LIBROS

EL ARTE DE LA NOVELA

DE MILAN KUNDERA

POR RAMÓN XIRAU

• Editorial Vuelta, México, 1988, 154 pp.

CUANDO KUNDERA ESTUVO en México, hablamos de la novela, de la literatura, el arte, la terrible caída de Praga. Ahora recibo su *El arte de la novela*, verdadero análisis subjetivo–objetivo de la novela. Me explico.

Kundera es objetivo cuando analiza las novelas de los demás pero aun dentro de esta objetividad está presente el novelista–sujeto, el que crea, con otros y a partir de otros, un arte propio de la novela. Varios grandes escritores han escrito sobre la novela desde Forster (*Aspects of the Novel*) hasta Unamuno (*Cómo se hace una novela*). Los novelistas que escriben sobre el género novelístico suelen proyectar, por así decirlo, sus propias ideas, sentimientos, inclinaciones.

El arte de la novela me ha llevado a releer varias obras de Kundera y, en especial, esta maravillosa novela precisa, crítica, imaginativa, irónica, dramática —el drama de Praga siempre presente en Kundera— que es *El libro de la risa y el olvido*. En ella, como antes en *La vida está en otra parte* y después en la más reciente *La insoportable levedad del ser*, el escritor se *entromete* en sus narraciones, como en el primero de los aquí citados, de una manera total y magistral. Por otra parte el pensamiento —sea el de Parménides o el de Nietzsche— surge en estas novelas en verdaderos ensayos.

Milan Kundera se inscribe en una tradición que le es muy propia: la de Broch, que tanto ignoramos los que leemos en castellano, Kafka, Capek. Por otra parte dos novelistas respetados: Cervantes —quien preside el primer ensayo de *El arte de la novela*— y Diderot. Con todo, Kundera es muy personal. Veamos solamente un caso. La obra de Kafka muestra como pocas el horror de la pura razón que, en nuestros tiempos, se ha convertido en un intelectualismo despiadado y ajeno a la vida. Además Kafka, al que ahora vemos a veces como profeta, "no profetizó... No sabía que su visión era también una *pre–visión*". Kafka vivió el burocratismo y vivió la violencia. Ignoro hasta qué punto Kundera conozca a Canetti. En varias ocasiones se acerca a las ideas de éste sobre el poder, este terrible poder que solamente se realiza, según Canetti, cuando el poderoso ha asesinado a todos los hombres para ser, extrañamente, imposiblemente, poderoso.

Desde el primer capítulo de *El arte de la novela* , Milan Kundera, que conoce bien la filosofía moderna —sin nunca confundir filosofía y novela—, recuerda que Husserl ya en su vejez señalaba que la civilización occidental está a punto de perecer cuando pierde su *Lebenswelt* (el "mundo–vida" como traduce Ferrater Mora). Muchas son las muestras del fin de "los tiempos modernos" pero Kundera *cree* (se trata de un acto de fe) que la novela podrá hacer vivir la vida, el "mundo–vida" que la filosofía ha pensado anulado —tal el caso de Heidegger. *El arte de la novela* no pretende ser una obra "teórica" —la palabra es de Kundera—; quiere ser "un balance" de las ideas del novelista "sobre el arte de la novela".

El "espíritu de la novela" —de una a otra obra de un mismo autor— es la "continuidad". La novela no puede "vivir en paz con nuestro tiempo". Frente al progreso técnico, científico, "la sabiduría de Cervantes" muestra que la novela estará viva cuando "esté contra la sabiduría del mundo".

En *El arte de la novela* aparece, dividida en dos partes, una larga entrevista de Kundera con Christian Salmon. Me referiré principalmente a la segunda parte, acaso la más reveladora por referirse al "arte de la composición".

Christian Salmon toma tres temas de la obra de Hermann Broch y los plantea a Kundera a modo de preguntas. Se trata de 1.– el nuevo arte "de la desnudez radical", 2.– el nuevo arte "contrapuntístico", 3. –el de "el ensayo específicamente novelístico". Veamos, uno a uno, estos tres puntos.

"Desnudez radical". Dice Kundera: "Asir la complejidad de la existencia en el mundo moderno exige, a mi modo de ver, una técnica de la elipsis, de la condensación". Una novela excesivamente larga como *El hombre sin atributos* que, por lo demás, Kundera admira, hace que el lector se pierda. La longitud de una novela debe ser "parca" para que el lector, al acabar de leerla, recuerde todavía claramente el comienzo. Buen ejemplo de esta condensación, las siete partes divididas cada una de ellas en siete capítulos breves de *El libro de la risa y el olvido* donde, además, cada parte y aun cada capítulo constituyen una suerte de totalidad.

"Contrapunto novelístico". Es sabido

que Milan Kundera, hijo de un excelente músico, se dedicó a la música desde muy joven. Kundera, al referirse tanto a la economía novelística como al contrapunto, recuerda a Janacek. Janacek prescindía de toda técnica inútil para quien quiera llegar, como él lo quería, "al corazón de las cosas" mediante "repetición y yuxtaposición". Escribe Kundera: "Mi imperativo es 'janacekiano': despojar a la novela del automatismo de la técnica novelística, hacerlo denso". En este punto la economía de Kundera algo debe a la economía lingüística de Kafka.

"El ensayo novelístico". Broch procede, para Kundera, de acuerdo con la "polifonía". Naturalmente esta metáfora es aproximada. En la música, la polifonía es simultánea mientras que la polifonía novelística es lineal o, más claramente, "unilineal". Este carácter polifónico permite, por ejemplo que en el *Quijote* surjan, por lo menos, cuatro "brechas" que permiten salir "de la trama lineal de la novela". Se trata —lo dice Kundera con Chlovski— de "cuentos encajados" en la "caja" de la novela. También en el Dostoievsky de *Los demonios* distingue Kundera tres dimensiones: la novela "irónica", la novela "romántica", la novela "política". Por lo demás, en una concepción polifónica de la novela caben el ensayo, el poema, el pensamiento. Así en Broch; así, sobre todo, en Milan Kundera. Ya lo vimos en *El libro de la risa y el olvido*, los capítulos se encajonan dentro de cada parte y cada parte se encajona en la totalidad de la obra. En la primera parte de la novela (*El ángel*, título que se repite en la parte sexta) existen los siguientes elementos: la anécdota sobre dos estudiantes y sus levitaciones; la narración autobiográfica; el ensayo crítico sobre un libro feminista; la fábula acerca del ángel y el diablo; la narración sobre Eluard volando por encima de Praga. El ángel de la sexta parte es la narración onírica de la muerte de Tamina; el relato autobiográfico de la muerte del padre del novelista; reflexiones sobre musicología; reflexiones sobre el olvido que "extermina a Praga" (habría que notar que esta novela, como casi todas las de Kundera, está "vertiginosamente" inclinada hacia el "abismo", abismo del cual salvan al escritor la imaginación, el arte, la reflexión).

