

Entre el silencio y la estridencia¹

Patricia Espinosa H.

A Carlos Olivárez

Roberto Bolaño irrumpe en la literatura chilena como un enajenado. Una bestia que produce y produce textos notables, que se mueve entre la poesía y la narrativa, una máquina de ficciones, donde compitiendo consigo mismo cada obra parecería superar a la anterior. Antes de 1996, antes de *La literatura nazi en América*, su presencia en nuestro país² era definitivamente escasa. Por eso que en principio este libro³ podría leerse como un homenaje apresurado. Pero no es un homenaje. Aunque sí bien podría serlo, cuando pienso en el entusiasmo desbordante de mis alumnos en cada uno de los cursos de literatura que he dictado los últimos cuatro años. Entusiasmo que obviamente comparto. Entonces sí, digamos también que es posible leer este texto como un homenaje aun a costa del posible desprestigio. Los altares literarios se han sobre poblado tanto que se derrumban a cada rato bajo el peso de los egos, los premios, las traducciones infinitas, la presencia en los medios, las super-ventas o la marginalidad elitista. Por ello, los agentes cultura/mercantiles continuamente tienen que volver a levantar esos altares/estrategias de venta. No, no vamos a poner a Bolaño en ningún altar.

Resulta principalmente una incógnita este personaje que escribe desgajado del ambiente camarillesco nacional y que parece renunciar y a la vez asumir de un modo particular su condición de latinoamericanidad deslocalizada. Mítico se ha vuelto ya su artículo en la revista *Ajoblanco* en torno a la visita realizada al hogar de la connotada escritora Diamela Eltit. A partir de entonces y mediante opiniones en la prensa, escupe al *establishment* literario nativo ganando con ello no sólo fama de bocón sino de divo. Consecuencia: una especie de pacto tácito para ignorarlo desde diestra y siniestra, además de cierto sector ex deconstructivo y hoy post-post deconstructivo. Esta actitud se acrecienta con la publicación de *Nocturno de Chile* (2000) texto en el que se dialoga con la omnipotente figura del crítico literario más renombrado de la Era Pinochet y cuya recepción crítica llama la atención por lo mezquina.

Entonces, la idea fue gestar simplemente un encuentro en torno a sus libros y no una retahíla de empalagosas lisonjas. Pensé el libro a partir de la idea del "recorte", eliminando de plano cualquier posible filiación de aroma antológico.

Realicé de tal manera, una convocatoria lo más amplia posible, eludiendo ejercer el "legítimo" derecho al autoritarismo que impone siempre el hacer crítico. Acostumbrados a un campo cultural donde cada persona que tiene una cuota de poder lo ejerce con violencia segmentadora, decidí hacer un gesto obviamente retrógrado. La idea ha sido invitar, incluso a los supuestos 'enemigos' de Bolaño, y exponer sus escrituras a la confrontación. No resulta casual, en todo caso, que un importante número de narradores y críticos chilenos se haya negado a participar bajo mil y a veces entendibles excusas. Gestos que sin duda revelan una miopía extrema, pero cuyas causas profundas tienen mucho que ver con el estado actual del quehacer crítico. La convocatoria, muestra o recorte nos enfrenta a un pequeño espectro de aproximaciones críticas que van desde el nunca bien ponderado impresionismo, pasando por el estructuralismo, su renovación *post* y, por supuesto, el cruce con las fractalidades que impone el rizoma. Así, se hacen presentes enfoques

metodológicos casi nunca puros, la mayor parte de las veces cruzados, dando cuenta de una interacción teórica que siente como deber el eliminar la definición o, en su defecto, el postergarla indefinidamente. ¿Sería posible asimilarnos pulcramente a una historia que asuma la postcrítica o el postestructuralismo? Más importante que eso resulta constatar que el hacer crítico desde Latinoamérica intenta operar a partir del desmontaje, la perlaboración, la construcción o rearmazón de lugares excéntricos y periféricos que permitan reabordar tanto los metatextos como la producción literaria, ambos en crisis frente a la

irrupción tematizada de recursos devenidos de los *mass media*.

