

El agua y la sombra o La eternidad fugaz del esplendor

Es raudamente pasajero todo lo celestial, pero no en vano.

- Hölderlin, *Las cinco palabras-guía*, IV, 163 s.

[E]mpieza, aquí, mi desesperación de escritor. . . . Lo que vieron mis ojos fué simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es.

- Jorge Luis Borges, *El Aleph*

El agua y la sombra, ganador del Premio Nacional José Fuentes Mares (octubre 2003), es la primera colección de los poemas de Enrique Servín Herrera y contiene poemas inolvidables sobre casi todos los temas tradicionales de la poesía: el amor, la muerte, la amistad, los antepasados, la naturaleza, la patria, los sueños y aspiraciones personales, la obra de otros artistas, el mundo moderno, incluyendo el capitalismo, el imperio norteamericano, y las injusticias sociales, así como poemas sobre el pasado, mejor dicho, los pasados, del hombre, de las cosas, y de los imperios. Hay también poemas sobre nuestro planeta desde perspectivas cósmicas, geológicas y ecológicas. Tiene, además, algunos poemas sobre un tema que no surge hasta el siglo XX: la conciencia metalingüística.

En su “Prólogo“ Servín dice que escogió el título *El agua y la sombra* “para honrar una antigua metáfora que conjuga dos imágenes simbólicas presentes en el recuerdo y la contemplación de lo vivido, tal vez los únicos materiales con los que yo puedo trabajar un poema.” En efecto, el recuerdo y la contemplación de lo vivido son sus materiales porque

aunque podemos organizar los poemas de este libro en tres grandes grupos politemáticos: el de la brevedad de la vida, el del lenguaje, y el de la disidencia socio-histórico-ética, Servín no es en su esencia un poeta de la lucha política. Es, ante todo, un poeta del tiempo, del tiempo y la memoria, de la otra cara de la memoria, el olvido, y del lenguaje con el que el hombre lamenta la fugacidad de lo existente y celebra la plenitud de algunos instantes y la grandeza de ciertos actos. Por este motivo, y por falta de tiempo para hablar del tercero, me voy a concentrar en el grupo politemático del tiempo y a mencionar brevemente el del lenguaje.

En una primera lectura del libro, nos resulta aparente el tema que domina y define la obra de Servín. En ese momento inicial, además del deslumbramiento que sentimos por la maestría de su artesanía, nos es fácil preguntarnos, ¿y entonces, qué pasa con los poemas sobre la naturaleza, el amor, los viajes, la amistad? Si el tema principal de la poesía de Servín es la fugacidad del tiempo ¿cuál es el papel de sus otros poemas en el contexto del libro? En lecturas posteriores empezamos a percatarnos de que en el fondo de todos ellos, no importa cuál sea su tema aparente, se encuentra siempre la conciencia agudizada de la fugacidad de la vida y del ineluctable fluir hacia la muerte.

La teoría

Para adentrarse en cualquier obra literaria existen siempre varias puertas, varios caminos para llegar a su centro. Si el análisis se hace bien, todos los caminos deben de llegar al mismo centro, aunque en su recorrido iluminen diferentes aspectos de la obra. Para estudiar *El agua y la sombra*, yo he escogido el método estructural y para esto me

baso en los estudios de Sophie Irene Kalinowska, específicamente los de su libro *El concepto de motivo en literatura*. Kalinowska dice que el método estructural es uno de los que se han llamado ergocéntrico, fenomenológico u ontológico y para el cual las investigaciones históricas, biográficas, psicológicas, y sicoanalíticas son sólo una introducción, ya que la obra es considerada en ella misma y por sí misma, como un producto que se ha independizado del sujeto-creador. El análisis literario de este tipo estudia la naturaleza, la manera de ser, el “cómo” de la obra literaria considerando sus elementos como una “totalidad global que se articula” (111). Si aceptamos la tesis de Kalinowska se nos impone la noción de estructura y una de las estructuras principales de la obra literaria son los motivos. Es más, Kalinowska cita a Pele¹, un estudioso polaco, quien dice que la poesía lírica se compone de motivos y que el motivo lírico consiste de dos miembros: la “situación lírica” y el “sujeto lírico.” Kalinowska añade: “Entonces, el motivo lírico es el yo fuertemente conmovido, profundamente absorbido por la experiencia que está viviendo en una situación que debe ser determinada” (55)

De acuerdo con esta definición, el motivo es un elemento estructural del texto literario. Para Wolfgang Kayser, el motivo es “una situación típica que se repite: llena, por tanto, de significado humano” (77). Según Kalinowska, es el elemento estructural-límite, dinámico, completo y autónomo, lo suficientemente desarrollado como para tener un sentido significativo (pensamiento completo o esquema conceptual típico) y una expresión característica, o sea que está valorizado estéticamente mediante sus “portadores”

¹. *O Pojeciu tematu*. Warszawa, 1961. XXXIX-XL. Citado en Kalinowska, 55.

sensoriales, esquemas verbales entre los cuales se encuentran los lexemas, las figuras y, sobre todo, las imágenes. Su naturaleza es cognoscitiva, funcional y relativa, o sea que como célula puede ser en la misma obra o en varias obras una vez tema, otra vez motivo, y, otra, formante.

A esta concepción del motivo como el núcleo, el germen o la célula más pequeña del texto, siempre que tenga un sentido completo, un pensamiento lo suficientemente desarrollado para ser significativo, corresponde el tema en la música. Los musicólogos del siglo XX se dieron cuenta de que lo que ellos llamaban motivo era algo demasiado pequeño, demasiado poco consistente, y demasiado poco expresivo para contener un pensamiento musical completo y que por lo tanto no podía tener el carácter de una unidad completa y autónoma. En la música, el motivo es sólo el núcleo, el germen, la célula, de una unidad de orden superior con sentido completo e independiente, que es el tema. Con esta nueva visión de los musicólogos, la literatura se vió en la necesidad de cambiar también su terminología y aceptar que el motivo literario equivale al tema musical, que el tema literario equivale al movimiento musical, y que el motivo musical equivale a lo que Kalinowska denomina con un neologismo creado por ella, una formante. La formante es una unidad indivisible pero desprovista de un sentido suficientemente completo. El motivo literario se compone de cierto número de formantes. El motivo es divisible porque no es la unidad estructural más pequeña y porque puede tener componentes, las formantes, que son estructuralmente subordinadas.