Kundera no confunde nunca la novela con la filosofía. Cree, probablemente con buena creencia, que en algunas novelas puede haber "pensamiento" y aun "conocimiento", pero no un sistema, no una filosofía coherente, sea o no sistemática. Lo que Kundera afirma es que el ensayo puede formar parte de la novela. Así en sus propias obras. En *La vida está en otra parte*, "la imaginación se libera del control de la razón, de la preocupación por la verosimilitud". Así la novela "entra en los paisajes inaccesibles para la reflexión racional".

La sexta parte de *El arte de la novela* se titula "Siete palabras". Se trata de las palabras que Kundera repite en sus obras con mayor frecuencia. Al redactar esta lista Kundera se entera del terremoto de México. De ahí surge una palabra, "Octavio", que lleva a otra, "Marie-José". La totalidad de esta sexta parte, irresumible, es a la vez divertida y apasionante.

En 1985 Kundera recibió el Premio de Jerusalén. El discurso pronunciado para recibirlo se refiere a la novela y Europa y es la culminación de *El arte de la novela*. El texto reitera la "sabiduría de la novela", la misma que, al referirse a Cervantes —lo hemos visto— iniciaba *El arte de la novela*. Kundera es convincente: lo terrible es que "la modernidad haya revestido el modelo del kitsch" entendido como "la actitud de quien quiere gustar a todo precio al mayor número posible de personas". Ante esta amenaza, la novela y el pensamiento de Kundera constituyen un deseo de volver a la sabiduría. Finaliza el discurso; se acaba el libro. "Hay que detenerse", recordemos tan sólo la última frase de este arte de la novela: "Se me estaba olvidando que Dios se ríe cuando me ve pensar".

COLECCIÓN DE ARENA

DE ITALO CALVINO

POR ALFONSO D'AQUINO

• Alianza Editorial, Madrid, 1987, 217 pp.

DE ESTA COLECCIÓN de artículos periodísticos sobre temas diversos —exposiciones, libros, viajes— recientemente publicada por Alianza Tres, Italo Calvino, además de ser el autor, es también el lector y el protagonista, y el mundo es el libro por el que se desplaza este metódico y curioso viajero a fin de encontrar y luego mostrar ciertos puntos culminantes en los que la realidad y la fantasía confluyen de tal manera que surge la duda acerca de lo que pertenece a uno u otro ámbito. Y una vez localizados estos puntos vitales, Calvino se complace en desentrañar, con pasión y erudición, las relaciones siempre sorprendentes entre su asunto específico y el resto de las cosas, para llegar a establecer nexos entre la cultura contemporánea y la historia. Es necesario agregar, aunque a nadie resulte extraño, que Calvino no sigue otra guía a través del mundo que la imaginación.

Pareciera que a la vasta y singular idea de considerar al mundo como un libro o como una biblioteca le correspondiera, como género de escritura apropiado para referir sus circunstancias exteriores, el artículo periodístico, que perteneciendo al ámbito de la información y procediendo siempre de lo externo para dirigirse de nuevo hacia afuera, se inserta en el contexto en que surge, si bien efímeramente. Calvino lee una parte del mundo —un

objeto o un lugar—, reflexiona acerca de ella y escribe su lectura para informar al mundo ambas cosas. Así comienza a delinearse una nueva figura. Cuando todos esos artículos constituyen una colección y conforman un libro, gracias a la voluntad ordenadora de su autor, que no sólo los fija dándoles un lugar, sino que los lanza al futuro y a cualquier lugar, esa colección de instantes robados al olvido y al tiempo por medio de la escritura y que reunidos alcanzan una "dignidad colectiva", automáticamente se transforman haciendo evidentes las líneas de aquella figura antes tan sólo vislumbrada. Porque a una idea literaria corresponde un producto literario aun cuando la forma elegida para llevarla a cabo sea la del artículo periodístico. ¿Cuál es esa figura que este libro muestra? Creo que es la de un mapa, que por otra parte, es la de casi cualquier libro, en cuanto uno como el otro surgen de la misma necesidad: trazar un recorrido. Lo que Calvino hace al ir siguiendo las circunstancias exteriores y sus propios pensamientos es descubrir —para él mismo y para nosotros— una serie de puntos clave, intensos, si bien inextensos como todos los puntos y por tanto ignorados o inadvertidos, en los que unas veces el arte y la naturaleza, o bien la fantasía y la realidad resultan indiscernibles. Son las creaciones nacidas de tales enlaces las que atraen la atención de Calvino, haciendo de él un coleccionista de lenguajes perdidos, de formas inciertas y objetos raros que sin estar relacionados de manera directa con el arte, de pronto entran o tocan el terreno del arte; como son, por ejemplo, los mapas antiguos y sus formas imprecisas, surgidas de la fantasía o el error; los monstruos del museo de cera, como esa piel humana completa, curtida, "desplegada en su entera superficie, con exclusión de todo espesor y de cualquier intención secreta", de la que el libro incluye una fotografía; los nudos "como forma primordial de la escritura"; o bien las relaciones entre la escritura y la pintura, que acaso dan por resultado productos un tanto híbridos, como los dibujos de los escritores, pero no por ello menos sugerentes; en fin, jeroglíficos, sellos de correo de geografías inventadas, etcétera.

El libro como una caja de sorpresas, un nuevo mundo, un nuevo alfabeto, un cajón de juegos, pues sin duda todos estos objetos expuestos por Calvino presuponen ideas narrativas y más profundamente representaciones mentales que al materializarse pueden tanto tomar la forma de esos objetos como también contar algo. Lenguajes inciertos, pues, mas fecundos. Dejemos claro que estos puntos o centros esenciales no excluyen el error ni la incertidumbre, sino que por el contrario son de ellos un imperativo intrínseco, una condición para poder ubicarse en el terreno propio del arte, que es siempre erróneo en el sentido en que remite al propio mundo interior. ¿Es la imaginación uno de esos puntos donde la naturaleza y el arte se tocan? ¿A través de la imaginación tanto el arte como la naturaleza crean las cosas? Remito al lector al artículo "Qué nuevo era el Nuevo Mundo", en el que Calvino reseña una exposición de grabados e imágenes de los seres y las cosas del nuevo continente, creados en el Viejo Mundo a partir de los relatos de los viajeros: a partir de datos erróneos surgían representaciones plásticas de contornos delirantes, tan insólitas como los objetos verdaderos.

Tal vez podría llegar a encontrarse bajo ciertas expresiones artísticas y bajo ciertas cosas de la naturaleza y del mundo una unidad de medios artísticos. O tal vez sea mejor hablar de una imaginación anónima y omniscia, una energía semejante al pensamiento, que no sólo genera obras de arte o piezas literarias, sino también cosas. Y podríamos concluir entonces que lo imaginario se torna real no sólo a través del arte, sino de cualquier objeto donde se manifieste: así lo imaginario obtiene su realidad. Esto es lo que revelan los artículos de *Colección de arena*. Calvino consigna ciertos objetos en los que por un momento lo real parece difuminarse de manera que bajo su apariencia material es posible ver los colores del delirio creador. Pero también podríamos creer lo contrario: a saber, que esta "fuga hacia lo fantástico" es tan sólo una verdad literaria; que la fantasía y la realidad coexisten, ciertamente, pero sólo en la imaginación; que Calvino aun cuando es más realista no deja de consignar una realidad tocada por la fantasía, muchas veces por la propia, y que en todo caso su interés en la marcha de los asuntos del mundo y la parte activa que en ellos toma se reduce a hacer análisis de lo irreal, pues aunque maneja hechos reales, su fascinación reflexiva y su fina fantasía los transforman en datos puramente imaginarios que no hablan sino a la imaginación: en fin, que se trata de cosas que obtienen "su realidad" tan sólo a través de los libros y gracias a la literatura.