En Chile nos hemos acostumbrado al monólogo y al silencio, las más consolidadas formas de marginación. El principal método de censura hoy en día, es la exclusión por medio del silenciamiento o la neutralización de los discursos contrarios. En cada Congreso Literario, por ejemplo, se pone una y otra vez en ejercicio la maquinaria de la indiferencia. Los borregos leen y leen aun cuando nadie parece escuchar, hasta que viene el café y comienza el pelambre de

pasillo, el ninguneo que evita cualquier exposición pública, dejando lugar a la poderosa voz baja, la pequeña traición en medio de una semisonrisa entre "colegas": monólogo a varias voces dado por la uniformidad de criterios entre los cómplices. El horror a la frontalidad, más el discurso desviado, el silencio desconfiado ante lo que descoloca: herencias de la dictadura que la "*intelligentzia*" chilena ha internalizado de forma atroz. Los textos críticos no convocan al diálogo. Se trata solamente de escenificar o espectacularizar un debate

por medio de la exposición de textos, eliminando el grado dos: es decir, la crítica de la crítica. Este fenómeno abarca gran parte del ámbito cultural nacional. Resulta decidor que desde las artes visuales y el periodismo cultural la estridencia esté ganando cada vez más adeptos. Así se 'descubre' la trata de blancas llevada a cabo por Matilde Urrutia, el lesbianismo de la Mistral o las perversiones de Adolfo Couve, además surgen obras que desmitifican a los "padres" de la patria, se exponen animales taxidermizados intervenidos con banderas chilenas, autorretratos desnudos de una chica de la *high society* y hasta



la *performance* de una casa de vidrio que reproduce los ritos del habitar cotidiano a una multitud callejera ansiosa por ver – en vivo y en directo – el duchazo mañanero de la protagonista, sin contar que hace un tiempo un gran número de poetas fueron paseados en un barco de la propia Armada por las costas chilenas. El estridentismo actual, no ese movimiento de vanguardia mexicano al cual, desde otro registro, también perteneció la poeta Cesárea Tinajeros de *Los detectives salvajes* (1998), se ha vuelto el mecanismo más eficaz para llamar la atención ¿sólo para alcanzar los codiciados quince minutos de fama? A veces sí, pero también debemos pensar que en cada sector se impone ese gigantesco muro de silencio que va generando desesperados intentos por llamar la atención o por concitar – en definitiva – a la tan esquivada crítica. Así silencio, monólogo y estridencia son las figuras que dominan el campo cultural en la actualidad. De ahí el apresurarnos a debatir la obra de Bolaño, antes que sobre él caiga la sombra de indiferencia que cubrió a Emar, Teillier, Linh, y a tantos otros cuya memoria pervive a duras penas.

Acerca de la posible extinción de la crítica literaria

En términos de crítica y debate, la prensa desempeña hoy un rol central, y es precisamente en este espacio donde se visibiliza toda nueva producción literaria; material que a largo plazo nutre al ámbito académico. Creí necesario recuperar la función crítica, recoger escrituras cuyos tonos, paradigmas, recurrencias, desvíos y contradicciones nos permitan advertir cómo se articula hoy la crítica y desde dónde y cómo se lee a Bolaño. Pero también la idea del libro surge pegada a la idea de visibilización de una nueva formación (entiéndase "formación" a la Raymond Williams y no "generación") de críticos literarios, demostrarles a quienes con una mueca de asco se niegan a reconocer las mutaciones, las transiciones, la multiplicidad. En su conjunto este libro nos enfrenta a un territorio en constante desestabilización, un espacio crítico que lee a partir de un único eje común: el entu-

siasmo por Bolaño.

La dictadura (1973-1990), entre muchos otros males, produjo una crisis epistemológica que solo con la llegada de la democracia logró percibirse en su total cabalidad. El caso particular de la narrativa y la crítica constituyen zonas especialmente devastadas por la represión impuesta en el período militar. La narrativa optó por ligarse a la problemática de la denuncia, adoptando estrategias donde lo cifrado y simbólico constituyen la herramienta más eficaz ante la censura previa determinada por la Comandancia en Jefe. La política dictatorial impulsó la despolitización, la banalización de los *massmedia*, el individualismo, el temor al otro, la uniformidad de pensamiento y, por ende, la erradicación de toda crítica.

La llegada democrática generó expectativas de renovación. Sin embargo periódicos y revistas que ayudaron a la nueva democracia, terminaron cerrándose sin apoyo alguno. Más aun, en doce años de Concertación han surgido muy pocos medios que permitan asegurar una tribuna de apertura crítica, además ninguno de ellos ha logrado cambiar el panorama hegemónico impuesto por los dos grandes conglomerados periodísticos ligados al conservadurismo.

