a hablar no de un 'Islam cristianizado', como propuso en otra ocasión el maestro Asín, sino de un 'cristianismo islamizado'. Gracias a ello, literatura religiosa de este místico del Siglo de Oro español, entrecerrada de motivos musulmanes, resulta una de las más misteriosas, complejas y brillantes de Europa, y acaso también una de las más singularmente mudéjares."

#### Notas

<sup>1</sup>Véase Andrés Sánchez Robayna, *Tres estudios sobre Góngora*, Llibres del Mall, Barcelona, 1985.

<sup>2</sup>*The Poet and the Mystic. A Study of the Cántico espiritual of San Juan de la Cruz*, Londres, 1977.

<sup>3</sup>Véase la intervención de José Angel Valente, "Sobre el lenguaje de los místicos, convergencia y transmisión", incluida en las actas del *I Coloquio hispano-islámico de Ronda*, Ronda, 1985.

<sup>4</sup>"En el reino de las excepciones geniales: el caso de Gaudí", *Tercer coloquio hispano-islámico de Almería*, 1986.

## ANTOLOGÍA DE LA POESÍA HISPANOAMERICANA

de Juan Gustavo Cobo Borda

por Eduardo Milán

Fondo de Cultura Económica, México, 1985

UNO DE LOS problemas que presenta la *Antología de la poesía hispanoamericana* de Juan Gustavo Cobo Borda es que obliga al lector a situarse en varios ángulos de observación. Esto no sería del todo malo si se tratara de una obra pictórica. Pero tratándose de un libro, los distintos enfoques que impone al ojo (al ojo crítico) terminan por causar una suerte de entropía y por dificultar la lectura. Algunas de las miradas, que son algunas preguntas: ¿una antología supone un esfuerzo de tradición subyacente, es decir, se trata de verificar una continuidad o su ruptura o, simplemente, de documentar un estado de hecho de la letra poética hispanoamericana? La palabra tradición

plica la palabra modelo: ¿el modelo a seguir debe ser el simple rastreo diacrónico, un índice de nombres que están ahí y que importan al seleccionador o, por el contrario, implica una toma de partido por alguna de las variantes de lo literario (el problema de la forma, la tematización, la multiplicidad intertextual y su diálogo), lo que necesariamente convierte a la antología en una propuesta sincrónica?

La pluralidad de voces de la poesía hispanoamericana, su alternativa mestiza respecto de las estéticas metropolitanas parecería que obligan a una toma de partido por una visión estructural del problema. Darlo funda y libera. Las vanguardias, a su manera,

producen una especie de criollización de las formas heredadas de Europa, sin por eso volverse epigonales. No hay escuelas surrealistas en nuestra poesía: hay surrealismos individuales, miradas surrealistas, oídos surrealistas. Y también lenguajes. Un caso paradigmático es el del argentino Enrique Molina. Derivaciones pueden ser el primer Mutis o el deslizamiento producido por Emilio Adolfo Westphalen. César Moro es *tan* surrealista que se convierte en excepción y niega lo que estoy diciendo. Por su parte, los maestros herederos de la vanguardia (como Octavio Paz o Lezama Lima) producen una devoración de alta temperatura antropofágica de las vanguardias que en cierta forma la niegan y cierran el círculo liberador iniciado por Darío. Después de Octavio Paz o de Lezama el círculo está cerrado: el círculo de la continuidad, el de la tradición. Empieza la planicie desierta. Ahora hay que heredar de los herederos. Para seguir con los paradigmas, hay herencias que pueden resultar fatales: tal es el caso de la obra de Lezama que, pese a la tremenda revisión de su poética, encierra una escritura *claus*, cerrada. Seguir ese laberinto con la ansiedad de la influencia por delante es pérdida segura. No sé si la poética de Octavio Paz es de fuego, de tierra o de agua. Pero seguramente contiene suficiente aire como para poder ser asimilada en sus variantes sin producir ningún tipo de castración irreparable. Es una poética abierta, cuyo péndulo va y viene de la tradición a la modernidad. Pero insisto: después de los herederos de la vanguardia comienza el desierto y a continuación el sélvase quien pueda. Quiero decir: comienzan las poéticas "individuales".

Todo lo anterior, tal vez no en la forma planteada, lo sabe Cobo Borda. En la larga introducción que precede a la antología, que más que un ensayo homogéneo es un *collage* de anotaciones —lo que no implica que a veces sean lo suficientemente rápidas para ser brillantes— hay un buen acopio de datos y una información desarrollada en forma solvente y profunda. Pero el problema permanece: el prólogo es acumulativo, casi historicista, y no plantea ningún debate que posibilite la resolución de las cuestiones subyacentes en la realidad de la poesía hispanoamericana. Cobo Borda se limita a contar y a decir lo que es. De ahí que finalmente apuesta por una visión diacrónica de nuestra poesía y acabe presentando un índice de nombres. De acuerdo con esa premisa de mostrar *lo que hay*, aparece en forma patente el riesgo mayor de su trabajo: la diferencia de calidad entre los poetas elegidos. Reunir a Gonzalo Rojas y a Fernández Retamar bajo el mismo tipo de letra es por lo menos riesgoso. Sumar a Lezama Lima y a Idea Vilaríño es casi un abuso matemá-

tico. Poner a Alfredo Veiravé junto a Emilio Adolfo Westphalen es temerario. Y así en adelante. Ese riesgo que es finalmente, hay que decirlo, un error metodológico, hubiera desaparecido si fuera clara la toma de partido por una visión estructural del problema. Cobo Borda es demasiado generoso y quiere ser imparcial hasta el fin. Pero eso hubiera resultado pertinente si en vez de una antología hubiese elaborado una historia de la poesía latinoamericana. En una antología es obligatorio elegir. Y para elegir necesariamente hay que descartar. Lo que no necesariamente significa omitir.