Si el interés de Calvino por el mundo y la realidad parece centrarse exclusivamente en los momentos en que predomina la imaginación fantástica, de manera que sus artículos, con toda su vasta información, concisión y profundidad, se tornan obras de la pura imaginación, ficciones, es porque en cierta forma son ficticios en sí mismos los objetos que muestra. Pero ¿ficticios antes o después de las conjeturas e hipótesis de Calvino? Ficticios pues erróneos: el mapa como escritura de lo desconocido, la "desnudez diferente" de los monstruos, la vacilación entre figuración y escritura, esa especie de fascinación moral ante la crueldad de un crimen y su castigo... Todo esto me hace pensar que el enlace del arte y las maneras fantasiosas que la antigüedad tenía para aprehender la realidad está en el origen de las ciencias modernas. Y es que el arte nos ha acostumbrado a lo raro. Por lo que no será difícil convenir que a un lenguaje esfumado corresponde una lectura fantasiosa.

Otro de esos libros caleidoscopio donde se recompone el mundo: un libro sobre la realidad y la fantasía en sus relaciones, ejemplificadas y establecidas por los descubrimientos de Calvino; y también un libro que gracias a la erudición de su autor establece una red de relaciones entre esos descubrimientos y otros objetos y mundos raros, descubiertos o inventados por otras personas, no todas artistas, de manera que en conjunto dan la imagen de un universo contenido en éste con el que a veces parece intercambiarse, una suerte de universos permeables: de la "fantasía" a la "realidad"; y también una elegante colección de reflexiones sobre la cultura y la historia en las que Calvino se muestra claramente receptivo a los influjos mundanales a fin de ubicar y explicar, a partir de esos casos raros en los que se revela un mundo visionario que no obstante pertenece a la realidad y la cultura, las conexiones, las analogías y las prolongaciones en el tiempo de ciertos lenguajes ocultos, inexactos y no siempre paralelos, cuyos códigos y mecanismos asociativos no precisamente se han formado por una clara voluntad racional, y cuyos

símbolos no representan otra cosa que a sí mismos: en esos inexactos lenguajes y su conexión con el resto de las cosas y con la escritura alfabética, Calvino lee la historia de la humanidad y del arte. Cada uno de estos objetos o mundos es un eslabón al que van unidos no sólo dos sino muchos otros eslabones, que a su vez también se unen: un nudo que enlaza las artes y las ciencias, el lenguaje, el trabajo y el tiempo, y el hombre, "el punto en el cual se desliza o gira o se enlaza la punta de una soga..."

Todas estas ficciones que encierran otras ficciones, como ese libro ilustrado sobre los primeros androides y su mecanismo, o ese otro sobre lugares imaginarios, reseñados por Calvino, tal vez no dejen de ser simples registros de lo fantástico al servicio de la pura imaginación, pero son, sin embargo, libros reales. *Colección de arena* es uno de esos libros que Calvino mismo pudo haber reseñado en sus propias páginas. Es evidente que entre las cosas de los mundos fantásticos hay múltiples lazos de dependencia que forman una trama oculta o semioculta en espera de ser desentrañada. Dice Calvino: "Así como los primeros exploradores de América no sabían en qué momento recibirían un desmentido de sus expectativas o una confirmación de semejanzas aprendidas, así también podemos nosotros pasar sin darnos cuenta junto a fenómenos jamás vistos porque nuestros ojos y nuestras mentes están acostumbrados a elegir y catalogar sólo aquello que entra en las clasificaciones aceptadas. Tal vez se nos abre todos los días un Nuevo Mundo y no lo vemos."

Borges consideraba la lectura como una de las formas de la felicidad. Este libro de Calvino confirma esas palabras y hace su sentido extensivo a todas las cosas emparentadas con el arte y la escritura: es una colección de lecturas y traducciones al lenguaje de las palabras, o mejor dicho, al lenguaje de la literatura, de algunos "textos" y fragmentos de este gran libro sin palabras que los dioses y los hombres han escrito a través del tiempo conformando con su parte la realidad y la cultura de la humanidad: la columna de Trajano y el árbol del Tule, el espacio que ocupa la ciudad de Italia y sus letreros públicos, los jardines japoneses, el fuego zoroastriano... "Lecturas visuales del mundo" las llama Calvino con su habitual precisión, y no me resta más que señalar su función celebratoria y oferente: estos objetos y lugares señalados y salvados de la dispersión por la palabra son nuevamente entregados al mundo en esa colección por excelencia que es un libro, una colección, como el mundo mismo, abierta. Poner al descubierto, descifrar y ordenar algunos fragmentos de esta lengua general —no la confusión de las lenguas sino la de los lenguajes y las artes— es lo que Italo Calvino parece haberse propuesto al escribir estos artículos. Pero no sólo eso. La multiplicidad y trascendencia —nos ha dicho Jacob Burckhardt— de lo que una obra de arte puede guardar y revelar es, a un mismo tiempo, lo que le permite su conservación y permanencia, aun en forma fragmentaria, así como también lo que le da la posibilidad de subsecuentes revitalizaciones en aquellos casos en que la obra parece perdida. Hay en el arte, en su esencia, un carácter anónimo e indefinido que hace posible el tránsito de una forma artística a otra. Un artículo periodístico no es una obra de arte, pero si logra transmitir a la posteridad un testimonio perdurable de algunos altos logros de la humanidad, y asumir dentro de su forma más o menos restringida el contenido de esas obras, entonces ha trascendido sus propios límites pasajeros y estrechos y, como en este caso en que la fantasía y la habilidad narrativa y descriptiva del autor son notables, alcanza una importancia y un brillo comparables a los de las obras que refiere, pues corre por sus líneas algo de aquella sustancia imperecedera del arte, que para el férvido maestro basilense es, junto a la poesía, "una segunda creación ideal, sustraída a la temporalidad determinada y concreta en que surge, terrenalmente inmortal, una lengua para todas las naciones".