El tema es el elemento capital de la obra literaria, su idea conductora, su fuerza motriz, su principio organizador y cada obra puede tener además ideas conductoras parciales. La materia literaria o el material bruto de la obra, el conjunto de cosas, personas, situaciones, experiencias, lecturas, sueños, pensamientos, sentimientos, de los cuales el escritor extrae su materia rica para construir su obra debe someterse a una doble elaboración, la de la idea conductora y la de la expresión verbal. La idea conductora es una actitud y un dinamismo, es la idea que el autor tiene sobre la naturaleza, el mundo, y su propia condición humana. Podríamos llamarla su visión de mundo. Mediante la valorización estética de cada formante, de cada motivo y de cada tema el material bruto recibe un determinado orden, “una significación, una interpretación y una unidad estructural, índices de la posición del autor con respecto a sí mismo, a los demás y al universo” (24). El autor sintetiza sus materiales brutos mediante un metabolismo² íntimo de esos materiales operado por la idea conductora, le impone a la obra “una finalidad artística y proporciona, al mismo tiempo, la justificación de la razón de ser del arte en su enfrentamiento con la naturaleza, siempre más rica, más variada, más concreta que la obra de arte” (25).

El tema, y para esto Kalinowska adopta el criterio de Czerny, igual que el motivo, “es un esquema conceptual, pero nace, o bien de la reunión de varios motivos en un todo, o del enriquecimiento de un motivo del mismo grupo mediante detalles nuevos” (97).

² Kalinowska dice “Tomo del artículo de Czerny citado más arriba los datos del proceso del metabolismo de los materiales brutos en una obra de arte. Czerny. “Contribution à une théorie comparative du motif dans les arts.” *Formprobleme der Leteratur*. Heidelberg, 1957. 38.

Kalinowska añade que el tema es “un término sobreordenado al ‘motivo,’³ considerado como la reunión de varios motivos subordinados a un tema común sobreordenado lógicamente, o como elección de uno de los motivos del grupo que se sobreordena a los otros del mismo grupo y cuyo título se convierte en el título del tema” (97). El tema es entonces un agregado de motivos que se encuentran en una o en varias obras del mismo autor, ya sea dispersos o entremezclados. En la poesía lírica también se puede dar el tema cuando el mismo motivo aparece varias veces y cada vez aparecen algunas de las mismas formantes principales, fundamentales, constitutivas, mientras que las secundarias pueden desaparecer o pueden aparecer algunas nuevas.

El prólogo

He dicho que para estudiar *El agua y la sombra* voy a usar el método estructural y que en este método la obra es considerada en ella misma y por sí misma, como un producto que se ha independizado del sujeto-creador. Pero, debemos preguntarnos ¿dónde empieza esta obra? ¿Empieza con el primer poema, “Nota para un regalo,” en la página 11? ¿O empieza con el “Prólogo” en la página 7? Debido a mis desordenadas manías de lectora y al hecho de que no acostumbro leer los prólogos o, si acaso, les doy un rápido vistazo al terminar la primera lectura, antes de este libro yo habría dicho que empieza con el primer poema, la esfera del producto que se ha independizado del sujeto-creador, y que el prólogo pertenece a la esfera de este sujeto, y que por lo tanto no es parte del producto que se va a analizar. Pero en este caso voy a hacer una excepción y voy a considerar el “Prólogo” de *El*

³ Comp. Glowinski, *ibid.*, 229-230.

agua y la sombra como parte del producto que se ha independizado de su creador. Uno de los motivos para hacer esto es que el sujeto-creador nos ha entregado en su prólogo no sólo la esencia de su filosofía sobre la vida y el mundo contemporáneo, sino, además, su poética y las claves para entender y apreciar su obra. En este prólogo nos dice que amar la poesía e intentar practicarla es un ejercicio de la libertad y la disidencia, ejercicio que se funda en “un reiterado amor a la tradición y la historia del lenguaje” (8). T[homas] S[tearns] Eliot ya había dicho en 1932:

[la tradición] no puede heredarse y si se desea, debe obtenerse a través de un gran esfuerzo. Entraña, en primer lugar, el sentido histórico, que podemos considerar casi indispensable para cualquiera que piense seguir siendo poeta después de los veinticinco años; y el sentido histórico implica una percepción, no sólo de lo transcurrido del pasado sino también de su presencia; el sentido histórico compele al hombre a escribir no sólo con su propia generación en los huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura europea desde Homero, y dentro de ella toda la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo. Este sentido histórico, que es un sentido de lo eterno tanto como de lo temporal y de lo eterno y lo temporal juntos, es lo que hace a un escritor tradicional” (*Tradition and the Individual Talent*” 3-11; cita, 4. La traducción al español es mía).

En el “Prólogo” Servín admite su “reiterado amor a la tradición” y para mí es obvio que tiene razón, que es un poeta que escribe con toda la literatura europea en los huesos y que su sentido histórico es “un sentido de lo eterno tanto como de lo temporal y de lo eterno y lo temporal juntos.” Mi tarea esta tarde es hablar de *El agua y la sombra*, libro escrito en español, en el español cuya historia tanto ama su autor, y no debo hablar de la vida de éste, pero me atrevo a mencionar al pasar algo que queda fuera de este libro, y es su amor por las lenguas y culturas de los pueblos indígenas, así que quizá en el futuro

tengamos de él poemas escritos no sólo con toda la literatura europea, sino también con toda la literatura de la América indígena, en los huesos.

