

LOS LIBROS



AURELIO ASIAIN

RELOJ DE SOL

De Gabriel Zaid

El Colegio Nacional,
México, 1995, 128 pp.

El más reciente libro de poemas de Gabriel Zaid, *Reloj de sol*, se publica casi simultáneamente en tres ediciones: la española, muy hermosa, de la colección Ave del paraíso; la colombiana, que no he visto, de la editorial Norma; y la mexicana, primer tomo —en la numeración, no en la fecha de salida— de las Obras de Zaid publicadas por El Colegio Nacional. Me refiero aquí a esta última, que tiene los mismos poemas que las otras pero se presenta como la “poesía completa” del autor —con comillas de él mismo, en la nota bibliográfica final, que incluye una lista de 71 poemas recogidos en *Cuestionario* (Fondo de Cultura Económica, 1976; hay que considerarlo como la edición anterior de su “poesía completa”) y ahora eliminados. Si a esta lista añadimos algunos poemas no recogidos en libro pero publicados en revistas (por ejemplo “Sub tilae”, en la *Revista de la Universidad*), resulta lo suprimido tanto o más que lo conservado, y mucho más que lo añadido —una decena de poemas. ¿Se trata de veras de una “poesía completa”.

Según cómo se vea. “Lo esencial”, dice Zaid, “está en unas cuantas docenas de poemas, que pueden llegar a decir más, gracias a la compañía o ausencia de otros. Eliminar poemas aceptables por sí mismos puede enriquecer el conjunto restante, de igual manera que suprimir palabras puede mejorar un poema”. Pero el criterio es discutible, y más aún en el caso de una obra de recopilación.

En primer lugar, que una serie de poemas diga más según cómo esté integrada es indudable, pero la integración final de la serie depende del lector. A más de uno le parecerá que falta tal o cual pieza del rompecabezas conocido, y que la falta se localiza perfectamente en uno u otro punto de la secuencia. Además, la lectura secuencial de un libro de poemas es sólo una de las posibles; al releer —y desde luego al recordar, que es una forma de releer—, no es extraño que los lectores de poesía abramos los libros por otra página que la inicial, buscando el poema que no recordamos bien o tentando al azar. En segundo lugar, ¿cómo saber con seguridad qué es lo esencial de una obra? Otros lectores habrían conservado otros poemas. En el caso de un autor como Zaid —leído, discutido, antologado e imitado— habrá sin duda quien lo estime por poemas ahora “desautorizados”. Y, en tercer lugar, en la obra de un poeta no sólo nos importa lo esencial: con frecuencia los poemas menos sobresalientes nos dan claves de lectura que iluminan lo verdaderamente importante. O nos dan algo que en el resto de la obra no encontramos. *Reloj de sol* no recoge, por ejemplo,

una serie de epigramas políticos que están entre las pocas muestras valiosas del género escritas en los últimos años y que, sobre todo, tienen un peso importante en la consideración pública del personaje escritor Gabriel Zaid. El libro hubiera ganado con esos poemas, lo mismo que con una sección de traducciones (algunas de las que ha hecho Zaid son memorables y, además, son casi siempre verdaderas recreaciones, que se leen como poemas originales). En una obra tan escasa y tan rica como la suya, lo eliminado, aun si “mejora el conjunto”, se siente como falta.

No puedo considerar a *Reloj de sol* como un tomo de “poesía completa”. ¿Es, en cambio, un nuevo libro? Los poemas no recogidos antes en *Cuestionario* son pocos: los que aparecieron en *Sonetas y canciones* (El Tucán de Virginia, 1992), más unos cuantos no publicados en libro (no más de diez). Se trata, en realidad, de una nueva versión muy corregida y poco aumentada de *Cuestionario*. Pero la edición de El Colegio Nacional puede situar el libro en una nueva perspectiva. Ante todo, es significativo que Zaid haya colocado al frente de la edición de sus Obras el tomo correspondiente a la poesía, como señalando que de ella parte el conjunto de su obra. No lo es menos que el primer libro del tomo siguiente, y el primero publicado por Zaid, sea una poética: *La poesía en la práctica* (antes “La ciudad y los poetas”), un ensayo que examina los fundamentos de la actividad poética en el contexto de la vida social y explora una poética del mundo del trabajo, en la que se encuentran las bases de

su propia crítica política. Hace poco, Ernesto Hernández Busto lo definía como un intelectual anti-maquivélico: tiene razón, en la medida en que para Zaid es fundamental la aspiración a la transparencia. Esa misma transparencia es lo que nos da cada una de las páginas de este libro.

Reloj de sol es un título exacto. Zaid es un espíritu diurno más que nocturno y uno de sus temas centrales es el tiempo medido, ordenado, civilizado: es uno de los pocos poetas para los cuales la reconciliación con el mundo pasa por la aceptación del mundo del trabajo o, para decirlo en los términos de su libro, por el acuerdo entre el sol y los relojes. (¿Cómo se puede ser naturalmente civilizado?) Desde sus primeros poemas hasta los más recientes, el tema de la tensión entre el tiempo natural y el tiempo humano (es decir: el tema de la realidad y el deseo, como en el título de *Cernuda*) reaparece una y otra vez. En el tercer poema del libro, "Piscina", un soneto, habla un nonato:

No me des a la luz, madre, te pido,
que aquí ni pita ni temor me asalta
y oigo el tiempo flotante y suspendido.

Y lo que pide corresponde a lo que hacen los burócratas del poema final, "Últimas noticias", otro soneto:

Buscan migas de tiempo y lo suspenden.
Hacen migas, y con cuánta razón,
si todo pasa y no pasa nada.
Así crece la yerba, lenta como un reloj.