El ámbito académico, por su parte, se ha orientado, en general, hacia una burocracia investigativa y la no renovación curricular. Se publica para la pequeña comunidad académica, se asiste a cuanto Congreso literario se ofrezca en USA y se reiteran marcos teóricos estructuralistas levemente rizomatizados. En las escuelas de literatura opera no solo el tardío interés por los objetos literarios contingentes sino que, además, hay un fuerte inmanentismo analítico. Es decir, una generalizada tendencia a percibir la literatura y lo literario como áreas autónomas y no vinculadas con ideología, política, filosofía, historia, etc. El intraexilio de los académicos, *punto de engorde* según Douglas Coupland, los lleva a una vida intelectual retirada del mundanal ruido. Y si en dictadura existía la voluntad de ocupar los *mass-media* como plataforma de lucha, actualmente

rige un desprecio absoluto por instalar escrituras en espacios poco legitimados o ligados a la "baja cultura". Muchos intelectuales de "avanzada" solo transan con la masa publicando en un par de revistas "culturales" o en páginas web. El academicismo es en nuestro país un filtro para cualquier posición intelectual subalterna, ya que sustenta criterios de canonización privados tanto o más dañinos que los ejercidos por la canonización inmediata y pública que impone la prensa. Además, la escasez de oportunidades para formar parte de la élite académica se contrarresta con pequeñas migajas como el título vitalicio de ayudante de cátedra, la nota o reseña al final de las publicaciones oficiales o la contratación de un anónimo estudiante-investigador. El estudiante, magíster o doctor en literatura conforman un gigantesco batallón de jóvenes envejecidos, expectantes y siempre dispuestos. La fosilización del academicismo permite que el debate literario se traslade a los medios masivos, donde el mercado se impone.

La crítica literaria en medios de comunicación de masas, no presenta un panorama más promisorio, ya que la mayor parte de ella adquiere la fisonomía de una paráfrasis o resumen del texto original. Actualmente la crítica en medios, impone el subjetivismo del crítico, su reacción particular frente al texto desde lo emotivo o pasional. La impresión es el punto de partida y llegada para explicar la obra a partir de generalidades en torno a su anécdota, uniendo siempre el texto-fuente con la biografía del autor. La crítica se ha vuelto hoy, tal como alguna vez señalara Alone, una exhibición del perfil de un individuo, de su amor o cólera frente

a un libro. Pero esto no es solo un problema de formato que los medios quieren imponer, sino que es un reflejo de las incapacidades de los que escriben. Extrañamente quienes tienen formación universitaria han desarrollado una especie de pánico escénico en su mostración de metalenguaje o mirada teórica, se trata de que no se les note el estigma de tener una formación de especialista. Tras cada egresado de literatura que escribe en los medios se puede ver un arrepentimiento, un por qué no estudié periodismo, y una venganza, parecen querer olvidar todo lo que aprendieron en la alguna vez idealizada Facultad. Ciertamente, la seducción que genera un medio pasa por la continua exposición, algo que definitivamente la Academia pocas veces da, y, por

tanto, se hace necesario plegarse a sus códigos en términos de formato e ideología. La crítica literaria publicada en medios periodísticos, aparece intervenida por el mercado como entidad canonizadora y legitimadora. Un mercado que actúa no sólo a partir de estrategias superestructurales, en tanto entidad abstracta, sino que como todo poder impone una praxis concreta, verificable en el editor/director que recuerda los compromisos publicitarios o políticos y el público objetivo a quien está dirigido el medio. Seamos enfáticos, el mercado o el flujo

comercial de los libros, requieren de la eliminación del crítico. El crítico no es más que una opacidad que necesariamente debe ser sustituida por el *mediador literario*, el sujeto que se dedica a sintetizar el libro y dar unos brochazos de valoración a partir de algunas frases golpeadoras.

¿Podríamos afirmar entonces que vivimos un proceso de virtual desaparición de la crítica literaria y por ende, del sujeto crítico? Desde el



punto de vista de las demandas/deseos del mercado sí, ya que este solo requiere de un propagandista. Pero, sin duda, tal amenaza no sólo deviene del mercado. También deben tenerse en cuenta el currículo universitario, la pasividad, la burocratización del trabajo académico, la lentitud en la readecuación de los modelos teóricos para enfrentar realidades nuevas, y la falta de sitios donde ejercer la crítica literaria sin censura.

La última de nuestras utopías, de algún modo, se convierte en un saldar las cuentas pendientes. Creo que estamos en un proceso de metamorfosis, o mejor dicho de mutaciones, que implican que la crítica sea reemplazada o fagocitada por la crónica literaria ascéptica, el mediador de lectura, la reseña que no daña, la entrevista que todo le cree al entrevistado, la mera información. Aunque sabemos que siempre queda el refugio universitario, el Museo, donde colgar un buen metalenguaje, un tecnolecto capaz de cautivar a un grupo reducido pero fiel y también una técnica, un método que me permita encerrarme y pensar que la ciudad de las letras sigue intacta a pesar de que en ella se haya instalado un *shopping*.