El segundo motivo por el cual voy a tratar el “Prólogo” como un elemento de la obra es que en él encontramos un excelente ejemplo de las tradiciones de la literatura europea que el creador obviamente lleva en los huesos y que además es una de las estructuras del método que utilizo—el tópico del exordio. Aunque lo llama prólogo, es en realidad la versión contemporánea del antiguo tópico. La primera regla de éste es hacer que el oyente, en nuestro caso, el lector, se sienta cómodo y en un estado de ánimo favorable al orador, en este caso, al poeta. Para lograr esta disponibilidad es necesario presentarse con humildad y para esto existe el tópico de la falsa modestia. Lo primero es usar fórmulas que exalten a la persona del obispo, del soberano o del mesías y al mismo tiempo rebajar el valor del autor, quien se llama a sí mismo pequeño, débil, inseguro, tímido, mediocre y otras fórmulas de auto-denigración. A estas fórmulas de modestia se conecta generalmente la declaración de que el autor se atreve a escribir sólo porque un amigo o alguien superior a él ha expresado el deseo de que lo haga o se lo ha ordenado. Marco Tulio Cicerón dice que Bruto le había pedido que escribiera su *Manual del Orador*; Virgilio dice que obedece la orden de Cayo Cilnio Mecenas de escribir sus *Geórgicas*; Plinio el Joven se dirige a su estimado Septicio y dice “Repetidamente me has animado a reunir y a editar las cartas que, con un poco de esmero, hubiese escrito. . . Resta que no lamentes tú el consejo ni yo el cumplir tu deseo” Libro I [Cartas. Trad. y Notas de Carmen Guzmán Arias y Miguel E. Pérez Molina. Revisión de Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez. Gredos? Web. 28 abril

2013.]; y Enrique Servín dice: “Debo a la insistencia y generosidad de Jesús Chávez Marín la publicación del presente libro, que había [dejado o permanecido] durante tantos años inédito y sin una forma precisa” (7). O sea que si no hubiera sido por la insistencia y la generosidad de Jesús Chávez Marín, Servín no se habría atrevido a reunir y organizar sus poemas para publicarlos. Su modestia no se lo habría permitido. En vez de dirigirse a “Su Majestad” o al mecenas en turno, se dirige a sus familiares y amigos y a nosotros, sus lectores. El exordio tiene por objetivo captar la atención del auditorio, en este caso, de los lectores, y ganarse su buena voluntad elogiándolos. Servín nos elogia llamándonos “amantes del lenguaje” y “disidentes” y para mostrar su sencillez, captar nuestro afecto y explotar nuestra inclinación a identificarnos con alguien que es débil o se encuentra en problemas, nos dice:

... dejando fuera tan sólo algunas piezas demasiado pretenciosas, intimistas, o endeables. No ignoro que estos defectos han logrado, de todas maneras, infiltrarse en la presente selección. . . Las fallas e inseguridades de los poemas que pertenecen a una época más o menos temprana tienden a ser demasiado visibles cuando estos además son presentados en bloque. El oficio y las mañas de épocas posteriores, también. . . Una alternativa bastante recomendable hubiera sido por supuesto, una purga mucho más inclemente de la presente selección, lo que hubiera reducido por lo menos a la mitad el número de sus poemas. Pido disculpas, al respecto, por no haber resultado lo suficientemente riguroso en la conformación de este libro.

En este prólogo queda demostrada la manera magistral en que Servín ha utilizado uno de los tópicos que la literatura europea heredó de la Antigüedad Clásica. Al adentrarnos ya en el estudio de sus poemas, vemos el uso que ha hecho de muchos de estos tópicos que nos llegaron a través de la Edad Media Latina y a los cuales se sumaron los de

la Biblia. Entre otros, tenemos el del *locus amoenus*, que también puede llamarse Arcadia feliz o Edad de oro; el del viaje, el del amor a la patria, el del amor a los padres, el del desengaño amoroso, el del ciervo herido, el emblema de la palmera, y, por supuesto, el tópico que define al libro: la fugacidad de la vida. Para el estudio de los tópicos me baso en el libro del romanista Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*.

Curtius ha elevado el estudio de los motivos a la categoría de método independiente. El llama a su método investigación de tópicos y dice que éstos representan un enorme tesoro de clichés fijos o esquemas de pensamiento, de imágenes, de motivos, de fórmulas de expresión de la tradición literaria de Occidente que proceden de la literatura antigua y que a través del latín medieval penetraron en las literaturas nacionales de la Edad Media y más tarde en el Renacimiento y el Barroco.

Empiezo con el tópico que es el motivo más importante del libro y que por aparecer en tantos de sus poemas se convierte en su tema principal. Heredero de Virgilio, Jorge Manrique, Antonio Machado, Jorge Luis Borges, José Emilio Pacheco, Netzahualcóyotl, el *tempus fugit* es el motivo⁴ principal de la mayoría de sus poemas y el gran tema de su obra.⁵

⁴ Utilizo aquí la terminología de Sophie Irene Kalinowska, quien relaciona el motivo literario con el tema musical y lo considera el factor capital de la idea conductora en una estructura artística.

⁵ De este tema nace el título del libro, que el autor explica como “una antigua metáfora que conjuga dos imágenes simbólicas presentes en el recuerdo y la contemplación de lo vivido...” (“Prólogo” 8) y que ilustra en “Canción del viajero”: “Sean mis ojos / los ojos de mis muertos / aunque lentos se alejen en el agua y la sombra” (18).

Tempus fugit, el tiempo que vuela, es una expresión latina que aparece por primera vez en el libro III de las *Geórgicas* de Virgilio: *Sed fugit interea fugit irreparabile tempus, singula dum capti circumvectamur amore*, que quiere decir, “Pero huye entre tanto, huye irremediablemente el tiempo mientras nos demoramos atrapados por el amor hacia los detalles” (*Geórgicas*, III, 284-285). En algunos relojes aparece como “*Tempus fugit, sicut nubes, quasi naves, velut umbra*,” “El tiempo vuela, como las nubes, como las naves, como las sombras.” Suele aparecer en combinación con el tópico del *carpe diem* ‘aprovecha el día’ y el del *ubi sunt* ‘¿Dónde están ahora?’ Los tres se encuentran entre los motivos más antiguos y perennes del pensamiento religioso, filosófico y literario de todas las culturas. Los vemos en el “Eclesiastés,” en el “Salmo 39,” en otros libros de la Biblia, en *Sobre la brevedad de la vida* de Séneca, en *La Iliada* de Homero, en el *Geórgicas* de Virgilio, en las *Meditaciones* de Marco Aurelio, en “Al-Aasr,” el Sura 103, del *Corán*, en el *Rubaiyat* del persa Omar Khayyam, en la *Historia de Genji* de Murasaki Shikibu, la primera novela japonesa, del período Heian, a principios del siglo XI, en “La danza de la muerte” de la Edad Media, en las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, en Netzahualcóyotl y casi toda la poesía prehispana, en *La búsqueda del tiempo perdido* de Marcel Proust, en Jorge Luis Borges y José Emilio Pacheco, en Antonio Machado, a quien su heterónimo Juan de Mairena llama “el poeta del tiempo,” y en algunos momentos de la obra de cientos de escritores de todo el mundo, pero en la mayoría de los escritores la brevedad de la vida es o un tópico, parte de la retórica de un momento dado, o el tema de uno o dos poemas.