El tema de la huída del tiempo (que está también en poemas como "Tumulto", "Dormidor", "Claridad furiosa") tiene su contrapunto en el tema de la comunión con el mundo (como en el "Nocturno", en los memorables "Alba de Proa", "Resplandor último", "Pastoral" y en muchos otros). El Zaid crítico moral se convierte entonces en el Zaid religioso y, en el extremo, en un

poeta de la claridad sobrecogedora de la muerte:

RESPLANDOR ÚLTIMO

La luz final que hará
ganado lo perdido.

La luz que va guardando
las ruinas del olvido.

La luz con su rebaño
de mármol abatido.

Poeta religioso: ¿poeta cristiano? No, en cuanto las experiencias de iluminación que recrea en sus poemas —impregnados, por lo demás, por su interés en técnicas y saberes como los del budismo zen— son universales y se refieren a un más allá de las palabras que es un más allá de la cultura. Pero, al mismo tiempo, no hay que dejar de lado la deuda de esos poemas con la imaginaria bíblica (las viñas, el Huerto, los cipreses, el Espíritu Santo, Elías, Jonás, la Creación). La poesía de Zaid puede situarse en la tradición de la poesía católica moderna, dentro de esa secreta corriente renovadora a la que dedica uno de los capítulos del tomo segundo de sus *Obras, Ensayos sobre poesía* ("Tres poetas católicos"), en el que se diría que busca su genealogía. Porque dentro de esa tradición católica, Zaid, lo mismo en sus poemas que en sus ensayos, aparece como un heterodoxo. Su ironía, su antiolemnidad, su sensualidad y, en suma, su visión de la libertad individual parecen más propias de la cultura protestante (aunque podrían verse también como la recuperación y la puesta al día de la trunca tradición erasmiana, a través del personalismo moderno).

No es la única tradición en la que podría situarse la poesía de Zaid, y no es la única en la que aparecería como un heterodoxo. En el contexto de la poesía mexicana moderna, su recuperación feliz de las formas populares tradicionales

("Una paloma al volar", "Serenata huasteca"), su visión de la vida urbana ("Teofantas", "Relación de saberes contemporáneos como el psicoanálisis y la demografía" ("Laboratorio", "El reverendo Malthus en la playa"), sus epigramas políticos ("Transformaciones", "Lectura de Shakespeare", no incluidos en este libro), sus "Sonetos en prosa" (en otro lugar señalé la analogía formal que tienen con sus ensayos), lo muestran como uno de nuestros poetas más originales y más ricos. También, paradójicamente, como uno de los más conscientes de su tradición y uno de los más escasos.

Por una voluntad integradora, que tiene que ver con una idea de la persona y se expresa como aspiración a la transparencia, Zaid ha ordenado su obra de escritor en torno a sus visiones de poeta, y ha elegido y ordenado sus poemas según una idea de la lectura que la ve como ejercicio de integración. *Reloj de sol* es un libro redondo. Pero lo es en esta hora, bajo este sol, para estos ojos. El tiempo, si no el autor, se encargará de darnos la verdadera "poesía completa" de Zaid, que no está en estas páginas. ☛

FABIENNE BRADU

LINDA 67,
HISTORIA DE UN
CRIMEN

De Fernando del Paso

México, 1995, Plaza y Janés 375 pp.

A fines de 1995 coincidieron en las librerías dos novelas policíacas

firmadas por autores forjados en la literatura a secas: *Linda 67* de Fernando del Paso y *El miedo a los animales* de Enrique Serna. Si el primero sale indemne de la aventura, en cambio el segundo yerra el disparo destinado a aniquilar al medio literario mexicano y le sale el tiro por la culata, lo cual resulta bastante bochornoso para un autor de novela policiaca. En la edición de *Vuelta* de diciembre pasado, Christopher Domínguez expuso sus razones para sancionar a *El miedo a los animales*. Coincido con él principalmente a causa de la inverosímil y estorbosa moralina del libro. (Por lo demás, ¿no es excesivo que un crimen cometido en el medio literario se ejecute por el lanzamiento de un diccionario de sinónimos y contrarios?) Antes que urdir una trama policiaca en el ambiente literario mexicano, Enrique Serna se propuso sentar al gremio en el banquillo de los acusados para así tratar de convencer a su lector de la verosimilitud de la trama. En pocas palabras, invirtió el procedimiento y sólo consiguió escribir un libro de opinión, previsiblemente caricaturesco, que dista mucho de cumplir con los requisitos del género. Como lo señala Christopher Domínguez, es lamentable que un buen prosista como Enrique Serna haya escrito *El miedo a los animales* guiado por la voz de las sirenas resentidas y no por las musas de la imaginación que ya le conocíamos.

Este preámbulo viene a cuento para contrastar la empresa fallida de Enrique Serna con la airosa aventura de Fernando del Paso en el mismo género. Toda la diferencia entre uno y otro estriba en un género que se pone al servicio de fines ajenos a la literatura y un escritor que se pone al servicio de un género. Fernando del Paso ha declarado que *Linda 67* representaba para él una diversión en el conjunto de su obra, algo así como un capricho al que se cede durante unas vacaciones. Indudablemente, *Linda*

67 se antoja más ligera, tanto en un sentido literal como figurado, que *Palinuro de México*, *José Trigo* o *Noticias del Imperio*. Sin embargo, coincide bastante bien con la idea que hubiéramos podido hacernos de una novela policiaca firmada por Fernando del Paso. Con esto quiero decir que reencontramos en ella todos los dones y algunos de los defectos del novelista.