Y en este trabajo hay omisiones. Y bastante graves. Señalo dos o tres: ¿por qué no figuran Gerardo Deniz o Ulalume González de León? ¿O el argentino Hugo Gola? Lo que ocurre con las omisiones es que resaltan frente a inclusiones incomprensibles, cuyo paradigma ya cité: Roberto Fernández Retamar, cuya sola presencia en el territorio cubano de la antología es capaz de producir una segunda revolución. En su lugar debería estar Severo Sarduy, que no es solamente un pastichero barroco sino un excelente poeta y un maestro de la narrativa autocrítica. La capacidad poética de Sarduy, ya señalada en *Big Bang*, queda absolutamente confirmada en su libro *Un testigo fugaz y disfrazado*, verdadero espectáculo de manejo del soneto y del romance, pero no en forma sumisa y nostálgica sino continuamente paródica de las formas elegidas. Hay que estar atentos a este tipo de variables: los novelistas también pueden ser buenos poetas.

Uno de los aciertos más claros del libro es la toma de partido de Cobo Borda por algunas poéticas jóvenes. Toma de partido que no sólo constituye una apuesta sino un ejercicio de verdad. La elección de algunos jóvenes que figuran al lado de los nombres sacralizados —Paz, Westphalen, Parra, Rojas o Mutis— dan la tónica de que no todo está perdido para la poesía hispanoamericana actual. Oscar Mahn, Gabriel Zaid, Eduardo Lizalde, Giovanni Quessep o Guillermo Sucre son ya nombres de peso en la lírica de nuestro continente. Estos poetas, de calidad indiscutible, obligan a decir que todavía es posible hablar de una tradición en nuestras letras. Una tradición de cuestionamiento del material poético, de problematización —en mayor o menor grado— del decir, de conciencia de la ruptura entre palabra y cosa. Una tradición que, a través de la corriente dialógica de los maestros herederos de la vanguardia, entronca con la mejor tradición del Occidente poético: la búsqueda de la concreción, de la unidad epifánica —con-

ciencia mediante la falla— entre el decir y el objeto que se nombra.

Un hecho alarmante que presenta la antología conforme avanza, es decir, conforme aparecen los poetas más jóvenes seleccionados, es el decrecimiento en la búsqueda de nuevos medios expresivos. Los poetas que antes cité como ejemplo de una búsqueda de la exactitud del lenguaje constituyen verdaderas excepciones. Comienzan a asomar poéticas nostálgicas, regresivas, de verdadera fijación en el pasado. Pero no en nuestro pasado y en la continuación de la tradición antes mencionada: en un pasado *otro*, en cualquier pasado *formal* de la literatura occidental. El asunto es grave porque supone una atemporalidad formal, con todo lo que esto implica en términos de una instancia de la fijeza. Frente a la movilidad formal, que caracterizó siempre a nuestra verdadera tradición, la variante hispanoamericana de la tradición de la ruptura que señalaba Octavio Paz, se asiste al final de la antología a una situación de quietismo formal, de *recalde* en formas si no caducas por lo menos ya gastadas por el uso constante a través de la historia de la literatura. Y no basta con asistirse al fenómeno y brindar por la pluralidad de las formas. Eso sería caer en el estatismo postmoderno. Tampoco se trataría de una pluralidad, porque la pluralidad obliga al debate y a la discusión. Se trata de un momento de apagón formal, de *impasse* que de continuar significaría el suicidio de la poesía hispanoamericana. La ausencia de pensamiento crítico tan común en Hispanoamérica entró en la poesía en forma de criticismo formal. En este sentido es especialmente útil la antología de Cobo Borda porque deja ver el síntoma nitidamente. El libro, que abre con los poetas nacidos en 1914, cierra con los nacidos en 1939. Habrá que esperar a ver qué dicen los novísimos, los que no están en la antología, antes de hablar de una regresión total.

En suma, pese a los reparos hechos al trabajo de Cobo Borda, pienso que la labor emprendida por el crítico y poeta colombiano es sumamente meritoria. Su libro era imprescindible. Había un vacío en el nivel bibliográfico-antológico que debía ser llenado. Y su libro permite ver qué es lo que está sucediendo. Yo hubiera preferido una lectura sincrónica de la poesía hispanoamericana que hubiera exigido una toma de partido por la forma. Ese corte o tajo vertical aclararía un poco más el aspecto referente a la tradición, o al menos a cierta tradición que entroncara más directamente con los precursores. Merced a esta *Antología de la poesía hispanoamericana* podemos saber con

claridad qué está pasando con nuestra lírica. Todavía falta saber quiénes somos. Y esto último, por supuesto, no es responsabilidad de Cobo Borda. Tal vez, para reconocer nuestra identidad sea necesaria una antología perversa: un carreo entre la poesía latinoamericana y la poesía española de este siglo. Ahí veríamos con claridad cómo está planteado verdaderamen-

te el diálogo con nuestros abuelos. Serviría para aliviar nuestro aún presente complejo de inferioridad frente a la poesía de la metrópoli española y pondría a discusión el adjetivo *hispanoamericana* que acompaña el nombre de la antología.

cartas no vivimos ese *tormentoso* camino del creador consciente de serlo, consciente incluso de escribir para la posteridad, para la propagación de su propia imagen futura. En cambio, escuchamos una voz tranquila e informativa: "He empezado otra novela: una cosa que me resulta extraña hasta cuando la estoy escribiendo. No sé en que va a terminar." Y cuando los críticos comentan las imperfecciones de su obra, él contesta con su típica insolencia: "Se dice que *Sons and Lovers (Hijos y amantes)*, técnicamente hablando, carece de estructura. El mundo está repleto de imbéciles técnicos."