Con una escritura espontánea y a veces como vacilante, el autor se abre paso en la página de manera similar a como el viajero se abre paso por el mundo, y así como decíamos de él, que vuelve ficción la realidad, podemos decir también que todo lo que ve lo convierte en escritura. Esto me hace recordar, de pronto, otro de estos libros donde la escritura se confunde con un camino: *El mono gramático*, de Octavio Paz. Voy a buscarlo y lo abro al azar, página 47: "Hanumân sonríe con placer ante la analogía que se le acaba de ocurrir: caligrafía y vegetación, arboleda y escritura, lectura y camino. Caminar: leer un trozo de terreno, descifrar un pedazo de mundo. La lectura considerada como un camino hacia... El camino como una lectura: ¿una interpretación del mundo natural? Vuelve a cerrar los ojos y se ve a sí mismo, en otra edad, escribiendo (¿sobre un papel o sobre una roca, con una pluma o con un cincel?) el acto de *Mahanātaka* en que se describe su visita al bosquecillo del palacio de Rāvana." Hay en *Colección de arena* algunas páginas admirables acerca de los jardines japoneses y su relación con la poesía japonesa en cuanto que ambos pueden transmitir y prolongar "escenas de profunda calma" a condición de ser intraducibles, pues como dice Calvino: "son cosas que cuando se las quiere explicar demasiado se malogran".

No obstante, en otra parte, al contar su visita al árbol del Tule y al árbol de Jesé en la bóveda de la iglesia de Santo Domingo, en Oaxaca, Calvino, al igual que su alter ego fantástico Cósimo Piovasco de Rondó, *el barón rampante*, se propone leer *al pie de la letra* ambos árboles y extraer de ellos su mensaje. La segunda lectura, la del árbol barroco, ofrece pocas dificultades pues el método que sigue es semejante al de la crítica de arte, con la salvedad de que Calvino además de rehacer y suscitar imágenes las transforma o hace posible su transformación por la fantasía; en cambio, cuando se trata del árbol vivo, cuyo mensaje es su propia constitución, su pura forma, indiferente a los diversos lenguajes humanos que intentan aprehenderla de alguna manera para significar al árbol, entonces cae en una trampa de palabras que él mismo se tendió al tratar de aplicarle al árbol los esquemas gramaticales que en otros casos garantizan la lectura. Decir un árbol es reducirlo, intentar la traducción de su lenguaje inefable conduce, a lo más, a comprobar que son lenguajes incompatibles. Pero Calvino pensaba que "En cuanto el lenguaje hace su aparición en el universo, el universo asume el modo de ser del lenguaje y no puede manifestarse sino según sus reglas." Este pensamiento me parece revelador de cierta forma de contaminación, llamémosla intelectual, ampliamente aceptada por todas partes, tendiente a antropomorfizarlo todo, sin advertir la reducción que el hacerlo implica. Es lo que pasa, por ejemplo, con la "humanización"

impuesta por la mayoría de la gente al comportamiento de los animales y a sus formas extralingüísticas de comunicación. Hay cosas que *se* dicen por sí solas; hay cualidades que eluden el arte y las palabras, en ellas radica la indiferencia de las cosas.

Walter Benjamin en una de esas estampas doradas por el recuerdo que son sus *Sombras breves*, cuenta haber estado bajo un árbol, del que incluso ha olvidado a qué familia pertenece, y haber presenciado de golpe, dice, las nupcias del lenguaje con el árbol, que tienen más que ver con ramas y hojas, sombras y viento, y por cierto con la imaginación, que con las palabras. Creo que lo que pasó con Calvino, independientemente de que fuera "un hombre de libros", es que siempre fue demasiado racionalista, demasiado riguroso aun con la imaginación, él mismo lo decía, siempre contenido en los límites de la conciencia, y la conciencia son las palabras; por eso no fue poeta; y por eso es tan objetivo y tan formal y algunos de sus artículos pueden parecer simples juegos eruditos, si bien siempre apasionados. Entidades tan abstractas como el ocio y el azar eran en su obra como esas regiones geográficas desconocidas en la antigüedad, que en los viejos mapas aparecen señaladas con el letrero *Hinc abundant leones* o *antropophagi*.

El tránsito de una forma artística a otra, su pérdida de identidad y el afloramiento de su sustancia anónima e inefable, tan semejante y tan diferente a la de la naturaleza, son algunos de los motivos latentes de este libro, expuestos con mayor claridad en los artículos referentes a la relación entre las artes plásticas —"el grafismo pictórico"— y la escritura. Calvino, sin embargo, en "Escritores que dibujan" se muestra circunspecto e incluso receloso al hablar de esta relación, llamémosla natural entre dos artes, pues considera que hacerlo es válido únicamente en un plano general, porque si se pretendiera establecer una relación entre el estilo de un escritor y el de sus dibujos "debe, las más de las veces, rendirse al hecho de que en el caso de los dibujos, lo que salta a los ojos es la ausencia de estilo". No obstante, esta falta de estilo es insuficiente para descartar o relegar dicha relación. ¿Acaso estos intentos de algunos escritores no manifiestan la necesidad de prolongar una afinidad que

ha sido constante? Y precisamente porque en un plano general es un tipo de relación indisoluble, es independiente del estilo o de la ausencia de estilo, más aún, es independiente de cualquier autoría que lo avale. Estos sí son lenguajes que se amalgaman, se suscitan, se complementan. Por una parte, la palabra escrita requiere imprescindiblemente de elementos figurativos: toda escritura es visual, cada letra es una forma; y por otra, se trata de una relación que no puede circunscribirse a unos cuantos escritores que han dibujado, sino que han de verse la escritura y el grafismo pictórico a través del tiempo en su evolución complementaria, en la que un arte no necesariamente sustituye al otro, sino que lo prolonga o lo transparenta, gracias a su poder analógico; es la misma relación que hay, por ejemplo, entre un artículo periodístico y las fotografías que lo acompañan.

Collezione di sabbia es el título en italiano de este libro; *sabbia*, según el diccionario quiere decir "arena, polvos de escribir, arenilla..." Dije al principio de estas notas que Calvino al descubrir y hacer literatura con esos puntos claves en los que las fronteras de pronto se borran, formaba una figura hecha de palabras que es al mismo tiempo un mapa. Es también una guía fantástica por la Cultura —no sólo por unas culturas. Y como todo libro de viajes, nos informa tanto del exotismo de los lugares visitados como de la capacidad del autor para captar ese exotismo (cf. Segalen). Empero, no me he propuesto en estas páginas seguir los rastros de ese recorrido; alguien puede intentarlo y dar a modo de instantáneas que fueran cortes transversales a través de las circunstancias externas, la persona de Calvino y su pensamiento, los reflejós, las coincidencias... "¿Por qué no podría haber, de cierta manera, se preguntaba Calvino, una nueva ciencia para cada objeto? ¿Una *Mathesis singularis* (y ya no *universalis*)?" Por mi parte me he limitado a señalar algunos de los motivos que, en mi opinión, están en el origen de esta *Colección de arena*, pues "La fascinación de una colección reside en lo que revela y en lo que oculta del impulso secreto que la ha motivado." El libro finaliza, muy significativamente, con un artículo acerca de caminantes eternos esculpidos en piedra —las escenas multitudinarias de los relieves de Persépolis— y de una tribu de nómadas en marcha con la que el autor se cruzó el mismo día. Entre ambas multitudes, Calvino duda, "en un caso y en el otro, dice, de lo que se quiere huir es de la muerte. En un caso y en el otro, lo que se quiere alcanzar es la inmutabilidad (...) En un caso o en el otro, algo me detiene; no encuentro el hueco en el que podré introducirme para ponerme en fila. Sólo un pensamiento me hace sentir cómodo: las alfombras. En la urdimbre de las alfombras es donde los nómadas depositan su sabiduría..." ¿Cuál era esa figura que Calvino buscaba y descubría? La de la obra y la de las obras de arte en sus diversas formas. Las obras de arte como mapa secreto de lo que el arte puede revelar.