Si pudiéramos calificar a del Paso como el más exhaustivo de nuestros novelistas, definiríamos a un tiempo la originalidad de su tratamiento y su principal debilidad. En efecto, la historia del crimen que Fernando del Paso se propone relatar no responde a un porqué, sino a un cómo. Desde el principio de la novela, sabemos que Dave, el mexicano cosmopolita que ejecuta el crimen, quiere matar a su esposa, norteamericana y multimillonaria, porque la odia. Toda la primera parte del libro está dedicada a retrazar minuciosa y exhaustivamente el cómo de la ejecución y la segunda, en el mismo estilo, a seguir los pasos del asesino hasta su arresto final. Si entonces conocemos hasta el último detalle de la planeación de un crimen que se antoja perfecto, poco sabemos de los motivos que conducen al protagonista a secarse los sesos de semejante manera y de un día para otro. En este sentido, se escamotean los resortes psicológicos del crimen que son, a fin de cuentas, uno de los misterios que el género debe desentrañar, y éste sería el primer punto débil de la novela. Por fortuna, la escasez de porqués se compensa con la abundante y magistral exposición de los cómo. Y allí volvemos a encontrar al exhaustivo y brillante novelista que es Fernando del Paso.


Dave tiene la cabeza hecha a imagen y semejanza de su demiurgo: ningún detalle parece escapársele en el transcurso de la milimétrica planeación del asesinato de la bella y musculosa Linda. Es, por supuesto, una condición *sine qua non*

para quien pretende cometer un crimen perfecto. Sólo uno, que no revelaré para no fastidiar el goce de los futuros lectores, traicionará su culpabilidad y la mayor perspicacia de su creador para darle, a un mismo tiempo, la imaginación que lo salva y la distracción que lo condena. Pero Dave tiene la cabeza de un obsesivo puesta sobre los hombros de un diletante vividor, inexplicablemente urgido de recuperar su identidad mexicana desmembrada por sucesivas estancias en el extranjero. Las connotaciones biculturales que adornan el crimen —Dave asesina a su caricaturesca esposa norteamericana para reunirse con una amante mexicana, la sometida y sensual Olivia— constituyen otro punto débil de la novela. La intromisión del ingrediente ideológico en los posibles móviles del crimen carece de verosimilitud y resulta innecesario en el impecable trenzado de los hechos. A veces, hasta parece una parodia de los problemas existenciales y literarios del más profesional de nuestros novelistas.

Chicago es el escenario principal de la novela. Como era de esperarse con Fernando del Paso, recorreremos la ciudad calle por calle, entramos en sus restaurantes, sus hoteles, sus bares, sus oficinas de publicidad, caminamos sus parques y nos detenemos en las principales esquinas ante las fachadas más célebres de la costa oeste. En fin, seguir los pasos de Dave guiados por del Paso equivale a un viaje *in situ* sin la molestia de desembolsar el pasaje. El exceso se hace sentir cuando, a su vez, el protagonista pretende guiar sus propios pasos por la ciudad de Brena con la *Guide Bleu* en la mano. Los impulsos por agotar un tema que, en las otras novelas, llevan a del Paso a crear la carne verbal de sus narraciones, poco se adecuan a las exigencias del género policiaco. Incluso si se consideraran como cambios de ritmo y una forma de alimentar el sus-

penso, ciertos pasajes resultarían excesivos para un estricto lector de novela negra. Nosotros, lectores de literatura, se los perdonamos por los ecos que traen de sus otras creaciones: por ejemplo, los largos monólogos, la tentación del catálogo, el agotamiento indiscriminado de escenas fijas como la sesión de fotos con Olivia. Pero pedirle un mayor sentido de la economía a Fernando del Paso sería como pedirle peras al olmo. Sin embargo, es inevitable imaginar, a propósito de cada novela, la obra maestra que hubiera resultado después de la intervención de las tijeras de un buen editor y, al mismo tiempo, conceder que en este agotamiento lingüístico reside toda su maestría de novelista.

Lo cierto es que, a pesar de la innecesaria demora de algunos pasajes, la atención del lector no se agota sino hasta el último párrafo del libro. Y ésta me parece la mayor virtud de *Linda 67*. Una vez más, Fernando del Paso demuestra su capacidad de transformar sus propios defectos en un estilo de narrar que constituye la originalidad de su voz en las letras mexicanas. Si él dice haberse divertido escribiendo esta novela, puedo augurar a sus lectores que disfrutarán del mismo placer leyéndola. Pongamos que, en comparación con otros efímeros entretenimientos, *Linda 67* es un afortunado thriller literario.

P.D.: Que se me permita aprovechar este espacio para advertirle a Fernando del Paso que no existe el vinagre de nuez, sino sólo el aceite que efectivamente realza el sabor de la ensalada de endivias de la página 62. Una nimiedad sin ningún valor literario, pero que tal vez le interese al escrupuloso novelista. 

DANUBIO TORRES FIERRO

LA LOTERÍA DE SAN JORGE

De Álvaro Uribe

Editorial Vuelta, México, 1995, 187 pp.

La *lotería de San Jorge* es un libro saludable por dos razones: una literaria y la otra extraliteraria. Ambas son solidarias, se interpenetran y se complementan y, al sobrevolar un mismo horizonte, cada una contribuye a su manera a iluminar y enriquecer a la otra. Esta comprobación importa porque estoy seguro de que Álvaro Uribe se propuso, con muy meditada deliberación, estrechar los vínculos entre lo que dice y la forma en que lo dice y, en ese trámite, articular una estructura circular que se retroalimenta. Ya se verá de qué modo los movimientos de inclusión y de exclusión que echa a andar se concilian con este arreglo. Lo que acabo de señalar apunta, cómo no, a una voluntad de racionalidad; una voluntad de racionalidad que habilita los momentos más abiertos y libres de su obra y, también, aquellos que más la recortan y la ciñen. Vayamos al grano.