## CARTAS (1908-1930)

de D.H. Lawrence (Selección y traducción

de Marta Amorín y James Valender)

por Dermot Curley

• Universidad Autónoma Metropolitana, México, 242 pp.

**SOBRE LA MESA** hay unas rosas. Lawrence las observa. Están algo marchitas y le recuerdan a los ingleses "con su abultado sentimentalismo y su emocionalismo informe que nunca se expande." Por esta y otras razones, el escritor inglés ha huido de su país natal y de esa vida detenida y muy decente que impide que "las reacciones humanas se manifiesten por completo." Se encuentra en el extranjero y se promete firmemente nunca regresar al gris y al frío. Pero vuelve porque "a pesar de todo el mundo, a pesar de Inglaterra" él sigue siendo inglés. Sin embargo, tan pronto como pisa tierra conocida se deprime. En una carta escribe: "Aquí estoy... Londres... oscuridad... aire amarillo... gripe muy fuerte... cama... casa vieja... papel tapiz estilo Morris... visitas... voces inglesas... té en tinas viejas... el pobre D.H.L. absolutamente deshecho, como si estuviera en su tumba."

Repulsión y atracción, el conflicto nunca se resuelve. Tampoco se resuelven los otros muchos conflictos del novelista inglés. De hecho, si no fuera por éstos y su deliberado fomento, hoy no tendríamos la obra literaria que le tocó a Lawrence heredarlos. Tampoco tendríamos sus cartas, ahora traducidas con mucho esmero por Marta Amorín y James Valender y publicadas por la Universidad Autónoma Metropolitana. Porque son los conflictos y las contradicciones del escritor británico los que dan a sus escritos ese vigor y esa energía tan característicos. Allí encontramos no sólo el dolor y el enojo de un destierro geográfico sino la frustración y la rabia que produce un idealismo incurable o una misantropía ambigua. Es verdad, Lawrence amaba la vida; pero tampoco hay que olvidar, y sus cartas lo reiteran con insistencia, que los con-

taba mucho querer a la gente. Si por un lado abogaba apasionadamente por una sociedad más justa, por el otro defendía con semejanza vehemencia la opinión de que "algunos nacen para ser artesanos y obreros, otros para ser *lores* y gobernantes." En efecto, son múltiples los destierros de Lawrence y cada uno se convierte en un drama interior en el que el escritor hace y deshace según su capricho o la pasión del momento. En la imaginación del escritor la contradicción se vuelve placentera, la incoherencia coherente, mientras afuera el público se enardece y los críticos intentan vanamente proporcionar una explicación sensata y racional al caos.

Lawrence era un desterrado por elección propia. También era un desterrado por voluntad ajena. Sus ideas sobre el sexo, el cuerpo, la sangre y el espíritu escandalizaban a las instituciones democráticas y religiosas, por las que tenía muy poco respeto y un abierto desprecio. Estas mismas ideas representaban la fuerza motor de sus novelas y de sus cartas, en las cuales buscaba forjar un nuevo concepto de la vida, una forma nueva de pensar. Pero ¿cómo deshacerse del pasado? Tarea imposible. Lawrence seguía siendo protestante e insular. Seguía pegado a la tierra de su madre. Sin embargo y a pesar de todo, comprendía con la lucidez de un visionario —le gustaba verse en este papel— las limitaciones y restricciones de su medio y de su educación y se atrevía a decir lo que otros preferían callar.

La rebeldía de Lawrence no se restringía al campo social y religioso. Llegaba también al ámbito literario. No le interesaba el arte por el arte, es decir, el cuento finamente pulido, la novela meticulosamente estructurada. En sus

Lawrence tiene pasión por la vida, no por las palabras. Sus ideas son nuevas pero están expresadas en un lenguaje viejo. Poco le urgía inventar uno nuevo o pulir el viejo o reescribir veinte veces lo mismo hasta que quedara impecable. No soportaba el arte "que uno debe admirar paseándose tranquilamente." Un libro tenía que provocar una reacción fuerte e incluso violenta. Habla cosas que decir y cosas que demostrar y eso era más que suficiente. Y las escribía como le salieran y al diablo con los que, en vez de participar, afilaban las uñas para el ataque.

Este acercamiento suyo a la literatura explica en gran medida lo que el lector encuentra tanto en sus novelas como en sus cartas. Al leer las primeras, pronto distinguimos entre la exposición de ideas y de sentimientos y la dramatización artística de éstos. Esta dramatización se logra por medio de un diálogo vigoroso entre los personajes, por la descripción de la naturaleza (otro personaje más) y por el entusiasmo con que el autor anima a ambos. Cuando se ponen en operación todas estas fuerzas narrativas se produce en el lector esa reacción deseada por el escritor. La exposición, una necesidad del propio Lawrence, se relega a un segundo plano mientras la aventura humana es plenamente vivida y sentida. En efecto, la lectura de las páginas explicativas es lenta, la lectura de la vivencia humana es veloz, urgente y seductora.