Por último, quiero señalar y elogiar la traducción de Aurora Bernárdez, pues su claridad y limpieza son las que estas brillantes páginas de Calvino requerían.

CARTAS A CELESTINO GOROSTIZA

DE VARIOS AUTORES

POR GUILLERMO SHERIDAN

• Ediciones del Equilibrista, México, 1988, 64 pp.

EL MÉRITO INICIAL de este hermoso libro, que se evidencia incluso antes de abrirlo, es el de que exista. Es decir: que las diecisiete cartas que lo componen hayan sobrevivido más de cincuenta años en un apretado archivo, que Paloma Gorostiza (hija del escritor) haya tenido la certeza de encontrarlas y la decisión de publicarlas. ¿Por qué resulta meritorio algo que se antoja tan sencillo?

Porque, primero, no es fácil que los herederos de archivos de personajes públicos se decidan a trasladar al escenario las intimidades de sus antepasados. No siempre advierten su importancia o su pertinencia para la historia y deciden —desidiosos o cautelosos— aniquilarlos en la indiferencia o, cuando mucho, en el disfrute personal. Después, claro, porque es indudable que los papeles póstumos, los cuadernos, cartas y notas alimentan los marcos referenciales dentro de los que prosperaron sus protagonistas, sus obras y sus tiempos; dilucidan la naturaleza de sus proyectos y afanes; precisan la mecánica de sus relaciones con otros y la de todos con el medio inmediato; aclaran malentendidos, depuran prejuicios, perfilan con la contundencia de su inmediatez (ya convertida en testimonio) las maneras de ser, pensar y sentir de individuos, generaciones y épocas.

Pero las *mores* susceptibles y asustadizas de síndrome altiplanense suelen ignorar esta conciencia y esta responsabilidad y ofuscarse en los subterfugios enredados de la reserva. Lamentablemente, en ocasiones, esa actitud se ha visto reforzada por comportamientos sospechosos de investigadores sin escrúpulos que a cambio de una recompensa inmediata paralizan en la indecisión la buena fe de los albaceas. Así, sabemos de la existencia de archivos que terminan de cancelarse en las buhardillas de viejos protagonistas culturales entre los que pueden palpitar datos que podrían resultar determinantes para los muchos ajustes de cuentas en que nos empeñamos los estudiosos.

Pero otra razón, que no por aparecer como la última es la menos importante, es la que surge del gozo inevitable que se desprende de conciliar el gusto de la curiosidad histórica con el placer de "husmear en la intimidad de los otros", como decía Shaw (cuya correspondencia completa —los investigadores primermundistas suelen agregar el *completas* sin tantos problemas, gracias, en parte, a la fuerza de sus recursos y a la diferente mentalidad que los lleva a guardar, conservar y difundir sus intimidades— acaba de publicarse en Estados Unidos, lo mismo que la de Mark Twain). Este placer aleatorio que legitima el hecho de que todo lo que tiene que ver con los grandes nos permite acercarnos a ellos y afirmar la deseosa amistad que con ellos imaginamos. Como dice Gabriel Zaid en el *auricular* que precede a esta edición, estas cartas "permiten escuchar una tertulia póstuma".

Las diecisiete cartas del presente volumen, precedidas por la nota de Zaid y despedidas por un epílogo de Luis Mario Schneider, redactadas todas entre 1928 y 1934 para Celestino Gorostiza, protagonista menor y casi secundario del grupo de los Contemporáneos, colaboran indudablemente a los objetivos que señalé al comienzo de esta nota. Abren las cartas de José Gorostiza, el hermano mayor, que vive sus veintisiete años en Londres, colgado del "clavo ardiente de la diplomacia", como decía Reyes. Gorostiza (José), invadido de un fatal *spleen* neblinoso, reelabora su voluntad de aislamiento: "Trabajar, dormir, son las únicas acciones que conjugo", y su afán autoconciliatorio: "sentirme otra vez yo, el estimado de los demás y de mí mismo, el capaz de emprender algo, el hombre con uso de un cerebro y una entraña". La intimidad elaboradísima de este ser deslumbrante y esquivo se abre fugazmente en estas cartas con escasas lascas que, no obstante, otorgan a esa intimidad el augurio de la estatua: "No queda de todo eso —habla de una visita a París— sino tres, cuatro imágenes, más inciertas que de ensueño, y el sueño, ese tremendo sueño de los músculos cansados que he venido a conocer aquí, cerrándome los ojos."

Sería difícil enumerar en este breve espacio el cúmulo de vislumbramientos que las cartas permiten de sus autores, el barajeo veloz de veleidades, información biográfica, golpes de intuición, aforismos a vuelapluma. Hay cuatro líneas de Cuesta, agradeciendo un libro, que contienen en miniatura su descomunal manera de ser y pensar; Reyes desliza en una carta cortés su reiterada vocación de incómodo Ulises; Villaurrutia añora la voz de su amigo y desea escucharla "como se escucha un piano mudo en un concierto improbable", y (estaba en la Universidad de Yale) analiza el padecimiento del academismo fatigoso y mecánico del "centro mediocre que fatiga su cerebro". Torres Bodet, diplomático en Madrid, explica que "no sabemos nunca dónde principia el escritor y dónde termina el hombre del despacho", lo cual, contra lo que pudiera pensarse, no sólo no lo incomoda sino que le parece muy bien: "le da una gravedad humana y una responsabilidad real al espíritu."

Las mejores cartas del volumen son, para mi gusto, las de Gilberto Owen: una de Nueva York en 1928 y otra de Bogotá en 1933. Son las dos mejores, digo, porque son las únicas que tienen la temperatura de la creación literaria. Si por lo que se ve en el párrafo anterior, cada corresponsal consigue ser el que es también en su obra, Owen va más allá de la cortesía y el cumplido para continuar en sus cartas la laboriosa batalla de su obra por conseguir el lúcido estado de autocuestionamiento que padeció siempre. Se trata de dos cartas

vivas, incandescentes en su ironía, frescas en su ternura, cínicas, divertidas y enormemente intrigantes en su contenido, donde un *yo* trizado y ágil discurre ante el *behemot* neoyorquino en pos de las parábolas más ardientes; o se divide, en Bogotá, en la doble pulsión de ser a la vez su propio padre y su propio hijo.

Cierra el volumen un epílogo en el que Schneider ubica a Celestino Gorostiza en el panorama de las letras mexicanas con justeza y convoca a la necesaria relectura de su obra. Es importante hacerlo, sobre todo el de un vector que ha pasado inadvertido y que daría más de una sorpresa: el de su trabajo crítico.