En la obra de Enrique Servín es, si no el único, por lo menos el motivo y el tema dominante.

Ya sea que hable de las experiencias de su niñez y de su juventud, de viajes o amistades, de sus antepasados, de arquitectura, de la naturaleza, o de la historia, el tema que subyace a los otros es casi siempre el de la fugacidad de la vida. Esta conciencia agudizada del paso del tiempo en el nivel más personal, el de su propia persona, la vemos en los poemas “Frente al espejo I” y “Frente al espejo II.”

En el primero dice:

Me corto el pelo
frente al espejo y solo.
Sobre las lozas
al caer los mechones
son todavía negros (120).

en “Frente al espejo II” dice:

¿Qué es esta cana que por primera vez me arranco?
Mi encuentro con el viejo que va a usurpar mi nombre y que
ya va queriendo llegar.

(Entradas en la frente.
El hueco de una muela faltante, que asoma cuando río.
Las arrugas que, lentas
empiezan a escribir mi modesta biografía).

Sí, ya empiezo a vislumbrarlo.
Línea por línea, cana por cana.

Ya voy reconociéndome... (120).

Son buenos, pero comparados con sus otros poemas, habría que decir que aquí la fugacidad del tiempo es sólo un tópico y no la aguda y dolorosa conciencia de la vida hacia la muerte que vemos en el resto de su obra. Sospecho que se encuentran entre sus más antiguos poemas. Y digo esto no sólo por la obvia influencia de Borges en el poema, sino por lo que leemos en su “Prólogo,” en el que dice que la mayoría de sus poemas estaban ya terminados en 1990, si no un par de años antes. En 1990, Servín tenía 30 años. Dos años antes, 28, o sea que hablar de canas y de arrugas a esa edad es un ejercicio literario y no un sentido dolor. Sí sugieren estos dos cortos poemas algo que podría haber sido interesante pero que no se desarrolla ni en ellos ni en otros poemas del libro y es el nacimiento de la conciencia escindida, ya que en el primero el hablante se encuentra solo frente al espejo, mientras que en el segundo ya empieza a vislumbrar al viejo que va a usurpar su nombre.

Esta dolorosa fugacidad de la vida la ve Servín en las cosas más simples, como la trayectoria de una gota de agua:

Trayectoria

Una gota se suelta
 desciende
 sola
 vuela
 Un instante es perfecta
 redonda
 mundo
 estrella
 Una gota se estrella (12).

El dolor por el paso incesante del tiempo que con tanta rapidez lleva al hombre a la muerte aparece en la poesía de Servín también bajo la especie del antiguo tópico del *Ubi*

sunt ‘dónde están’ que tan bien conocemos en el mundo hispano por *Las coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique. Al oír *ubi sunt*, ¿quién entre nosotros no piensa inmediatamente en:

¿Qué se hizo el rey don Joan?
 Los infantes de Aragón
 ¿qué se hizieron?
 ¿Qué fue de tanto galán,
 qué de tanta invinción
 que truxeron?
 ¿Fueron sino devaneos?
 ¿qué fueron sino verduras
 de las eras,
 las justas e los torneos,
 paramentos, bordaduras
 e çimeras?
 (XVI).

Tenemos un ejemplo de este tópico en su poema “Regreso”:

Treinta años sin bajar al sótano olvidado, el inframundo de la casa paterna
 cueva del ladrón niño y el lugar
 de ya lejanas iniciaciones:
 los primeros alcoholes. Los gazapos de juegos y de usuras. El primer sexo.
 Y unos años después
 sede de aquella efimera cofradía que iba a salvar al mundo.

Vuelven a mi memoria fugazmente una mesa de juego, botellas azulverdes
 reproducciones de cuerpos desnudos e inocentes, sujetos a la pared
 poderosos entonces ante la luz anaranjada de las velas
 o los ladrillos sin encalar de las paredes.
 Tanto de valentía en aquel tiempo
 de la infracción gozosa.

Y ahora, acaso el mismo, o tal vez ya un intruso, yo levanto la puerta de madera
 y dirijo la lámpara hacia el fondo:
 pero nada es igual que en el recuerdo, todo está más pequeño
 y no se ven la mesa, ni las velas, ni los bellos carteles.
 Solamente un vacío y una aridez remota.

Ni siquiera las huellas en el piso de tierra
 de aquel grupo de niños que siguieron su curso, cada quién por su lado
 hasta haberse perdido los unos a los otros, sin darse cuenta.
 ¿Cuándo acabó todo eso? ¿Cuánto tiempo duró?
 ¿Qué viento silencioso lo fue borrando todo?

Si esta vida no tuviera ningún límite, esto sería una anécdota, no más.
 Pero aquí queda un tramo de la única vida, para siempre
 cada vez más borroso en la memoria. Y en el sótano
 tiene ahora tan sólo la forma de un árido vacío, de una tierra sin huellas.

Y estas imágenes rápidas, vacías de palabras
 el sentimiento de haber venido a profanar el viejo espacio
 ya no sé qué me dicen.
 Y todo esto es como un símbolo. Pero ¿de qué?
 No alcanzo a comprenderlo.
 Desciendo (26-27).

El mismo tópico lo vemos también en “Memorial de los Grandes,” poema en el que la
 fugacidad de la vida se ve no desde la perspectiva de los hombres, sino de la de los dioses:

Lo ordenaron los Grandes
 como reflejo y prueba de su gloria.
 Era la perfección. El alto monolito
 de perfecto cristal. Sus estructuras
 --álgebra dura y piedra transparente—
 armaban invisibles catedrales
 irisadas, concéntricas.

Lo llamaron diamante
 el completo obelisco de diamante.
 Sería una fuente pura de reflejos
 un espejo profundo para el sol.
 Daría la hora. Marcaría los solsticios
 Orientaría a los nómadas. Y sobretodo
 hablaría de los Grandes por el resto del tiempo.

Pero los dioses –que tan sólo contemplan—
 no juzgaron lo mismo

y a la materia mísera del brillante obelisco
 le dieron otros nombres
Hielo. Espuma.