Algo de todo esto ocurre también en las cartas, ahora sin las exigencias técnicas del género, sin sus posibles deficiencias y decepciones. Como las novelas, las cartas están escritas de una manera impetuosa, como respuesta a una inquietud, como una terapia inmediata o con el fin de cambiar algo. Y como en las novelas, en todo momento se palpa la presencia (y omnipresencia) de un hombre hecho dios: D.H. Lawrence. Él es el centro, el eje, todo y todos giran a su alrededor. En este sentido, no hay ninguna diferencia entre una carta y otra, no existe ningún cambio de tono entre una carta escrita

a su esposa y otra enviada, digamos, a su editor. Todos reciben el mismo trato, todos son receptores de sus propias vivencias interiores y cotidianas, todos contribuyen involuntariamente a su "última" novela.

Y como en su ficción, en sus cartas las teorías e ideas no nos atraen tanto como su diario contacto con la vida y las personas y los conflictos y contradicciones que surgen al entrar en contacto con ellas. Desde los primeros bosquejos autobiográficos, el lector ve a un hombre sensible y duro, enamorado de su madre. También es testigo de un escritor que se está muriendo de tuberculosis. Pero la muerte, como la literatura, no es cosa preciosa alrededor de la cual hay que andar de puntillas. Vive su enfermedad con la misma intensidad con que vive su amor por el detalle.

Así, en estas cartas se dibuja la aventura de Lawrence en la vida, una vida que nunca responde del todo a los propios deseos y fantasías del escritor, quien sin embargo jamás siente pena de sí mismo o de los demás. Eso equivaldría a la muerte espiritual que temió. Con esas repentinas descripciones de la naturaleza que irrumpen gozosamen-

te en medio de las declaraciones más absurdas, Lawrence se salva de sí mismo. Con ese profundo cariño que tenía para las cosas más insignificantes, logra zafarse de la depresión aguda. Vano sería aquí el intento de parafrasear la complejidad de esta figura que vamos vislumbrando a través de las cartas. Basta remitir al lector a esa lectura. No obstante, se puede hacer breve referencia a un elemento que quizás no exista tan visiblemente en las novelas: cierta ingenuidad del autor, que nos ayuda a perdonar sus excesos y a acercarnos a su mundo. De hecho, Lawrence transpira un aura de niño, de inocencia, que sólo con el paso de los años se ve amenazada por un ligero cinismo que convierte ese vasto concepto de amor en "el suave fluir del afecto verdadero." La obra de Lawrence sigue despertando un enorme interés debido a la intensidad y a la fuerza de su visión, como señala Valender en su Prólogo a las cartas, y a esta especie de inocencia que trae consigo la firme convicción de encontrarse entre los elegidos.

traordinario ha sido su desempeño en el campo del ensayo; en él, paciente y alcanzando un dominio de la palabra poco común. Las selecciones anteriores de su producción, *Inscripciones* (Fundarte, 1981) y *Ulises y el laberinto* (Fundarte, 1983), bien pueden testimoniarlo con piezas de la calidad de "Cavafy y Pessoa: vidas paralelas", "Variaciones sobre el libro", "Gérard Genette: lector/escritor de palimpsestos" y "El camino hacia sí mismo". Su obra no sólo refleja una actitud siempre abierta a lo nuevo y una heterodoxia sorprendentes, sino que también, bajo esa apariencia, esconde a un escritor profundamente consecuente cuyo crecimiento desde su primer libro no parece haberse detenido.

Una de las líneas de trabajo que mejor definen esa continuidad y ese apego a sí mismo es el *comparatismo*, que en alguna ocasión Rivera ha definido, debido a su modestia o a su sentido del humor, como "deformación profesional". La suya es la práctica amplia e irrestricta de quien sufre la fascinación del "vértigo de las lenguas" y se convierte, de hecho, en un solitario — en nuestro medio no abundan los individuos multilingües ni la literatura comparada —, pero también en un privilegiado que, a la manera de los Corannyeit de la leyenda galesa, todo lo oye traído por el viento: desde la conversación más cercana al más lejano rumor. El ámbito en que se mueven los ensayos que reúne *Entre el silencio y la palabra* es, por igual, el de las letras venezolanas y el de las inglesas, el de las mexicanas y las alemanas, las portuguesas y las del tardío Medioevo francés. Sin embargo, la comparación hace de lo heterogéneo lo uno y justifica la persistente concepción de un arte único de la literatura por sobre las múltiples manifestaciones literarias nacionales, quebrantando de alguna forma el mito babélico; al menos en Occidente este arte conforma un todo o, para decirlo con palabras del mismo Rivera, "una vasta red de analogías".

Tres son las secciones en las que se divide el libro. La primera, "Rincón de biblioteca", incluye algunos textos de suma importancia para la trayectoria del crítico y un breve ensayo inédito que da nombre al volumen. La segunda, cuyo título no podía ser más alusivo, "Limbo", consta exclusivamente de un extenso trabajo que, a partir de la biografía de Malcolm Lowry escrita por Douglas Day, centra su atención en la obra y la vida del novelista inglés. "Laberintos", la tercera sección, recoge un ensayo dedicado a Elias Canetti y otro al recientemente fallecido Mircea Eliade, y se cierra con una nueva pieza.

## ENTRE EL SILENCIO Y LA PALABRA

de Francisco Rivera

por Miguel Gomes

• Monte Avila Editores, Caracas, 211 pp.

NO ES RARO oír quejas sobre la escasez de intentos realmente significativos encaminados a la fundación de eso que algunos han dado en llamar "teoría literaria latinoamericana". Con mucha frecuencia nuestros críticos y *scholars* parecen no sentir la necesidad de respaldar sus tanteos y exploraciones con un pensamiento más o menos coherente cuyo objeto sean los principios que determinan la obra literaria y configuran una tradición artística; muy pocos se muestran interesados en estudiar los problemas que rodean la producción del texto y lo que conocemos con el nombre de acto de creación. Octavio Paz en un breve ensayo, "Sobre la crítica", incluido en *Corriente alterna*, ha hecho pública su certera opinión al respecto. Precisamente, en honor al gran poeta y ensayista mexicano, Monte Avila Editores acaba de inaugurar una colección cuyo primer título bien podría cimentar un diálogo, sin duda fructífero, en torno a algunos de estos temas. La colección: Puertas al campo;

el libro: *Entre el silencio y la palabra*, de Francisco Rivera.