1) El tranco literario de la novela discurre discreto, tranquilo, como si deseara no despertar, ni en su interior ni en sus afueras, alarmas desmedidas o estridencias ruidosas. Esta sobriedad, esta huella de sobriedad, surge como un contrapeso, y quizás hasta como un freno, a la intriga y sus potenciales resonancias. En efecto, aquí el nudo argumental está infestado, en su propia entraña, de purulencias históricas, ideológicas y políticas: se trata de contar una revolución, o


esa variante (o ese sucedáneo) de una revolución que es una guerra civil. Enfrentado a este asunto vidrioso —vidrioso en la medida en que conforma el horizonte mental latinoamericano—, Uribe apuesta, desde un comienzo, por la distancia y la sordina. Estamos en terreno minado y se debe avanzar con precaución. De ahí que opte por desgranar unas historias —la de Antonio Ugarte, la de San Jorge, la del facundismo— que insisten en emplear, para su manifestación dramática, los rasgos esenciales, apenas el esqueleto, y que desechan la hojarasca, las complicaciones de segunda o tercera instancia, las ramificaciones estorbosas. Estas elecciones lo sitúan, de entrada, en una área refulgente: la de la claridad expositiva y la de la transparencia literaria. Hay que agradecerle a Uribe que, cauto o temeroso, recale en la prudencia y que ésta lo conduzca a dar con un tono que se acomoda espontáneamente a sus intenciones de concentración narrativa y de rigor discursivo. Al gobernar de esta manera lo que tiene entre manos, el autor se obliga a sí mismo, y obliga a sus materiales, a una docilidad tersa que crea, aquí y allá, en este capítulo y también en aquel otro, una armazón envolvente que, al tiempo que se despliega en varias vertientes, vuelve una y otra vez sobre sí misma. Literatura engendrada en y por fragmentos, que se suceden unos a otros en escrupulosas secuencias expansivas, la novela se torna —a cierta altura de su progresión— en un juego especular en el que cada pieza dialoga consigo misma y con las demás. Lo bueno es que no nos perdemos ni en sus líneas ni en sus entrelíneas, que son abundantísimas por que desde ellas gravita la voz, y la autoridad, del narrador. Lo bueno es que, casi indeliberadamente, la organización levita y la temperatura dramática gana espacio material y metafórico. Cautela, prudencia,

distancia, sobriedad, sin dejar de ocupar su lugar, producen encontronazos, chispazos y fogatas: la historia es cazada por la literatura o, si se prefiere, por una estrategia literaria que coloniza su propio dominio y los aledaños extraliterarios de éste. Hay aquí, me consta, una proeza.

2) La impostación literaria que intenté resumir, conduce al autor a desembarazarse de enojosos agobios: él dice no al mero reflejo, a la caricatura bastarda, al remedo inocuo. Tal actitud forma parte de su buen juicio. Apuesta, por supuesto, a figuras emblemáticas, a situaciones canónicas, a hitos históricos (el Periodista, el Líder, la Revolución, el Traidor, el Dictador), por que sin tales apoyos su obra se desplomaría dramáticamente. No obstante, gracias a su retórica calculada, elude benditamente los clisés, los lugares comunes, las psicologías previsibles. ¡Los elude! Diríase que, al usarlos —en la acepción más fuerte de la palabra— en su exclusivo beneficio, les da lustre nuevo: los sana de su penoso desgaste histórico. Uribe, y aquí hay que usar el término con énfasis, desmitifica. Así, y a medida que avanza, el lector aprecia, con un suspiro de alivio y una interjección de alegría, que este paseo por la historia (este paseo por su historia: hablo, claro, de un lector latinoamericano) no está sacralizado ni es atávico.

Esta vocación de cordura y racionalidad literaria y extraliteraria es de veras reconfortante. Barre, de un plumazo contundente, con la basura populista y demagógica a la que, con obsecación ya digna de mejores causas, nos tiene acostumbrados la mayoría de nuestra clase cultural, de nuestra prensa y de nuestros intelectuales. A propósito de estas cuestiones: *La lotería de san Jorge* se inscribe, me parece, en la misma línea de la reciente *La rebelión de las cañadas*, de Carlos Tello. Ésta es una crónica-reportaje

sobre un movimiento que se soñó revolucionario, y su acercamiento al tema, hecho con mirada alerta, apego a la verdad y libertad inquisitiva, y también con compromiso histórico, es a la vez distinto y similar al de Uribe. Distinto porque sus propósitos, digamos profesionales, son otros; similar porque el espíritu crítico que los anima es el mismo. A uno y otro, entrar en deber de perspectiva histórica les exige entereza personal y oficio diestro. (Me aseguran que existe una novela de Carlos Montemayor, sobre los avatares de Lucio Cabañas, que también recorre este camino. Desconozco, por desgracia, esa obra. En cambio, no me resisto a incluir aquí a *La guerra de Galio*, de Héctor Aguilar Camín: sus méritos históricos y literarios me resultan dudosos.)

Tonifica nuestro ánimo desconazonado y renueva nuestra confianza intelectual que dos escritores mexicanos jóvenes, y de generaciones que se suceden, coincidan en estas tareas curativas y, agregaría, pedagógicas. Ellos son un ejemplo —y, ¡jay!, como todo ejemplo son minoritarios— de una actitud bienhechora: la de rastrear en los pastizales de la historia pasada y presente y discernir lo que allí hay de trigo limpio y de trigo sucio. Me entusiasma, sobre todo, que estos libros aparezcan aquí y ahora, en este México y en esta América Latina: el don de la oportunidad se vuelve, en el caso, una virtud viva. Reflexiono, no sin melancolía, que ojalá en el Cono Sur del continente, cuando nos afligieron idénticas enfermedades, hubiéramos contado con gentes del talante de Tello y Uribe. Regreso, por fin, al comienzo: *La lotería de san Jorge* es, con de-rechura, una novela saludable, una novela —literatura y extraliteratura de por medio— doblemente saludable. 