Y lo vieron crujir, desmoronándose
 en unas pocas eras geológicas (28).

El tiempo del hombre y el de los dioses, o el de las eras geológicas, es distinto y este poema nos muestra la vanidad de los que se consideran Grandes, sean reyes, papas, faraones, tlatoanis, o simples dictadores, en creer que pueden construir monumentos que van a preservar su fama, pues sus palacios y pirámides de mármol o de piedra después de unas pocas eras geológicas desaparecen como el hielo o la espuma. El mismo motivo de la brevedad de la vida, unido al de la vanidad de la fama y al motivo barroco de la podredumbre lo vemos en

Hongos y eternidad

Le salen polillas.
 Polillas alimentadas por Ramsés.

Los curadores se alertan, deliberan
 toman decisiones. El cuerpo
 (que ha estado antes forrado de oro
 protegido por talismanes y rodeado
 de majestuosos monumentos funerarios.

Que ha sido ungido, venerado, temido
 cantado. Obedecido.
 Amado.)

deberá ser cambiado de vitrina.

Lo cambian de vitrina.
 Le salen hongos.

Hongos alimentados por Ramsés.

Podríamos estar aquí leyendo uno de los poemas de protesta de la Edad Media.

Nadie escapa a la fuerza democratizante de la muerte. Nadie se escapa de la labor de las polillas y los hongos. Forrar de oro el cuerpo de los poderosos, protegerlo con talismanes, rodearlo de monumentos funerarios: todos los intentos de sustraerse a la muerte y preservar la fama son pura vanidad. En “La danza de la muerte” el Predicador dice:

Señores honrados, la Santa Escritura
demuestra e dice que todo omne nascido
gustará la muerte, maguer sea dura,
ca trujo al mundo un solo bocado:
ca Papa, o rey, o obispo sagrado,
cardenal, o duque e conde excelente,
o emperador con toda su gente,
que son en el mundo, de morir han forzado (104).

En uno de los poemas más bellos del libro, Servín nos presenta la fugacidad de la vida de una flor pero como metáfora de la fugacidad en la vida humana. En este poema tenemos el motivo de la brevedad de la vida unido a un motivo que no existía en la Antigüedad Clásica ni en la Edad Media Latina, el de la opacidad del signo de los estudios metalingüísticos. En “Nota para un regalo” dice:

Aquí te dejo este loto, simple como una flor.
Es una flor.
Apareció en el agua del parque
de entre unos círculos, sombras
ritmos vegetales
de entre la capa lenta de detritos, algo
como una masa caída negra: las flores potenciales.
Fue capullo primero, cofre cerrado y dedos sin abrir
pero después
qué lenta se entregó la perfección.

Lo atraje con una vara, una modesta rama
 cazadora de símbolos.
 Es un símbolo.
 Ponle azúcar al agua
 deja el loto en el vaso. Y que haya sol
 para que viva algo más, porque, tan simple
 es una flor.
 Se va a cerrar de noche –cansa ser tanta luz—
 pero es joven el aire, el año recomienza y mañana
 otra vez se abrirá
 más débilmente, más
 finalmente. Y entonces

haz tú que se desdoble
 la flor en llamas, el astro símbolo
 el loto perfección (11).

Aunque aquí se refiere a la condición metalingüística de la flor de su poema, indudablemente Servín está consciente del simbolismo del loto en las religiones del Antiguo Egipto, la India y la China, en las que simboliza el desarrollo espiritual y la pureza que surge de entre la inmundicia en lugares pantanosos y fangosos y del hecho de que los lotos sirven de modelo para figurar las mandalas o los chakras.

El olvido

El sujeto lírico de los poemas de este libro se lamenta de la fuga del tiempo que vive, observa, recuerda, e imagina, no sólo mediante su propia persona u otros seres humanos o las manifestaciones de la naturaleza, como una flor o una gota de agua, sino incluso por medio de objetos modestos y de actos que por comunes parecieran nimios, como el simple acto de leer una vieja agenda telefónica, que, sin embargo, se convierte en un ritual de la memoria, en un esfuerzo mnemotécnico. En el intento de recordar los

números inscritos en la agenda, de descifrar las anotaciones que en un tiempo no muy lejano estuvieron repletas de significados, descubre que se encuentran vacías, pues un número representa a una amiga que ha emigrado a un lugar lejano, otro significa un amor perdido, otro, alguien a quien ya no recuerda, otros, los que lo han olvidado a él. Con la expansión de la ciudad, todos los números han sido alterados con un código nuevo o un dígito de más. Y las viejas anotaciones, a veces indescifrables, ya sólo le dan fe “del cambio inabarcable / el movimiento perpetuo, la impermanencia / la rapidez de los días. El silencio” (“Agenda telefónica” 37). Pero ya sea en la vieja agenda telefónica o en un antiguo cilindro de fonógrafo hecho de pasta, en los humildes objetos que una hija o un extraño tiraría a la basura por considerarlos inútiles, sin sentido (“Ella lo guardaba” 41), Servín ve cifrada la fugacidad de todo lo más amado: la ciudad de la niñez, los amigos de la juventud, “la voz del hombre amado” que una mujer muerta desde hace un siglo recuerda (“Ella lo guardaba” 41), todas las imágenes imprecisas, todos los sonidos recordados o imaginados, todo lo que se desvanece en “el agua y la sombra.”

El recuerdo, teñido siempre de imaginación y deseo, es tan frágil como la palabra y además pasible de confusión. En “Carro pintado de azul” su abuela le recuerda al poeta que el primer carro que vio de niño era azul pero el poeta lo recuerda como verde. El carro ya no existe y resulta por lo tanto imposible corroborar los recuerdos de la abuela o los del poeta: “Como una imagen rayada por una vara en el agua / los recuerdos se funden, se confunden” (21). Con esta imprecisión que lo caracteriza, el recuerdo es, igual que la

palabra, incapaz de abarcar la plenitud de lo vivido. En “*La mañana extraviada*,” la primera sección de “Aquel viaje”, dice:

Algo hice. Sin duda.
 Pero no lo recuerdo.
 O alguien recordará, de los tres que partimos
 aquel día: víspera extensa. Ahora más extensa
 sin el recuerdo.
 Pero ¿qué quiere decir recordar?
 ¿detener de unas pocas imágenes
 blandas a la invención o los deseos
 limadas por la distancia insalvable de los días
 para querer asir algo tan grande y transparente
 como cualquier mañana? (49).