De todos es conocida la extraordinaria labor que ha venido desarrollando Rivera como traductor de poesía y, en particular, de Cavafy, cuyos *Cien poemas*, publicados por Monte Avila en 1978, fueron acogidos con entusiasmo en el mundo hispánico. No menos ex-



que seguramente pasará a ser capital en el conjunto de la producción de Rivera: "Fernando Pessoa y la mirada del otro".

Si un personaje —Odiseo— y un lugar —el laberinto—, tomados de la mitología griega, presiden las páginas de la selección publicada en 1983, también encontraremos en *Entre el silencio y la palabra* una figura paradigmática, esta vez proveniente del mundo céltico recreado por la literatura medieval y por uno de sus más grandes autores: Chrétien de Troyes. Se trata de Perceval el Galés. Entender su drama es necesario para penetrar en el vínculo secreto que une a cada uno de los nuevos ensayos de Francisco Rivera. Perceval, el joven tonto, recién salido de la Yerma Floresta Solitaria, teme que sea conocida por todos su imprudencia de rústico; por eso, en la corte del rey tullido, Amfortas, opta por callar cuando presencia la procesión del Grial y la lanza sangrante. Pronto comprenderá su error: no haber formulado la pregunta que habría salvado al soberano de su extraña enfermedad, no haber roto el silencio pronunciando las palabras tan anheladas. Su travesía vital, a partir de ese momento, será la búsqueda de una nueva oportunidad para reparar su desatino, para no dejarse vencer por el mutismo y equilibrar esa tensa relación entre lo dicho y lo no dicho. Pese a lo que algunos podrían imaginar, no estamos ante el conflicto del místico, atrapado entre el querer decir y lo indecible; la plenitud de este último es alcanzable a través del más absoluto silencio. Perceval simboliza, más exactamente, el dilema del hombre dedicado a la creación verbal, cuya salvación radica en la oportuna y justa expresión que dé sentido a su vida y a la de quienes lo rodean. ¿Cómo obtener una respuesta sin atreverse a interrogar, sin arriesgarse a pasar por necio? ¿Quién que se haya entregado al oficio de escribir no ha sentido el temor a la necesidad que enmudecía al joven Perceval? "El necio no *diffier*" si está callado / de aquel en quien está toda cordura" decía Daza Pinciano y, con él, Alciato. Hallar el valor para hablar, encontrar las palabras mágicas que saneen al rey herido y enfermo que también somos: esa es la aventura del creador. La obra es la respuesta a sus interrogantes.

Si algo sorprende a primera vista en los dos trabajos más recientes que recoge Rivera en *Entre el silencio y la palabra*, "Malcolm Lowry: el eterno adolescente" y "Fernando Pessoa y la mirada del otro", escritos entre 1985 y 1986, es su extenso desarrollo en relación con sus anteriores ensayos, caracterizados por una densa brevedad y, algunos, por la propensión a lo fragmentario, que debemos atribuir, ciertamente, a la gran familiaridad del ensa-

vista con los textos originales de Novalis y los primeros románticos alemanes. Pero la diferencia es sólo superficial: especialmente el segundo de ellos aceptaría también que se lo leyese como una serie de fragmentos conectados entre sí y que giran en torno a un tema único.

En realidad, más que un cambio en el escritor se ha gestado un cambio en ese lector infatigable que es Rivera: ambos ensayos denotan una especie de nueva madurez en lo que respecta al aprovechamiento de sus lecturas. La psicología junguiana y postjunguiana ha inspirado en él, sin duda, una manera diferente de acercarse al texto literario y de enfocar los problemas creadores. La de Lowry es la historia —moderno *exemplum* ha elegido el ensayista— de una "vocación equivocada". ¿Poeta?, ¿novelista?: no cuesta mucho pensar en estos términos cuando no se está consciente o no se tiene la más mínima idea del compromiso para con la sobriedad y la lucidez que requiere la escritura, compromiso que cierto mito anacrónico de la "locura divina" o "demencia genial" amenaza con ocultar en muchos círculos intelectuales actualmente. De hecho, Malcolm Lowry y otros autores semejantes son con frecuencia erigidos en ideales de creación artística y de hombres entregados al quehacer literario, aunque la realidad sea muy distinta. "Es fácil crear una leyenda —explica Rivera. El propio Malcolm se la había empezado a crear en los años treinta (su época de estudiante) en Cambridge". ¿En qué consistía esa leyenda? En la proyección que hacían en él sus amigos de la imagen del desdichado joven genio de la literatura, marinero, hombre de todas las aventuras, henchido de "experiencias vitales", músico —¡no olvidemos que fue un virtuoso del ukelele!—, rebelde, anticonvencional y, por si esto no bastara, señor de muchas lenguas como Joyce, dotado del talento propio del más consecuente de los escritores.