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ
MICHAEL

EPISTOLARIOS

De Julio Torri



Edición de Serge I. Zaitzeff, UNAM,
México, 1995, 510 pp.

“El talento es una cuestión de cantidad”, dice la conocida página de Jules Renard en su *Diario*. La literatura del siglo XX no se reconoce fácilmente en esa frase. Premiamos, diría Cyril Conolly, la cosecha escasa. La reputación de Julio Torri (1889–1970), autor de apenas cuatro libros, crece gracias al culto por la economía formal y la perfección artística, que comenzó hacia 1880 con el inefable Mallarmé. Junto a las obras oceánicas del calmo Reyes, del tempestuoso Vasconcelos o de Guzmán, cronista de vastas batallas, la literatura portátil de Torri es, quizá, la más simpática para los nuevos lectores del Ateneo de la Juventud. Y *Ensayos y poemas* (1917) como *De fusilamientos* (1940) brillan en el claustro académico gracias a la posteridad retórica impuesta por Borges. Torri es el único escritor mexicano que aparece, indistintamente, y con los mismos textos, en las antologías de poesía, poema en prosa y narrativa.

Habitante por excelencia de la torre de Marfil, Torri ha recibido, recientemente, patadas y pellizcos que lejos de maltratarlo, lo honran. Hay quien ve en él, como si estuviésemos en 1925 discutiendo la virilidad de nuestras letras, a un higiénico artífice de la “literatura culta”. ¿Cuál será la literatura inculta? Estos románticos trasnochados no aceptan que nuestra prosa es

muy ancha y permite convivir a Julio Torri con Nellie Campobello. En *Enemigos de la Promesa* (1938), Cyril Conolly midió la salud de una literatura en la virulencia con que se vive la guerra de las escuelas.

Torri, el mandarín de la plaza Finlay, encarna una dulce leyenda: *écrivain raté*, bibliófilo con aficiones *non sanctas*, profesor soporífero en el aula y picarón fuera de ella, autoproclamado tenorio de feás, amante de la antigua epopeya castellana y devoto de la literatura inglesa... ¿Quién no ha dejado un testimonio de afecto sobre su modesta pero visitada tumba en la necrópolis mexicana?

Con la edición de sus *Epistolarios*, Serge I. Zaitzeff culmina quince años de trabajo, gracias al cual tenemos dos libros póstumos (*Diálogo de los libros* y *El ladrón de atáides*) más otro par de estudios realizados por el investigador canadiense. *Epistolarios* comienza con la correspondencia con Reyes, que ya había aparecido en *Diálogo de los libros*. Con algún desconsuelo no exento de alegría, cuando fraguaba esta reseña descubrí que Enrique Krauze ya la escribió hace quince años. Supongo que eso se llama tradición. El paralelo de Krauze entre Torri y Reyes, a través de sus cartas, es impecable y prefiero citarlo: "Esa hermosa amistad construida por cinco décadas entre libros, a propósito de libros, libros de regalo, dedicatorias de libros, títulos apremiantes de libros, libros que encantan y desvelan, citas librescas y personajes salidos de los libros, diálogo interminable sobre libros, esa leal amistad se dañó profundamente seis meses antes de morir Reyes por obra de una cita en la que Reyes culpa a X del remoto robo de un libro y Torri piensa que X es Torri. No los separó la distancia, el tiempo, las opiniones, las revoluciones, las mujeres, las malas lenguas. Con ellos ocurrió algo más natural e irremediable; los separó un libro" (*Caras de la historia*).

El libro en litigio era una segun-

da edición del *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Covarrubias. Y Zaitzeff agrega, para cerrar el caso, una nota de Reyes hallada en la Capilla Alfonsina donde la cortesía deja su lugar al desprecio: a Julio Torri "yo no le debo servicios y él me debe varios a mí. No tengo nada contra él y externé mi benevolencia para él como no lo hubiera hecho con nadie. Sospecho que he contribuido a darle nombre cuando nadie le hacía caso. El pobre ha venido juntando rabia contra mí gratuitamente. Tal vez porque le molesta que siempre le pongan como en mi séquito, y en eso tiene razón. Al venir los festejos de mis 70 años y verse como secundario adorno de mis alegorías, estalló. No tengo la culpa. Lo comprendo y lo perdono." (p.202)

Leyendo la correspondencia entramos durante los primeros años del destierro de Reyes (1914-1920) sólo queda decir que don Alfonso fue ingrato, pues todos sus asuntos mexicanos —como los de Henríquez Ureña— le eran resueltos por Torri, a quien incluso da, por carta, una admirable lección de envoltura de paquetes, dado el lastimoso estado en que llegaban a Madrid los envíos solicitados y expedidos. Torri fue el conserje de los ateneístas durante la Revolución. Reyes le pagó con unas páginas elogiosas y Vasconcelos con la dirección editorial de la SEP.


El resto de los *Epistolarios* agrega poco a la biografía de Torri. Escritor—que—no—escribe y "pequeño filósofo", diría Azorín, Torri dibujó la heroica resistencia cultural del *exilio interior* que culmina con *Cultura*, la editorial que prepara el renacimiento cultural de los años veinte, planeada durante la guerra civil. Restablecida la paz, Torri cumple escasamente con la Promesa cuya realización ya no parecía tener impedimento político.