En algunos de los poemas, muy pocos, encontramos el motivo del tiempo, no como río fugaz que corre hacia la muerte, sino como suspensión del tiempo, como momentos fuera del tiempo, instantes que se escapan del reloj, llenos de plenitud, de *coincidentia oppositorum*.

Octavo Paz, basándose en la filosofía de Heidegger, dice que el hombre es un ser de deseos, un deseo de ser y que en su intento por trascender su escisión fundamental anhela dar el salto mortal que lo lleve a la otra orilla, la orilla que está dentro de sí mismo. Para dar este salto existen tres vías principales: la amorosa, la mística y la poética. También puede darse este salto mediante la magia, el alcohol, las drogas, la locura, pero las tres vías principales son la del erotismo, la experiencia mística y la poesía. En este salir de sí, abandonar su soledad, superar su falta, su carencia, de ser, ir hacia, dar el salto, superar las

contradicciones, perder la noción del tiempo, el hombre, por un instante, por un tiempo sin medida, alcanza la plenitud y es, se es.

Para Servín, estos momentos de gozo en los que se suspende el tiempo se dan a menudo en la comunión con la naturaleza, o en el erotismo, en la comunión con la persona amada. Esta comunión generalmente acontece en el *locus amoenus*, en el jardín o paraíso, por ejemplo en “El Manantial.” En los poemas en los que el tiempo se da como plenitud podemos apreciar los signos valorizados de su poesía: agua, mar, ola, hierba, árbol, bosque, verde, dorado, día, mediodía, tarde, sol, luz, luminosidad, aire, cielo, pájaros, silencio, trino, cadencia, música, vuelo, explosión hacia el cielo, movimiento ascendente: los portadores sensoriales, los lexemas, las figuras, las imágenes ascendentes que valorizan estéticamente a los motivos.

El manantial

Tarde aquella, rojiza, después del día de campo
 llegábamos al fin, juntos, al manantial
 que era el agua en silencio, imantada en el fondo
 del fuego de la tierra. Casi todo en silencio.
 Llegábamos al sueño después de las llanuras. Un sueño
 pero cierto. Aguas ocre y azules rodeándonos
 en una tarde irreal. Y recuerdo otras cosas:
 las tierras extendidas, el color de las sales
 los abrazos y el beso: yo cerraba los ojos
 y el mundo se borraba
 en el oleaje manso de un vacío feliz.
 Sólo dos existiendo, eso era todo:
 el sabor de los labio, la amable desnudez.
 Sólo dos cuerpos juntos amando en el desierto
 del tiempo y del mundo.
 Y arriba, un tragaluz
 abierto entre los troncos salitrosos

--que antes fueron árboles, dulces huizaches
 o mezquites del arduo mundo—
 reveló un cielo púrpura, que era apenas visible.
 Y una primera estrella nos llegó desde lejos: el sol
 remoto y quimérico de la felicidad. La suave lumbre
 que soñaba los cuerpos y las formas
 en una ceremonia de oros cenitales
 haciéndonos sentir, crecer, sabernos
 hasta el puro delirio. Fuentes de agua lustral y
 caricia de la vida:

Este recuerdo
 es todavía un manantial (18).

La suspensión del tiempo puede darse también en los momentos de la fiesta, de la
 borrachera, o del compartir con los amigos. Por ejemplo en “Un sotol de Coyame”:

Una tarde flotaba. La Tarde.

Y en lo sordo y profundo de aquella borrachera
 violines irrumpieron. Acordes. Ragas
 igual que el horizonte, en incendios del aire.

Y dos o tres estrellas, me parece, cayeron... (42).

o en “Reunión”:

Cuando hablan los amigos
 las horas callan
 no viene el tiempo

La noche crece infinita

Más a menudo, para Servín la suspensión del tiempo se da en la comunión con la
 naturaleza, por ejemplo en “Palma sola en la tarde” (14), en “La música, la hierba” (15), o
 en “Trino en la luz,” uno de los poemas más hermosos del libro:

Trino en la luz

Yo me detengo.
La paz del mediodía entre los árboles.

Y de pronto, no un ruido:
Un fuego transparente
se extiende por el aire.
Violento y luminoso, como el día
quemante.
Como el sexo
como el sol del verano.

Sobre la calle sola y los jardines:
el cielo eterno.

Y esa luz que se escucha
gotear de ningún lado. Un obstinado trino
que traspasa las formas:
los límites del árbol y la tierra
las fronteras del cuerpo y las del mundo
el peso de las cosas.

Misterio fugitivo, en pleno mediodía:
el misterio gozoso
de aquel trino en la luz (13).

o en “Aquel viaje,” poema que combina varios motivos: el del viaje, el de la amistad, el del olvido, el de la insuficiencia del lenguaje, el de la naturaleza o *locus amoenus*, y el de la *coincidentia oppositorum* o suspensión de los contrarios que el hablante vive en su comunión con la naturaleza en una experiencia de misticismo panteísta. En la tercera sección del poema dice:

La noche sin límites.

Quise que el haz de luz de los faroles
fuera un ardiente chorro

de aguas imantadas y azules.
 Quise cortezas musicales, líquenes
 que soñaban.
 Quise al limón un hemisferio entre los dedos
 que inundó mi garganta de una fiesta indecible
 viva celebración de íntimos sabores y
 líquidos fuegos artificiales
 bajo la inmensa noche de mis párpados.

Y descansé tirado contra el mundo.
 Y el planeta amoroso, la planeta mujer
 me sostuvo a que viera frente a mí al universo
 que por primera vez, frente a aquel ser atónito
 no tuvo ni principio posible
 ni posible fin.

¿Cuándo acabó esa noche? Quién lo sabe.
 Yo cerraba los ojos y todo se expandía
 y hasta aquella ladera del oleaje de pinos
 nos llegaba el oscuro fragor de la cascada (50).

Título del libro

La metáfora “el agua y la sombra” aparece en dos versos de “Canción del viajero.”

El poema dice:

Al zarpar desde el puerto las huellas de la nave
 eran espuma y cobre quemados por el frío.
 La mañana y la bruma eran de plata densa
 y la vieja ciudad en el país extranjero
 se alejaba fantástica en el agua y la sombra.