En verdad, según se desprende de sus confesiones psiquiátricas, el cuadro no podría ser más desolador: "tenía una neurosis de ansiedad", miedo de vivir, miedo a la sexualidad, miedo de fracasar, miedo a la autoridad, una culpabilidad muy profunda, desprecio de sí mismo, homosexualidad latente, amor a la muerte y deseos de ser olvidado" (p.86). Fue, además, alcohólico consumado, y poco le faltó para obtener, con el de suicida, el honroso título de asesino. Su pericia para las lenguas, incluso, resulta bastante dudosa —algunas de las expresiones españolas transcritas en *Under the Volcano* nos lo podrían confirmar—;

ese talento arrollador del que hablaban sus compañeros de juega no deja de ser, asimismo, sumamente sospechoso si pensamos que es posible resumir su biografía intelectual en una larga serie de obras maestras frustradas e inconclusas de las que sólo parece salvarse la novela-obsesión ya citada, escrita y reescrita una y otra vez y quién sabe si a dos o cuatro manos, pues la dependencia de Lowry con respecto a su segunda esposa, Margerie Bonner, también escritora, fue total.

Rivera nos sugiere de manera muy convincente que el novelista se había identificado con el arquetipo del *puer aeternus*, que contiene las imágenes del "héroe, el niño divino, el psicopompo y el mesías" y puede originar "significativos impulsos creadores"; no obstante, agrega, puesto que el autor de *Bajo el volcán* adoptó de manera absoluta "el estilo específico de la adolescencia prolongada", su caso pertenece al ámbito de la psicopatología. Muchos de los aspectos morbosos del *puer* hicieron acto de presencia en Lowry; podríamos distinguir, entre otras cosas, una "falta de conexión con la tierra, una propensión a los accidentes y a las heridas y un esteticismo exacerbado; una incapacidad para entrar en el reino de lo temporal y, por lo tanto de contraer compromisos; una inclinación a la autodestrucción, que podemos observar en los deseos del *puer* de caerse, de fracasar, de perecer en un cataclismo o en su afición a las drogas o al alcohol"; la impaciencia "le imposibilita la debida concentración en cualquier empresa hasta el punto de haberse hablado con respecto a él de una "vida provisional" " p.94).

Este último rasgo es, quizá, uno de los más graves para una persona que se ha puesto como meta el trabajo artístico; sin la dedicación necesaria a la *labor* del texto, a su labranza (relación análoga a la del nombre y la tierra) la producción es imposible, todo se reduce a la inflación pre-creadora, a la inspiración demencial que no halla asidero en el mundo de lo real, en lo concreto y acabado —aunque siempre sea éste un término relativo en lo que atañe al arte: concluir es, simplemente, saber separarse de la obra a tiempo y no sepultarnos en vida en esa estéril creación de lo que nunca llegará a ser, lo inacabado por mera impotencia.

El segundo de los *exempla* en los que se ha detenido largamente Rivera, el "caso" Pessoa, es también el de una eterna adolescencia. El lento suicidio del poeta portugués, ese "*flagrante delirio*" de los últimos años de su corta vida, fue la manifestación patológica de una puerilidad que, al contrario de la de Lowry, no carecía de verdadero

genio; el ensayista se apresura a reconocer en él a "una de las figuras capitales de la poesía europea del siglo XX" (p.157). Fernando Pessoa, arrastrado por un extraño entusiasmo infantil, fue un gran artífice de proyectos infinitos, corregidos una vez tras otra, nunca cumplidos del todo. Conocemos la cantidad desmesurada de obras que imaginaba escribir algún día; su legado, lamentablemente, es apenas un despojo de aquella vastedad: nos quedan montañas y montañas de fragmentos que nada tienen que ver con la "escritura fragmentaria", sino con la incapacidad para afrontar un trabajo y llevarlo a su fin —el *Livro do Desassossego*, imponente monumento al caos, es la viva prueba de ello. Pero Pessoa, milagrosamente, gracias al apoyo y vitalidad que le infundieron sus compañeros de juegos reunidos en torno a la revista *Orpheu*, logró concluir algunos de los mejores poemas que la lengua portuguesa ha dado a nuestra época: en realidad, el escritor jamás cedió a la psicosis que estuvo a punto de apoderarse de él (p.199).

Esa tensión *borderline* se mantuvo durante años y años, los suficientes como para que su ortónimo y sus heterónimos se deshiciesen del miedo a la creación latente en el individuo. Sin embargo, esta solución —tan atractiva— fue el fracaso definitivo del poeta: cuando Pessoa, según hace notar Rivera con exactitud, quiso, como Whitman, recoger en un libro único su "autobiografía poética", el testimonio

de que junto al escritor hubo un hombre de carne y hueso, palpable y cambiante en sus poemarios, encontró solamente un cementerio de escombros, demasiadas vidas embrionarias y artificiales, ninguna completa, ninguna verdadera. Perceval, el personaje de quien ya nos hemos ocupado, enmudece, pero sabe reconocer su error y es entonces cuando descubre su *nombre* —logra hacerse de sí mismo— y puede emprender, seguramente con éxito, una búsqueda de la palabra; Pessoa, por el contrario, crea un laberinto especular de nombres y biografías que no consiguen sino perderlo; surgieron preguntas, se rompió el silencio, pero el interlocutor era un ser de ficción y su voz inhumana, fingida: la "obra" lo fue sólo a medias.

Imposible negar la consistencia y la originalidad de estas propuestas. La crítica, en el marco de la literatura comparada, se enriquece sobremanera asistida por la psicología analítica, la mitología y la fenomenología de las religiones, disciplinas humanísticas que Rivera estudia con asiduidad desde hace ya algunos años. Por todo lo aquí expuesto y por otras muchas razones que exceden el alcance de una breve reseña, *Entre el silencio y la palabra* constituye, no cabe duda al respecto, una aportación insustituible para el presente y el futuro del pensamiento literario hispanoamericano.

guaje, si se entiende, antes que nada que el amor por la forma es amor por el lenguaje. Formas fijas: endecasílabos, octosílabos; medidas del canto y la oración, del cuento y la fe. Así, las canciones guardan sabor de época y los corridos, como los cometas, anuncian el amor o la leyenda. Las oraciones son repetidas por la fe y el himno recuerda con nostalgia el pacto civil.