La correspondencia con Henríquez Ureña refrenda la tristona posteridad de don Pedro, esencial

como estímulo intelectual para su generación pero que aburre invariamente al curioso del presente, que siempre encuentra en Torri a un corresponsal vivaz y pasablemente chismoso. Otras páginas significativas las componen las cartas con Rafael Cabrera (1884-1943), el traductor de Marcel Schwob, quien era, con mucho, el espíritu más afín a Torri. También resalta la docilidad del fogoso Vasconcelos, escribiendo *Estudios indostánicos* y preparando el asalto a la jefatura espiritual, ante las correcciones estilísticas de Torri. En la misma época —1917— Vasconcelos jamás atendía reconvenciones similares si venían de Reyes. Tal parecía que Torri no representaba amenaza o competencia para sus amigos. Por ello, lo mangoneaban y lo obedecían. Cierra el volumen material de archivo, de escasa significación literaria, con cartas, entre otros, de Guzmán, Xavier Icaza, Jesús T. Acevedo, González Martínez. Y recados de cortesía firmados por Ventura García Calderón, Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, Bergamín y Menéndez Pidal. Duele la soledad que se imponen entre sí los escritores hispanoamericanos: reticencia, ignorancia y etiqueta es lo que aparece cuando nuestros epistolarios llegan a su sección internacional.

Los *Epistolarios* de Julio Torri ratifican su doble sensibilidad: ante la nueva literatura y ante su propia generación. Torri —que escasamente salió del país— fue una presencia silenciosa y entusiasta al lado, por ejemplo, de los Contemporáneos. Frente a sus coetáneos, la inseguridad ante su propia obra, le permitió ver claro desde 1914: "¿Seremos nosotros —le pregunta a Reyes— primitivos o decadentes? De cualquier manera estamos bastante cerca de las cosas para ser pulidos, brillantes y metálicos escritores de siglos de oro." (p. 63)

Si Julio Torri, como Paul Léautaud, hubiera escrito un *Diario*, íntimo y procaz, otra sería la crónica

secular de la literatura mexicana. Pero el decoro, el maldito decoro, nos ha privado de vivir a plenitud la grandeza y la infamia de nuestra cultura. 

JUAN ANTONIO MASOLIVER
RÓDENAS

LA MISA DE BAROJA

De Vicente Molina Foix



Anagrama, Barcelona, 1995, 357 páginas

La primera sorpresa placentera de este libro es su visible y regocijada exhibición de habilidad artística, en una propuesta narrativa que nada tiene de gratuita y que da al conjunto una extraordinaria riqueza de matices y sugerencias: nos encontramos ante tres textos que tienen voces muy distintas, que ocurren asimismo en distintas épocas, y que sin embargo tienen una misma intención. Son tres novelas o novelas cortas, puesto que pueden leerse de forma independiente, y son una novela porque la compleja red de relaciones va creando un universo único. No sólo un texto remite a los otros sino que, al igual que los trípticos o la Santísima Trinidad, son tres expresiones de una misma esencia.

Esta concepción del relato como parte de un tríptico está expresada narrativamente como el relato que lleva a otro relato; al final del primer texto el que ha sido uno de los protagonistas se dispone a escuchar (¿o es solamente un sueño?) una nueva historia que no es sino la interpretación de una misma historia. Está expresada asimismo al final del segundo texto, donde se nos

abre la posibilidad de que un artista regrese a una obra anterior desaparecida, de la misma forma que las leyendas se alimentan de leyendas, para "repintar —por la fe en una leyenda— las dos caras exteriores de los paneles en su estilo y con su intención. No sería el primer caso de ofuscación o réplica en la historia del arte".

Los dos textos se reencuentran en el texto final, reinvención, reinterpretación y síntesis, donde un hombre y una mujer se han convertido en el símbolo del hombre y de la mujer en este recorrido a lo largo de los tiempos que nos lleva al origen, allí donde la leyenda y la fábula se purifican para convertirse en historia verdadera y allí donde dos seres, Juan y Betulia, recuperan su identidad a través del amor verdadero, libres de la opresión de los padres (el primer Padre) y de los maestros (el primer Maestro): "Sólo un fabulador sin escrúpulos que buscara por encima de todo un final feliz le haría renunciar a sus tres nombres y a su recién ganada pasión, dándole uno nuevo sacado de alguna leyenda del Renacimiento o de un drama musical. Un nombre que hiciese de Betulia la heredera de todos los nombres que los hombres buscan de poner a las mujeres".

El drama musical es el primer texto, "La misa de Baroja". La leyenda del Renacimiento es "Seis hermanos" y el fabulador es Vicente Molina Foix, perteneciente a un grupo de escritores, el de los *novísimos* españoles, que, como antes la generación del 50, la del 27 o la del 98, han compartido parecidas exigencias estéticas. Fiel, asimismo, a unos planteamientos narrativos que ha ido desarrollando y enriqueciendo desde su primera novela, *Museo provincial de los horrores*, publicada en 1973. Si *La misa de Baroja* es muy superior a las anteriores (a *Los padres viudos* o a *La quincena soviética*, para citar las mejores) se debe, entre otras razones, a que ha sabido dar a su habitual oscuridad


una luminosa intensidad simbólica y, al mismo tiempo, porque el tono de divertida intención del relato es mucho más visible: estamos en un mundo de continuas aventuras y de sucesos peregrinos contados con humor y con buen humor. Ha ido más lejos todavía: no sólo hay dos niveles de lectura que apelan a dos tipos distintos de lector, sino que en cada uno de ellos hay una especial tensión narrativa.