Corresponde ahora a los estudiosos integrar la responsabilidad de tener a la mano estas cartas en la inacabable tarea de afirmar los perfiles de nuestra historia literaria reciente. Las cartas carecen de notas y sería muy deseable que alguien las hiciera toda vez que, por alguna razón, no fue esta la oportunidad. A manera de disculpa, Zaid invita a ese imaginario académico a que "amplifique lo que dicen las cartas y nos ayude a sintonizar". Por lo pronto, dice con razón, "hay que acercar la oreja y escuchar".

MILENA

DE MARGARETE BUBER-NEUMANN

POR FABIENNE BRADU

• 2a. edición: mayo 1987, Barcelona, Tusquets, 291 pp., traducción del alemán de M.A. Grau.

POCO ANTES DE morir en el campo de concentración nazi de Ravensbrück, Milena le pidió a Margarete Buber-Neumann, su compañera de cautiverio: "Sé que al menos tú no me olvidarás, que podré seguir viviendo en ti. Tú les dirás a los demás quién fui, serás mi juez clemente..." Y más de cuarenta años después, Margarete Buber-Neumann publica esta biografía de Milena Jesenská para cumplir con esa petición, pero también para expresar su gratitud hacia la figura ejemplar de Milena, cuya amistad le ayudó a sobrevivir las persecuciones que tironearon su propia vida. Esta biografía es, por lo tanto, peculiar: es una evocación de la vida de Milena, reconstruida a partir de los relatos que le hiciera la propia Milena a la autora durante sus años de cautiverio común, y además, la historia conmovedora de una excepcional amistad entre dos mujeres portentosas.

En el horizonte actual de nuestra miseria humana y su regateo de las pasiones, la vida de Milena Jesenaká constituye un relato *edificante*. Milena no fue una santa ni una mártir sino, simplemente, una mujer de pasión —el amor y la amistad fueron su único código moral—, de valentía en todas las causas que abrazó, de sutil inteligencia y de sorprendente clarividencia política. Se la conoce sobre todo por ser la "Milena de Kafka" —poco antes de su muerte el escritor afirmaba que en Milena se le tendía la mano de la vida— pero la biografía de Buber-Neumann nos revela que fue mucho más que eso —afortunadamente— y que sería injusto que quedara en la historia como la sombra de su célebre deudor. Sin embargo, el epígrafe que encabeza el libro corre a cargo de Kafka, como un merecido y sentido reconocimiento del escritor a su amada: "Ella es fuego vivo, como yo jamás había visto... Sin embargo es, al mismo tiempo, dulce, animosa, inteligente y totalmente volcada al sacrificio, o, si se prefiere, lo consigue todo a través de su sacrificio..." Milena significa en alemán "la que ama", o bien, "la que es amada"...

Tanto en su vida privada como en la historia que le tocó padecer en carne propia, Milena impuso, sobre lo trágico de su destino, la fuerza vital de una esperanza nunca derrotada. Tal vez porque ella escogió entregarse con igual ímpetu a cada uno de sus episodios privados y públicos, nunca tuvo el sentimiento de ser una víctima de los hombres o de los acontecimientos. Milena era una destacada periodista en la Praga anterior a la segunda guerra mundial, y fue calificada por algunos como un "don Quijote femenino". Su singularidad provenía de una supuesta debilidad suya: "Lo único que verdaderamente sé escribir son cartas de amor y en definitiva mis artículos no son nada más que eso..." Max Brod encontraba una gran similitud entre su escritura y la de Thomas Mann, lo cual puede parecer extraño si se piensa en la singularidad de la escritura de Thomas Mann en esos años. Su sensibilidad literaria no era menor que su agudeza política: fue una lectora pionera y entusiasta de Kafka desde 1920, y fue su primera traductora al checo. Su valor por escribir de manera *diferente* y sobre todo, por decir públicamente lo que muchos callaban (tanto acerca del nacionalsocialismo como del comunismo y del estalinismo), hizo de ella una figura respetada del periodismo checo. Al día siguiente de la invasión nazi de Checoslovaquia, sus compañeros de trabajo exclamaron al verla llegar a la mesa de redacción: "¡Gracias a Dios! ¡Por fin un hombre!".

Lo edificante de la vida de Milena no está únicamente en sus acciones o tomas de posición. Está más que nada en el sentimiento vital que todo su ser encarna y que contagia a cualquiera que se le aproxime —ahora, a través de la lectura de este magnífico libro—, está en la fuerza que la habita y la hace definitivamente insumisa a cualquier tipo de esclavitud física, ideológica o moral. Margarete Buber-Neumann recuerda que en el campo de concentración, "la forma en que hablaba, cómo se movía, el modo de levantar la cabeza, con cada uno de sus

gestos declaraba: 'Soy un ser libre' ". Más allá de sus actitudes de valentía o de bravura (como colgarse la estrella de David en el abrigo y pasearse ostentosamente por las calles de Praga para desafiar a los ocupantes nazis), la sola presencia de Milena es un aliciente para los muchos perseguidos, angustiados (Kafka) o necesitados que la rodearon como una segunda familia.

A pesar de que sufrió locamente por sus repetidos amores frustrados —casi perdió la razón cuando Kafka le planteó la ruptura de su relación porque el exceso de vida que encerraba Milena era para él a un tiempo su única salvación y su más segura condena—; a pesar de que padeció durante infinitas noches el temor de morir en manos de los médicos—asesinos de Ravensbrück; a pesar de su fanática pasión por la vida y los seres humanos que le valió más de una vez un auténtico riesgo de muerte, Milena aseguró y sostuvo hasta el final de sus días: "No sé quién ha dicho que el ser humano se dignifica a través del sufrimiento. ¡Yo sólo sé que esta afirmación es una gran mentira!" Milena era la persona más alejada de una autocompasión que, sin embargo, las circunstancias personales e históricas hubieran podido alimentar en alto grado. Por su parte, Buber—Neuman explica: "En Ravensbrück, hallaría la confirmación de esta opinión. Desde luego el sufrimiento ni mejoró ni tan sólo ennobleció a la gran mayoría de las prisioneras; sufrir en demasía puede convertir al ser humano en una bestia."

La otra faceta de este relato *edificante* se la debemos a Margarete Buber—Neumann, a su testimonio de la vida en el campo de Ravensbrück. Era un campo de concentración destinado únicamente a mujeres y que, en 1940, cuando Margarete y Milena se encuentran allí por primera vez, contaba con una población de 5 000 mujeres para alcanzar, al final de la guerra, la cifra de 25 000. El testimonio de Buber—Neumann es aterrador. Nunca serán suficientes ni excesivos los testimonios que recuerden, con verdad y sin amarillismo, este rostro tan rotundamente incomprensible del Mal y del Horror que se hizo visible en Auschwitz, en Büchenwald, en Ravensbrück... y que, desgraciadamente, subsiste hoy en día en otras latitudes y en otros regímenes. Buber—Neumann lo sabe: no hay nada que entender en esos horrores de la

historia, no hay nada que los explique ni los justifique, como lo escribía William Styron al final de *La elección de Sofía*: "En cuanto a Auschwitz en sí, seguirá sin explicación. La declaración más pertinente hasta la fecha sobre Auschwitz no es en realidad una declaración sino una respuesta. La pregunta: En Auschwitz, dime, ¿dónde estaba Dios? La respuesta: ¿dónde estaba el hombre?".