Pero la tradición moderna de la poesía, cuya lección llega hasta nosotros desde los románticos alemanes e ingleses, pasa por Rimbaud y Mallarmé hasta los surrealistas, introduce el poema en prosa. Así, la poesía traspasa forma y género para volver a ser la esencia de un lenguaje en constante metamorfosis.

*Lampa vida* (1980) de Daniel Sada, intula con barroca plasticidad las posibilidades de un lenguaje intenso que, tenso por los efectos de acción de su escritura, gravitaba afirmado en una pluralidad de sentidos sobre las palmeras órficas del canto: el dueto Guimaraes-Lezama.

Al recrear con ojo lúcido la aventura del amor que se logra contra corriente (piénsese en la vena de los provenzales) en el fondo de un paisaje animado por la pasión, esta sencilla historia de enamorados, que dobla su fortuna entre la abierta reflexión y la serpentina ingeniosa del dicho (cuya música no se debe ignorar, pues ella reclama una sabiduría natural y siempre despierta; evade el coloquialismo enfático y el lugar común con un giro particular del lenguaje), refleja la sensibilidad del lector en una "historia de sensaciones".

Estrabismo del lenguaje y lectura única.

Todos somos el payaso fracasado Hugo Retes (en una época casi obligada al silencio de la solemnidad y la tristeza) y todos lamentamos en la madurez la pérdida irremediable de unos ojos niños. Mirar el mundo es aprehenderlo; inventarlo bajo la luz de la memoria, retenerlo en el sistema móvil del lenguaje, es aplazar las sensaciones para que ellas mismas tumben un sonido innumerable y uno en cada lector.

Obra abierta, constelación del idioma.

El espacio que buscamos no está aquí y por eso nuestra errancia es una peregrinación sagrada. Desconfiamos de esa ley abstracta y esa moral aséptica para que nuestra sabiduría devenga de una experiencia única e irreplicable. Nos aceptamos a nosotros mismos para vivir dentro de las espejantes leyes de nuestra propia caída. Por eso la cartografía que desdobra *Lampa vida* particulariza rasgos en cada rostro que de frente se atreve a contemplarla.

Poema de la escritura y canción del movimiento.

## JUGUETE DE NADIE Y OTRAS HISTORIAS

de Daniel Sada

por Samuel Noyola

• Fondo de Cultura Económica, México, 1985, 95 pp.

NUESTRO SENTIR DE la tradición está hondamente impregnado de nuestro sentido del canto; y estas dos palabras, tradición y canto, son de un linaje fundador. Rito cumplido al sustentar de manera circular la unidad de la tribu: comunión sostenida a través del sonido y el sentido, pues su visión es rítmica y su perfección exigente, ya que lo ceremonial es parte de un saber que no se inventa y de un sabor que recobra vivacidad en cada repetición.

De esta forma el lenguaje abarca nociones que lo desnudan y lo vuelven objeto de una reverencia invisible; transparencia que se puede llegar a pensar que obra en su contra, pero que así lo

inviste de un poder que encuentra en la sonoridad su misterio. Sumergido en la espontaneidad oral, se olvida que el lenguaje nace como voz acuñada: arte sensible al ojo y el oído.

La tradición tiene distintas formas que la manifiestan; algunas de estas formas son la oración y el canto, el corrido y el himno épico. Sus funciones son cardinales para el sostenimiento espiritual de cualquier sociedad, sus repeticiones comunican la intemporalidad del mito con la historia: registro que la tradición cultiva de manera que la perfección de su forma se muestre intangible a los cambios, oponiendo el cambio del tiempo al movimiento del len-

El Hugo Retes y la Lola Tufin han brindado su amor a la intemperie. En ella se encontraron y los fuegos artificiales que presencia la fiesta de la comunidad es un aviso fosforescente y un relámpago de advertencia: "Cada designio era respuesta a un ideal de vivir en el aparte". La mentira en la que escoge vivir el Retes (trabajando como payaso de feria a escondidas de la Lola) es una máscara mucho más real que la legalidad desde donde tratan de juzgarlo los hombres. Por eso traiciona y miente, ofrece la sinceridad de su amor a orillas del abismo, contempla con pasión su verdad vertiginosa.

Por otra parte, si hubiera que ilustrar la novela de Daniel Sada con la pintura, esa mancha de colores y sonidos no podría ser otra que la del aduanero Rousseau: paraíso salvaje, extrañeza sùbita que es la de percibir un suceso cotidiano auscultado con agudeza.

Pero el método de la pasión entrafía minuciosidad y artificio. Y lo que vuelve extensible un proyecto de escritura, amén de la vocación y el talento, es la de cimbrar esa red de sensaciones en un sistema donde el azar y el cálculo, la gramática y el accidente filtren lo deseado por el tiempo: "Tu memoria y tus sentidos no serán sino el alimento de tu impulsión creadora" (Rimbaud).

Entre el ajedrez y el *I ching*.