La oscuridad del primer nivel de lectura se debe a razones de tipo estructural y a las consecuencias que esta estructura narrativa tiene en la lectura final, si es que una lectura final o definitiva es posible aquí. En este nivel hay una tensión narrativa porque estamos condenados a la interpretación, la exégesis se convierte en una aventura que se superpone a la aventura tradicional del segundo nivel. Y, como en las novelas de aventuras, esta interpretación está llena de obstáculos: muchos textos se han perdido o se han borrado, hay frases de misterioso significado o frases sin terminar y hay numerosas versiones, que van de la historia (la historia de los Borgia es real) a la crónica, a la leyenda o a la fábula. No sólo hay referencias al arte y a los artistas sino que el arte está presente en la misma escritura (la musicalidad, la calidad pictórica, el carácter teatral sea de farsa o de tragedia) y hay una concepción del arte, una estética que afecta a la concepción de la novela.

Queada claro que si este nivel de lectura se apoya en la complejidad de sus relaciones, la única lectura plenamente satisfactoria es la del libro como una novela, es decir, como una unidad absoluta: sólo así es posible ver la relación entre castración, orfandad, poder, relaciones familiares (la negativa del padre, la positiva de la fraternidad, la ausencia de esposa o de madre), la toma de conciencia, la naturaleza del mal, los desdoblamientos, la simetría, la identidad, el simulacro, la

importancia del dos y del doble, del tres, la trinidad y el tríptico, y así hasta el infinito. En este nivel exigente, la lectura es un placer para los exigentes; el segundo nivel es un placer para cualquier lector que ame una escritura especialmente placentera en la que verdad e invención se confunden y, en su confusión, divierten.

El primer texto, "La misa de Baroja", es el más claro y lineal, el más extravagante, el más cercano temporalmente a nosotros y el más directo en sus significaciones. Nos inicia, asimismo, en las distintas obsesiones del libro. Aquí no hay una relación dominante del padre hacia los hijos sino del maestro hacia los discípulos. Baroja es Leopoldo Baroja y nada tiene que ver con Pío Baroja. Ni su Misa es una misa: en todo caso, un homenaje a la irreverencia con música caribeña. La hilaridad no oculta el drama de la impotencia amorosa, la trágica necesidad de inventar una leyenda. Y ya Valencia y la infancia del narrador tienen una presencia dominante y especialmente eficaz. Como la tienen, de forma mucho más velada, en el segundo texto, "Seis hermanos", en el que el futuro Papa Alejandro VI decide buscar para sus tres hijos a tres hermanos con los que identificarse. En cierto modo, los tres hermanos pobres recuperan para los Borgia, que fueron los valencianos Borja, su origen. La misteriosa figura del padre (¡aquí el Padre!), la relación entre los hermanos y la transformación de la historia en leyenda son los temas más destacados. En el último texto, "El cuello del canal", ya no hay invención pura como en el primero o historia convertida en leyenda como en el segundo, sino leyenda pura: la leyenda de un Don Juan que obedece los designios del padre y que, obligado a la seducción, no podrá encontrar el verdadero amor hasta que no se libere de este vínculo. Es el más entretenido y el más espléndidamente goliardesco, cul-

minación de una prosa neurótica-mente elaborada y al mismo tiempo audaz, que seduce a la inteligencia y a la imaginación e invita, como los grandes amores, a la tensión y al abandono. 

DAVID MEDINA PORTILLO

A LA SALUD DE LOS ENFERMOS

De Juan Domingo Argüelles



Joaquín Mortiz, México, 1995. Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 1995.

Comienzo con una advertencia: no es fácil leer a Juan Domingo Argüelles. Me apresuro a aclarar, no obstante, que esta dificultad no le viene de su probable densidad temática y, menos aún, de una visible manipulación formal. En este sentido, pocos rasgos tan llanos e incluso prosaicos en nuestra poesía de últimas fechas como esas líneas que integran los poemas de *A la salud de los enfermos*. Leer a Juan Domingo Argüelles (Quintana Roo, 1958) es difícil porque, puntualizo, tanta simpleza irrita: ahuyenta oír la enésima profesión de fe vitalista, la recta declaración de amor por una poesía que se alega anticulterana, el trajín cotidiano hecho canon poético, la confesión sentimental como un derecho ganado por una experiencia ya en su segunda vuelta, etc.

La cosa no acaba ahí, sin embargo. Habrá que añadir que esta poesía ofrece otra posibilidad de lectura, la sancionada por la estrategia irónica, el buen y el mal humor que incluye, en este caso, la mano libre del autosarcasmo. Hay así un Juan

Domingo Argüelles epigramático, cercano en varios momentos a uno de sus maestros, José Emilio Pacheco, lector de latinos y amigo de latinoamericanos con los que comparte recurrencias: Cardenal, por ejemplo. En cuanto al uso intencionado de clisés, *A la salud de los enfermos* me recuerda aquellas "ilusiones estéticas" de Cobo Borda; esto es, me recuerda la inserción de un léxico y una imaginaria literariamente exangües que, por lo mismo, juegan sobre el hilo tendido entre lo poético y la pifia. Ignoro si Juan Domingo Argüelles se ha detenido a meditar en esta coincidencia con el autor de *Todos los poetas son santos*, a quien lo une también la pronta violencia verbal cuando el tema es la "alta" función de la poesía. Señalo esta vecindad sólo con fines ilustrativos, para lo cual doy una muestra que Cobo Borda habría firmado sin titubeo:

Otra vez, al lector

Tú me pedías poesía
como quien frutos desespera
del olmo viejo del camino.
Cada mañana amanecía
y el árbol peras no arrojaba.
Cuando vivir no es necesario
escribe el cerdo, lee el puerco
y se emocionan los marranos.
Escucha bien: no hay moraleja:
es otra voz la poesía.