Entre las víctimas, el hombre estaba en esta excepcional mujer que fue Milena y que nunca perdió el sentido de la dignidad humana. Hasta cuando *nada* a su alrededor le permitía recordar que ella misma era un ser humano, Milena se las arregló para burlar esta trampa mortal e imponer, con la magnitud de un detalle, una imagen de vida frente a la realidad mórbida del universo concentracionario. Margarete Buber—Neumann evoca este detalle y lo celebra en la descripción de la mesa de trabajo de Milena en la enfermería de Ravensbrück: "Pero el rincón de Milena reflejaba claramente su toque personal. Sobre la mesa, una flor metida en algo parecido a un jarrón y una cajita de cartón para los lápices en que... había pegado un botón de cristal tallado. Cuando lucía el sol, se reflejaba en él produciendo mágicos destellos de distintos colores. Eso nos encantaba. Así de humilde se torna el ser humano." Así de humilde y de grandioso... Y no exagero si digo que el sentido de la vida de Milena, su irreductible fuerza, va expresado, reconcentrado, exaltado en este botoncito de cristal que, entre la negrura de sus días finales, es capaz de reflejar, ante sus ojos, todos los colores de alegría y de amor con los que se empeñó en iluminar su vida entera. Milena: un himno a la vida en una casi continua experiencia del dolor. No hay nada paradójico en eso si se recuerdan estas palabras de Léon Bloy: "Se dice vulgarmente que la alegría es lo contrario del dolor... ¿Cómo hacer entender que a cierta altura es *la misma cosa* y que un alma heroica los asimila con facilidad?".

Por eso y porque Margarete Buber—Neumann es una caja de resonancia capaz de recoger y restituir la calidad humana de Milena, este libro le arranca al lector sollozos y escalofríos pero le procura, simultáneamente, un inconmensurable consuelo por el solo hecho de saber que Milena existió.

CRÓNICA DE POESÍA

DOS GOLONDRINAS EN LA TRANSPARENCIA

POR EDUARDO MILÁN

- Juan L. Ortiz: *En el aura del sauce*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1988.
- Jacobo Sefamí: *El destierro apacible y otros ensayos; Xavier Villaurrutia, Alí Chumacero, Fernando Pessoa, Francisco Cervantes y Haroldo de Campos*. México, Premiá, 1987.

LA TRANSPARENCIA DEL MARGEN

I

HAY DOS CLASES de actitudes marginales de un poeta: la primera, marginarse de los círculos literarios y emprender una lucha solitaria y un diálogo de espejos entre autor y obra. La segunda, elegir la marginalidad en el lenguaje mismo, creando una alteración en el código poético, descalificando la norma como única brújula posible. El primer gesto, de corte totalmente operático, si se produce separado del segundo, llama la atención sobre la figura del poeta y la aparta de la poesía misma. Es un gesto que el tiempo borra con facilidad. El segundo ademán es un poco más serio y ha dado grandes resultados. Por ejemplo: la obra de James Joyce. Pero si ambos gestos van unidos, el palco literario, conmovido, agradece con sinceridad.

II

Existe una verdadera leyenda en torno a la figura del poeta Juan L. Ortiz, nacido en Argentina a fines del siglo pasado y ya muerto. Su obra poética íntegra está reunida en el volumen *En el aura del sauce*, que acaba de editar, en un volumen sumamente cuidado, la Universidad Autónoma de Puebla. Juan L. Ortiz, tal vez por temperamento y no por búsqueda de la mirada cómplice con una actitud espectacular, vivió marginado toda su vida. Esta actitud es conocida por cualquier conosureño más o menos despierto e interesado en poesía. Desgraciadamente, su poesía, aun en Sudamérica, no goza de ese conocimiento. La edición mexicana de la obra de Ortiz suple bien la carencia que significaba el desconocimiento de una obra importante. Donde no le hace ningún favor a Ortiz es en la absoluta falta de datos personales de que adolece el volumen. Ni siquiera el prólogo, escrito con corrección por el poeta argentino Hugo Gola, contiene un solo dato acerca de la persona de Ortiz. A la pregunta ¿dónde y en qué fecha nació Ortiz? el libro no responde. La cuestión no sería grave si se tratara de hacer una antología sincrónico–estructural de la poesía latinoamericana. Los poemas de Ortiz la integrarían con soltura. Pero si se trata de dar una visión de poetas, el carácter de autor prácticamente anónimo en que queda enmarcado Ortiz gracias a esta edición aseguraría su ausencia. Más aún: por tratarse de un poeta que eligió la marginación era necesaria una pequeña ficha biográfica. No fue así. Es una lástima.

III

La poesía de Juan L. Ortiz es una poesía de la celebración. Celebración de la naturaleza, celebración del mundo, celebración de todo lo vivo. Pero, principalmente, celebración de la naturaleza.

No se trata aquí de una celebración exclamativa, al modo de un Jorge Guillén. Tampoco de una celebración vivaz, a la manera de un Octavio Paz. Es una celebración tranquila, donde la mesura de la mirada devuelve al mundo una receptividad de ojos clásicos: lo exterior está ahí para ser visto. La mirada de Ortiz no supone un reconocimiento de un escenario para su posterior modificación. Se trata de contemplar. ¿Qué lugar ocupa el lenguaje frente a un mundo cuya piedra de toque es la estabilidad? Dejar pasar, no entorpecer. Esto es palpable en la extensa primera parte de su poesía. El ritmo del verso es de periodos cortos, la respiración medida. Pero aun cuando el mundo atisba rasgos de complejidad, como al fin de su obra, y el verso se desborda en cercanía con la prosa en una especie de intento de abarcarlo todo, el recurso sigue siendo el mismo: la precisión en el lenguaje. La interioridad en la poesía de Ortiz se da como reflejo de la posible armonía que percibe en el mundo objetivo–real. Si ésta falla, se altera la respiración poética. Y si esto último ocurre, el verso comienza un proceso de fractura y fragmentación.

La poesía de Juan L. Ortiz ha permanecido ajena a la crisis poética del siglo. No hay aquí una sustitución del mundo exterior, lo que naturalmente lleva a una exaltación de la forma y a un privilegio del lenguaje como ordenador de ese "segundo mundo" que es la poesía. Sin embargo, en momentos en que entró en entredicho cierta parafernalia operática de la vanguardia —su zona de mayor evidencia— la poesía de Ortiz atrae, porque la justeza y la precisión atraen. Justeza y precisión: la cara "pura" de la proliferación barroca y no sé hasta qué punto su oposición. Habría que hablar, tal vez, de complementariedad. La pregunta es: ¿será esta la hora de Juan L. Ortiz?