Nosotros nos reclinábamos sobre la baranda
 y reíamos en espera de las ballenas en celo.

Entonces me llegó, desde la juventud

la voz de mis mayores: *viajarás algún día*.

Otras veces después, ante los pocos vislumbres
de otras tierras que la vida me ha dado
--los confines irreales de Groenlandia, en el aire
las orillas de Malta, que florecen en murallas o iglesias—
he vuelto a respirar el mismo sentimiento
que no es de culpa ni tampoco nostalgia
de estar viviendo por los que se ausentaron:

Sea mi cabello al aire, en esos momentos
la rara felicidad de una celebración
que me trascienda; que mi memoria sea

de cualquier forma la memoria de aquellos
quienes me precedieron. Sean mis ojos

los ojos de mis muertos
aunque lentos se alejen en el agua y la sombra (118).

En este poema encontramos varios motivos literarios. Uno de los más antiguos, desde *La Odisea* de Homero y la expulsión del Paraíso de Adán y Eva, es el del viaje, el viaje como un caminar literal por la tierra y como metáfora de la vida. Al recordar una antigua predicción de uno de sus antepasados, *viajarás algún día*, el hablante experimenta la sensación de estar viviendo por sus antepasados, por sus muertos. En sus poemas “Arbol genealógico” (115), “Mi padre frente al mar” (124) y “Jubileo” (125-27) deja constancia de su amor filial, del orgullo que siente de su sangre, de su genealogía, de ser un digno descendiente “de los primeros sembradores de la tierra” (115), y de su creencia de que la vida es un viaje en relevo. En “Jubileo,” el padre de su padre le predice, *Tú sí vas a llegar al año dos mil* como si diera “amorosas palmadas” “al joven elegido: su sangre renacida, su relevo en el mundo” (125). Pero en el poema que nos concierne en este momento, el

recuerdo de la profecía, *viajarás algún día*, le llega de las brumas del pasado cuando está rodeado de las brumas matutinas en el momento de zarpar desde un puerto extranjero. La ciudad que abandona se aleja “en el agua y la sombra” y al aceptar ser “la sangre renacida,” “el relevo en el mundo,” de sus antepasados, siente que éstos se alejan “en el agua y la sombra.”

Aunque tanto el agua como la sombra han adquirido en su largo recorrido por la historia, la religión, el arte y la literatura numerosos simbolismos, positivos y negativos, al juntarlos, disminuimos las posibilidades de su significación. Servín ya nos había dicho en su “Prólogo” que con su título se proponía “honrar una antigua metáfora que conjuga dos imágenes simbólicas presentes en el recuerdo y la contemplación de lo vivido, ...” Su explicación delimita aún más el posible simbolismo de esta metáfora y, si además tomamos en cuenta el contexto del poema que discutimos, me parece que significa, en términos muy simples y desprovistos de connotaciones religiosas, el misterio de la muerte y de la memoria.

Quiero terminar mi discusión de los motivos y del gran tema del tiempo en *El agua y la sombra* con la lectura de mi poema favorito del libro.

Obras de romanos

En la noche llovida
entre laureles soñados y altos pinos de Italia
quedan como visiones hermosas, aunque extrañas
las obras de los romanos.
Sombrías bóvedas hechas para los mitos y los héroes
y no para los hombres. Muros ahora sin sentido
fragmentos de columnas que crecen hacia lo oscuro

caminos sobrepuestos que desembocan, de pronto
 en modernas paredes
 y un gran arco triunfal que los fantasmas
 alzaron a la antigua violencia o vanidad de los hombres.

Curvas, líneas seguras, bellos volúmenes
 en una puerta abierta hacia el silencio de la noche. En sus paredes
 se abrazan todavía
 los ángeles;
 los soldados inmóviles siguen blandiendo, entre las grietas
 sus espadas de mármol.
 Y las volutas hablan de pámpanos y de hojas
 de racimos inmóviles
 como una celebración de algo más simple y duradero
 que la gloria del hombre: la vida persistente, los sarmientos
 los frutos temporales que se reiteran, humildes
 en todas las tierras, por más siglos que los reinos.

El frontispicio aclara, en una antigua lengua
 que ya sólo comprenden unos cuantos nostálgicos
 el nombre, ya vacío, y los hechos distantes
 de antiguos poderosos, *Senatus populusque romanus...*
 La niebla transparente quisiera quitar peso
 o realidad al monumento vencedor
 y bajo el arco central, noble y sombrío
 descubro el cuerpo de una gaviota inerme, del color de la luna.
 Muerta. Hará unos cuantos días o efímeras semanas.
 Una pequeña ruina, a su manera simple, sin historia y sin nombre
 bajo estas grandes obras de romanos.
 De entre sus plumas comienzan a entreverse
 ya los huesos, apenas como esbozo de un diseño admirable.
 Y toda ella es un gesto que intenta recordar
 --desesperado, incluso hermoso, dirigiéndose a nadie—
 los instantes soleados del vuelo más intenso.

No es triste.
 No es símbolo de la muerte
 ni de la vanidad de las obras o los sueños.
 Si es un símbolo, lo es tan sólo del ser
 diverso y único, cambiante siempre
 más allá de las formas y los rostros;

de lo que ahora es firme
y luego se deshace en nubes o arenales
y se rehace en árboles o en pájaros.

Bajo los reflectores y la niebla
el ladrillo y las piedras resplandecen mojados.
Silenciosos vigilan, como únicos señores
los gatos callejeros.
Un pájaro nocturno cruza el aire
y por un día, un año, un siglo más
se yerguen todavía los restos de los templos y los palacios.

Como el pájaro muerto, como las hojas y las ramas
fragantes de los laureles
como los pinos de Italia, resinosos y anchos
las paredes de mármol nada triste me dicen;
son hermosas también, y son nobles
esta noche de lluvia;
hablan de lo existente
de los nombres del mundo y de los rostros
innumerables del mundo;
se alejan en la inmensa marea
de las cosas que han sido
y en el tiempo intocable, que destruye y renueva y que
vasto, hace posible
en una gota de lluvia o en un templo de mármol
la eternidad fugaz del esplendor (63-65).