Anoté al inicio la dificultad que implica leer esta poesía. El poema que acabo de transcribir sirve para explicar mejor dicho asunto. A lo largo de las ciento y tantas páginas de *A la salud de los enfermos* existen varios poemas cuyo explícito destinatario es "el lector". Se trata de una referencia con la que Juan Domingo Argüelles ha venido discutiendo desde varios libros antes. El hecho me parece significativo: así como hay un "lector" figurado, en estos poemas se escucha también la voz de un "autor" que no es el autor literal, Juan Domingo Argüelles. La

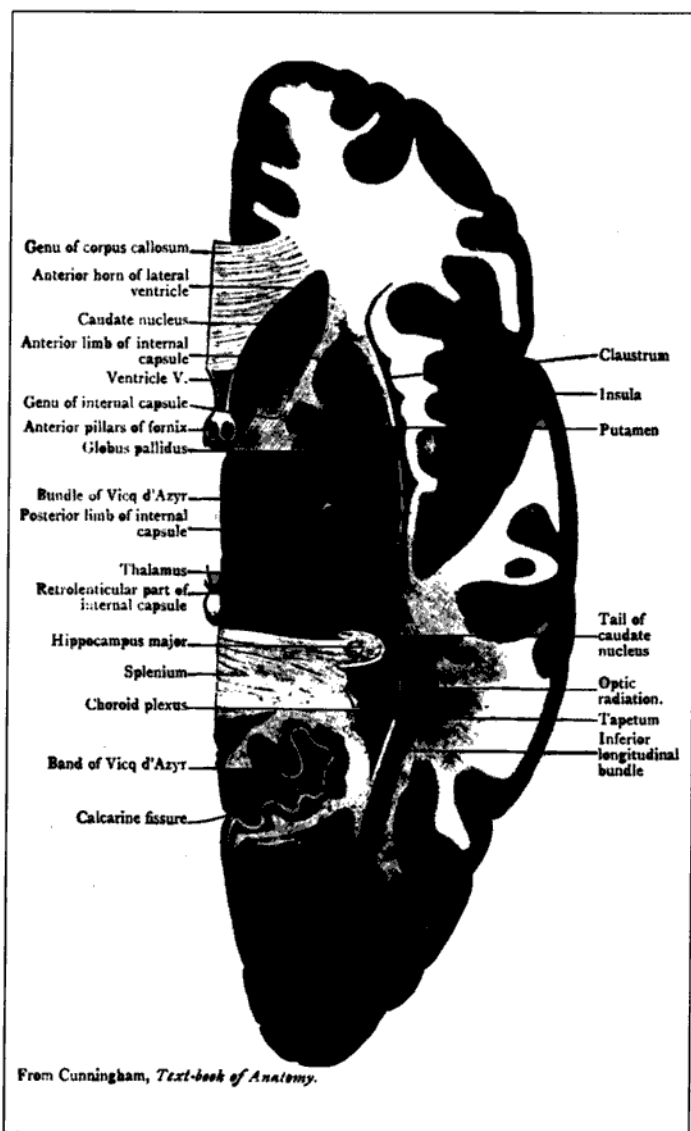
traslación es un golpe de inteligencia, que rinde buenos frutos cuando priva la agudeza irónica, la atinada imitación burlesca de estilos sobados o, lo que a mi juicio son los mejores momentos del volumen, cuando la introspección poética se torna reflexión escéptica: "Los demasiados libros", poema de homenaje a Gabriel Zaid.

El problema radica, sin embargo, en una cuestión muy simple, de sentido común que raya en la perogrullada: la eficacia técnica del "autor" figurado termina donde comienza la responsabilidad práctica del autor real. En este punto dicho recurso no asegura, por sí solo, el adecuado manejo de aquellas "ilusiones estéticas" que mencioné anteriormente. De acuerdo con ello, creo que en *A la salud de los enfermos* Juan Domingo Argüelles pierde la perspectiva en múltiples ocasiones. Le sucede lo mismo que podemos ver en la poesía de Cobo Borda, donde conviven la crítica despiadada con la sentimentalidad más decidida; o con Pacheco, en quien el patetismo es la constante tentación que empaña la inteligente sobriedad de sus mejores poemas. Argüelles, por su parte, no discrimina entre un poema y otro cuyo tratamiento e intención los harían incompatibles: ver por ejemplo las secciones "Himnos del rencoroso" y "Las aguas del relámpago", escritas de modo que el lector más entrenado las juzgaría de autores distintos. Asimismo, no veo cómo conciliar su elocuencia paródica, acaso irrespetuosa, con el despropósito del siguiente poema de cuatro versos, SÚPLICA: "No mientes el amor/ en casa del ahorcado,/ no menciones el odio/ junto al enamorado"; o el pingüe remate de este otro también breve, ESCRIBANO: "No he sido yo quien te nombró esta noche,/ palabra del amor, agua, memoria;/ alguien dijo tu nombre/ y un temblor de mi mano/ empuñó el leve lápiz/ y así escribió tus sílabas: amor". Se puede

abundar dando ejemplos por el estilo; no tiene caso.

Concluyo brevemente diciendo que *A la salud de los enfermos* es un conjunto disparejo, con algunos buenos poemas que, lamentablemente, no conforman el libro que uno hubiera querido leer. Es una

lástima que Juan Domingo Argüelles haya integrado algo que da la impresión de ser lo único que tenía. Nos ha regalado así un ejemplar inferior a su título precedente, *Agua bajo los puentes* (1992), a mi juicio su mejor libro hasta el momento. ♪



Sección horizontal del hemisferio cerebral derecho