*Juguete de nadie y otras historias* (1985), precisa al extremo esa tentativa de sintonizar un lenguaje devastador en la corriente de la tradición y el canto. Y, además, desde sus epígrafes denuncia jugando el maniqueísmo de Occidente con dos clásicos de la lengua castellana:

Puede el hombre con ardimiento y bondad ser valiente y virtuoso; mas faltándole el estudio, no sabrá ser virtuoso ni valiente. Mucho falta al que es lo uno y lo otro, si no lo sabe ser. La valentía mal empleada se queda en temeridad, y la virtud necia hace mal en el bien que no sabe hacer; y es a veces peor la virtud viciosa y la valentía desatinada que la cobardía cuerda y el vicio considerado, cuanto es mejor lo malo que se enmienda que lo bueno que se empeora. Poco se diferencian el hacer mal con lo bueno, por saber hacer bien, y aprovechar el mal con lo malo, porque sabe hacer bien y mal. (Quevedo)

Parece que el bien y el mal distan tan poco el uno del otro, que son como dos líneas concurrentes, que aunque parten de apartados y diferentes principios, acaban en un punto. (Cervantes)

Visión singular que expresa la alternancia de espejos en el hombre y su conciencia. Así, lo que en *Lampa vida* era la voluntad del lenguaje apoyado en el vitral de una anécdota mínima, en *Juguete de nadie y otras historias* esa intensidad hace de lo pródigo de su energía una exigencia, al punto de ceñir la trama de los relatos a una me-

trada fija y a un ritmo que tiene su origen en la entonación del habla del norte de México.

Llaman la atención el rigor y la flexibilidad con que estas seis historias se articulan en la redondez del círculo cerrando. Ejemplo de ello son los cuentos que abren y cierran el volumen: "Juguete de nadie" y "Lo bueno hace bien y mal".

En el primero, el amor iluso que Celedonio Contreras (un conserje de burdel que se enamora de una lujosa prostituta) tiene por Miroslava ("la sibarita de ojos de semilla y aretes de racimo") dibuja una contraposición de circunstancia y desenlace con la del amor separado por la muerte temprana, entre el muchacho Vicente (un huérfano que es obligado por sus padrastros alcohólicos a entrar al seminario) y María (la novia muerta, la estrella de la ensoñación).

Celedonio ama en Miroslava el sacrificio con el que cree que comulga su santidad y su inocencia; Vicente identifica en María un símbolo de la castidad eterna de la infancia y la inalcanzable pureza terrenal. Esta pareja de relatos es cifra del resto de los que componen el libro: "La voz del río", "Todo y la recompensa", "Redor" y "Desencuentros".

"La voz del río" tiene el formato que más recuerda al del poema, por su brevedad, su énfasis transitorio (el río) y su corazón de ánima en murmullo. Aquí la historia se encoge a una longitud que desvela todo patrón y acerca al suceder de la narrativa la idea de una naturaleza viva y misteriosa en cada latido de sus expresiones.

"Todo y la recompensa" activa la antiquísima imagen del bacanal en el seno de una desdichada pareja de esposos que abre su puerta y su fortuna a todo el pueblo. Apertura que se realiza en la ilusión de la fiesta derribadora de lazos, y que empuja una savia ruidosa en su apariencia pero al fin conciliadora con lo que el destino atreve, contra lo que el poder del dinero deja de duda.

"Redor" pone en movimiento el lirismo de un *ars* poética que nace en la móvil mar del origen. Bernabé sentado sobre la arena conoce las olas por el vaivén que estela su oído, pues es mudo, no existen para él las rocas sonoras del lenguaje donde la acústica de la imaginación encalla. Bernabé, ciego, palpa e intuye en la marea de las palabras el sentido de una vida plena:

Y Bernabé abstraído tentaleando las lenguas de olas en retiro, su variado sentir que en todas partes el mar era sorpresa; y pasaba las tardes en la playa pensando que quizás las palabras eran también al

tacto corrosivos y nuevas, tentarías en las cosas podía ser muchas veces asunto prohibido, porque eran invisibles para él, que imaginaba al mar como el peso del aire que lo empujaba más, una ilusión o un desprendimiento, si el cielo era en el mar trazo infinito, siempre allá, siempre lejos, los ojos que lo amaban, y Bernabé en lo oscuro sería su otra extensión, el más secreto espacio: sus niñas dormitando.

"Desencuentros": epitafio del amor en un barranco trepado por lilas espumosas, epigrama de la confusión y el olvido, llueve en las galerías de la sangre y el sol nocturno vibra en la memoria, corres al llamado de una mujer y encuentras una habitación vacía y en la ventana escuchas al murmullo turbio del viento llamate.

*Juguete de nadie y otras historias* no es sólo la fábula hexaédrica de una realidad memorizada y gozada casi como por un niño, sino el retorno al lenguaje que recrea, ritma nuestros afanes y adelgaza lo desconocido del porvenir.

El fuego de sus páginas lúcidas afina la sintaxis de un idioma que sabe bailar y caminar sobre la cuerda del tiempo ("la musiquita trola de su palabrerío despertaba rarezas de admiración y mundo"). De ahí que su fluir resuene en nuestra memoria aún largo rato después de su lectura, y que su artesanía no cese de atraernos al cubilete de un lenguaje encantado: el oído atónico que levanta un templo de aire al son de un tañedor agraciado.

Daniel Sada está consciente de que la materia del lenguaje no termina por transformarse y transformarnos. Ha trabajado con ella como si fuera el último minero y ella le ha reflejado con fidelidad sus más inéditos brillos.

La gracia de sus giros ha caído dormida sobre el papel y sólo necesita del beso de la voz para que se levante y levitando cante. Esto lo sabe bien porque nunca ha dejado de mantenerse cercano al sonoro y misterioso poder de la poesía.

La vegetación verbal de João Guimarães Rosa y José Lezama Lima ha cedido a la transparencia solar y a las sombras sonoridades que destellan la perfección de su escritura.