Es precisamente en la evidencia del tiempo implacable, ya sea en las ruinas de las
obras del hombre -- *los muros sin sentido, los fragmentos de columnas, el arco triunfal
erigido en honor de la violencia o la vanidad*-- o en las obras de la naturaleza--*más simples
y duraderas que las falsas glorias del hombre* --los pinos de Italia, los laureles, las vides,
los frutos temporales que se renuevan en todas las tierra-- que la vida, en todas sus
transformaciones, persiste y la naturaleza al renovarse se convierte en símbolo del ser. Es,
irónicamente, en este constante transformarse que el paso del tiempo encuentra su

redención y el cuerpo inerte de un simple animal sin historia ni nombre, un mono, un pájaro, un ciervo, es, como el del hombre, un gesto que intenta recordar el esplendor de los instantes de eternidad de una vida:

del ser
diverso y único, cambiante siempre
más allá de las formas y los rostros
de lo que ahora es firme
y luego se deshace en nubes o arenales
y se rehace en árboles o en pájaros (64).

La ternura que el hablante siente por el pequeño cuerpo de una gaviota pone en evidencia una vez más su capacidad para sentir con los otros, hasta los desconocidos, hasta los imaginados, capacidad obvia en poemas como “Elegía” (48), “Ella lo guardaba” (41), “Mujer dándole de comer a las gaviotas” (47). En su percepción del “ser diverso y único, cambiante siempre” que “se deshace en nubes o arenales / y se rehace en árboles o en pájaros” regresa a las ideas de Heráclito de Efeso, “el filósofo del cambio (o del devenir),” en las que la realidad es un flujo de formas en perpetua transformación y nos entrega el fundamento de su ontología, ya que es precisamente en este alejarse,

en la inmensa marea
de las cosas que han sido
y en el tiempo intocable, que destruye y renueva y que
vasto, hace posible
en una gota de lluvia o en un templo de mármol
la eternidad fugaz del esplendor (65).

Pero no es sólo en las ruinas de los templos de piedra, ni en las plumas y los huesos de una gaviota muerta, sino en algo más frágil aún, en algo que carece de peso, de volumen, de la flexibilidad de la fibra, de la dureza del mármol, en algo que prescinde

hasta de elaboración física,⁶ en los poemas de Servín, donde vemos también ese gesto que nos habla de lo existente, de los nombres y los rostros del mundo, de una mañana asoleada, de una noche de lluvia, del rumor del viento, del orgullo de descender de los primeros sembradores de la tierra, del recuerdo del manantial que es agua y silencio y fuente de los recuerdos de una tarde de amor, de una mujer de ojos azules que alimenta con dedos ennegrecidos a las gaviotas de mirada de oro, de la luna que vieron Li Pai y Tu Fu, la misma luna que ven en Ciudad Juárez el poeta y un grupo de chinos mientras hacen cola para conseguir pasaportes, de los momentos de amistad o de amor cuya intensidad detiene el tiempo, de los sueños que nos deparan la plenitud de las horas que no existen. Los poemas de Enrique Servín nos hablan de lo que existe y gozamos por un instante, de su fragilidad, de su brevedad, de su transformación. Hacen esto porque son *cazadores de símbolos* y metáforas de “la eternidad fugaz del esplendor.”

⁶ “Considero a la poesía, eso sí, como la más noble y generosa de las artes. La única que prescinde, en lo esencial, de una elaboración física; la única también, y por la misma razón, que escapa a los carnavales de los mercados y el lucro mercantilista, siempre degradantes” (“Prólogo” 8).

Obras consultadas

Aguiar e Silva, Vitor Manuel. *Teoría de la literatura*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1972. Impreso. Biblioteca Románica Hispánica.

Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trad. del alemán Willard R. Trask. Princeton: Princeton University, 1973. Impreso. Bollingen Series XXXVI.

“La danza de la muerte.” Rodríguez-Puértolas, Julio. *Poesía de protesta en la Edad Media Castellana: Historia y antología*. Madrid: Editorial Gredos, 1968. 102-125. Impreso. Biblioteca Románica Hispánica.

Eliot, T.S. “Tradition and the Individual Talent.” *Modern Poetics: Essays on poetry by Yeats / Pound / Frost / Eliot / Williams / Hopkins / Ransom / Moore / Stevens / Cummings / Crane / Auden / Thomas / Jones / Lowell*. Ed. James Scully. New York: McGraw Hill, 1965. 61-68. Impreso.

Kalinowska, Sophie Irene. *El concepto de motivo en literatura*. Trad. Sonia Romero y José Varela M. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972. Impreso. Biblioteca de Lingüística y Teoría Literaria.

Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Trad. María D. Mouton y V. García Yebra. 4a. ed. revisada. Madrid: Editorial Gredos, 1968. Impreso. Biblioteca Románica Hispánica.

Manrique, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre*. Madrid: Castalia, 1984. Impreso.

Paz, Octavio. “Introducción” y “El poema.” *El arco y la lira*. 2a. ed., corregida y aumentada. 1a. reimpresión, 1970. México: Fondo de Cultura Económica. Impreso.

Servín, Enrique. *El agua y la sombra*. Chihuahua: Universidad Autónoma de Chihuahua, 2003. Impreso. Flor de arena 44.

Lilvia Soto, Ph.D., poeta e investigadora independiente, fue profesora de literatura hispanoamericana en la Universidad de Harvard y administradora (Assistant Dean) en la Universidad de Pennsylvania. Fue la primera directora de La Casa Latina: The University of Pennsylvania Center for Hispanic Excellence y la Directora Residente de un Programa de Estudios en el Extranjero en Sevilla, España, para estudiantes de las universidades de Cornell, Michigan y Pennsylvania. Nació en Chihuahua, México, emigró a los Estados Unidos a la edad de 15 años, y en la actualidad reside en Philadelphia, Pennsylvania. Ha publicado poesía, ficción corta, ensayos, crítica literaria y traducciones literarias en revistas y antologías de diversos países. Su colección de poemas bilingües, *bajo las palabras / under the words*, apareció en Editorial Garabatos en 2015. Su segunda colección de poemas bilingües, *Lengua lanzadera enhebrada / Tongue Threaded Shuttle*, apareció este año, también en Editorial Garabatos. Lilvia es miembro del colectivo artístico We Are You Project International (www.weareyouproject.org). Para comunicarse con ella, escriba a lilvia@lilviasoto.com. Puede leer algunas de sus obras en www.lilviasoto.com.