EL ENSAYO QUE PROTEGE AL POEMA

El rigor crítico no es una de las características sobresalientes de la nueva literatura mexicana. En todo caso es una característica que sobresale por su ausencia. Decir que México es todavía una "tierra de poetas" significa situar a la poesía del país en las afueras de la modernidad, porque la expresión relega a la crítica fuera del espacio de la poesía y abandona a ésta en el desolado páramo neorromántico. El acto lírico pasa a depender así directamente de la "inspiración", del "yo profundo", de las "tinieblas del espíritu" y de otras

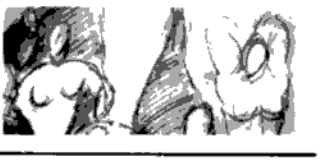
manifestaciones igualmente eufemísticas. La mejor tradición poética mexicana, cuyo paradigma más claro es Octavio Paz, ha considerado a la poesía y al ensayo crítico como las dos caras de la misma moneda. Esta es una postura moderna, cuya columna vertebral pasa por la vanguardia y tiene, en la poesía mexicana, un ejemplo absolutamente transparente: *Blanco*, del mismo Paz. Si la crítica debe ser ejercida por poetas o si debe ser ejercida por críticos es algo que no vale la pena discutir. Lo que sí parece obvio es la necesidad de una crítica que vaya en apoyo de la poesía. Esto no significa necesariamente el planteo de la crítica como el arte del elogio. Tampoco significa el planteo de la crítica como el arte del abaratamiento del objeto (tan común en uno que otro semanario cultural). Significa el planteo del debate, un abrir la discusión, un no cerrar los ojos frente a productos estéticos que desbordan la norma y frente a los cuales los "críticos" prefieren enmudecer. Un objeto ejemplar de lo que digo es el reciente *Incurable* de David Huerta, una obra sintomática del mal del pasmo que ha tomado a la crítica de poesía mexicana.

Aunque una golondrina no hace verano, una estrella puede ser un deseo de oasis en este desierto crítico. Tal es el caso de Jacobo Sefamí (México, 1957) y su libro *El destierro apacible*. Una mirada sincrónica (¡al fin!) atraviesa la visión crítica de Sefamí y reúne a cinco poetas cuyo parentesco gira en torno a la investigación formal. Aunque, para ser justo, el problema de la investigación del lenguaje es aplicable a cuatro de los cinco poetas elegidos: Villaurrutia, Chumacero, Pessoa y Haroldo de Campos. El caso de Cervantes es un problema aparte y como tal debe ser tratado. En los dos primeros poetas mexicanos estudiados por Sefamí es patente la búsqueda formal como piedra de toque para la poesía. Xavier Villaurrutia, con esa cadencia mortecina que acompaña el crecimiento del verso y cuya respiración alarga o acorta los períodos rítmicos, es el autor de un calambur ya clásico en la poesía latinoamericana del siglo: la multiplicidad de sentidos que alcanza el sintagma "y mi bosque madura". Pero, casualmente, esa construcción marmórea de la forma va en apoyo de un tema que niega la transitoriedad formal y la convierte en monumento pétreo: la Muerte, música que ronda su poesía, la muerte con mayúsculas, prolongación de la esterilidad. El mármol adquiere así una connotación metonímica: su forma es un continuo estar de muerte. En todo caso, la lucha de Villaurrutia es el juego de levantar un monumento de fachada impávida que sobrepase la contingencia vital: su apuesta por la trascendencia, por la forma perfecta, no deja de ser una apuesta neoclásica.

En Chumacero la cuestión formal tiene también una connotación cultista, pero no se trata, como en el caso de Villaurrutia, de un agotamiento del mundo y su suplantación por la poesía. La forma no sustituye aquí una incapacidad de vida. Por el contrario, sirve para encauzar un desbordamiento, para fabricar un dique de contención al derrame de la experiencia vital. Es formalmente perfecto, pero la forma no es un talismán porque la vida no es un tabú. En este sentido, su "destierro" no es un alejamiento de la vida hacia una geografía distinta: es una sustitución espacial que encuentra en otro cuerpo —el cuerpo del lenguaje— su mejor ubicación. La poesía no es entonces una metáfora de la existencia: es su realización mejor.

El caso de Fernando Pessoa es por todos conocido: su poesía o su aventura poética parten de la definición de Keats, que subraya: "los poetas no tienen identidad" (carta a Richard Woodhouse). A partir de ahí todo es travesía y travestismo, todo es enmascaramiento. Pessoa no sabía vivir. Tampoco quería. Su lenguaje poético pagó cara esta incapacidad vital, al transformarse en el terreno absoluto de su libertad. Desde la histeria de Alvaro Campos a la mirada contemplativa de Alberto Caeiro, las identidades de Pessoa no son tanto nuevas "personas" como distintos lenguajes. La época exigía imágenes: Pessoa le dio lenguaje. No se trata tanto de la máscara: se trata mejor de la ubicuidad. Pessoa no podía estar en sí mismo y estuvo en todas partes. La época lo premió con su reflejo.

Haroldo de Campos es, de los cinco poetas que elige Sefamí, el que plantea el problema de la búsqueda formal con mayor evidencia. Desde su primer momento concretista hasta las *Galaxias* (la zona de su poesía que investiga el crítico mexicano), la poesía de Haroldo de Campos es un solo flujo significante. La palabra no proviene de la cosa: la crea. El lenguaje es un movimiento perpetuo en busca de la chispa o el choque de vocablos que, al encontrarse en el espacio de la página, producen una súbita aparición epifánica. Es el sentido, que no existe con anterioridad al lenguaje y que, por ello mismo, debe ser inventado.

Y ahora el caso aparte: Francisco Cervantes. Si hay algo que llama la atención inmediatamente en la poesía de Cervantes es su estar *fuera de tiempo*, fuera de lugar. Eso no es malo, sólo que por escapar de la Historia la Historia no deja de existir. El problema no es tanto dejarla de lado sino cómo mirarla. Y es aquí donde se viene abajo su propuesta. En vez de elegir una postura creativa frente al pasado, frente a la tradición, Cervantes ha elegido el camino más sencillo: repetir. No es raro que su poesía goce del aprecio crítico: vivimos una época de *revival* y de repeticiones, como si el pasado tuviera el don de permanecer intacto. Hay que recordar que el pasado sólo existe por la mirada del presente. Ese *estar medieval* de Cervantes queda como una muestra de anacronismo simple y llano, por su absoluta falta de sentido crítico frente a los modelos que elige. Y una falta de sentido crítico frente a los modelos es una falta de sentido crítico frente al lenguaje. Si vivimos en un estadio histórico medieval ello no es tanto por el hecho de estar rodeados de trovadores y doncellas como por la absoluta entropía de nuestra época. Frente a los otros poetas elegidos por Sefamí, Francisco Cervantes queda completamente fuera de foco.

Es muy meritorio que un crítico joven emprenda la ardua tarea de comparar modelos y lenguajes, como lo ha hecho Sefamí en su *El destierro apacible*. Elegir poetas tan distintos bajo el mismo ángulo de mirada es una rara muestra de valentía a la que no está acostumbrada la nueva crítica mexicana. Podrá uno discrepar de algunas de sus oponiones particulares o en la inclusión de alguno de los autores estudiados. Pero, cuestión de método o cuestión de coraje, su trabajo es impecable.