Reitero que hablar de la crisis de la crítica literaria, pasa por contextualizarla dentro de la crisis nacional en torno a la crítica y a los saberes. Nos enfrentamos a la multidisciplinariedad, a la yuxtaposición de conocimientos, a las narrativas liberadas de las formas tradicionales del cuento y la novela, a la conformación del juicio estético a partir de la lógica de la pantalla. Creo que la actual situación, requeriría de un crítico que analice y lea textos, pero que también sea capaz de ejecutar trayectoriedades culturales. Es decir, que resista y posibilite la resistencia que la literatura y los libros oponen a las dominancias culturales,

sin eludir emitir un juicio, sobre la obra y todos los fenómenos que ella concita. Así mismo, la legitimidad de la práctica crítica actual ya no pasa por el medio o soporte. El surgimiento de medios *on line*, publicaciones alternativas de corta existencia ligadas a lo cultural y pequeños reductos en prensa diaria constituyen hoy el espacio donde habita la crítica literaria ejercida por un grupo de sujetos que vivió su adolescencia durante la última década pinochetista, formados en la Academia y que sobreviven mediante la docencia o la escritura periodística. Sus textos reciben los influjos teóricos del estructuralismo y el post-estructuralismo, asumen el trabajo mediático desde la mitificación de sus objetos de análisis y desde la ideología del soporte escrito. Abordando lo literario a partir de la incorporación de subjetividades que retoman el hilo impresionista decimonónico, cuestionan además, profundamente el elitismo que segrega la incorporación académica, así como las directrices teórico-formales que sustentan el hacer crítico que ésta impone. Discursividad que, en su mayoría, los lleva a mantener una doble militancia: entre la academia y los medios; entre la visibilidad y la desaparición. En términos de formato la reciente formación de críticos alega por desafiliarse de la convención hermenéutico-estructural intentando virar hacia lo que podría denominarse la crónica literaria. Texto que dialoga fuertemente con el registro periodístico y que a ratos hasta puede entrar tenuemente a intersectarse con otras disciplinas, para así volver luego al objeto primero, la literatura, el libro. Estamos en una etapa ni estructuralista, ni deconstructiva, ni culturalista. Más bien, todo ello en una dispersión o ausencia de organicidad que aún no logra perfilarse como algo definitivo.

NOTAS

1. El presente artículo es un fragmento del estudio preliminar del libro *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003. **Pterodáctilo** publica el texto editado con el consentimiento de la autora.
2. Nota del Ed.: Roberto Bolaño y Patricia Espinosa H. son de nacionalidad chilena.
3. El libro en mención es *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* del que la autora es compiladora.

Poeta en Nueva York **de Federico García Lorca:** **fragmentos y figuras de una estética emergente**

Omaira Hernández Fernández

Gran parte de la crítica especializada coincide en que *Poeta en Nueva York* responde a la etapa surrealista de la actividad poética de Federico García Lorca. Así por ejemplo, Pedraza Jiménez expresa que en esta obra de Lorca se manifiestan las tendencias generales del surrealismo, puesto que se acoge a las ya famosas técnicas de escritura automática y de imágenes recreadas del mundo de los sueños. Indica Pedraza, de igual forma, que el texto "ofrece los mecanismos expresivos para mostrar la amenaza, personal y colectiva, de una civilización que conduce al desarraigo, a la soledad y a la muerte" (323). Otros se limitan a leer *Poeta en Nueva York* como la expresión profunda de una experiencia "insoportable". Sin embargo, más que un ejercicio de técnica surrealista o el resultado de una vivencia dolorosa, consideramos que en esta obra, que marca una ruptura con toda su producción anterior, Lorca "sobrevive" a una poderosa experiencia creativa desde la cual nos lega el redescubrimiento de mayores y más universales formas de sentimiento común, mayores y más notables formas de compromiso social y, especialmente, una superior y novedosa libertad de expresión lingüística y emocional.

Este estudio intenta comprender *Poeta en Nueva York* como un libro escrito desde una estética que desborda el surrealismo y como un acto voluntario que no aniquila al autor sino que lo proyecta a nuevos planos de creación. Para ello, es indispensable comenzar por entender la intencionalidad subyacente en ese acto creador. Lejos de considerar que Lorca fuera incapaz de "soportar" su experiencia neoyorkina, creo que su mirada, su percepción, y en consecuencia, sus escritos sobre Nueva York, fueron el resultado de una decisión de "ver" y "escribir" el otro lado de la realidad, el otro mundo que se escondía bajo la belleza aparente de la gran manzana:

Existen las montañas, lo sé.
Y los anteojos para la sabiduría,
lo sé. **Pero yo no he venido para ver el cielo.
He venido para ver la turbia sangre,¹**
La sangre que lleva las máquinas a las cataratas
y el espíritu a la lengua de la cobra.²

De este modo el poeta fija su posición. Reconoce que la realidad es apariencia engañosa y decide no "ver" ni "decir" esa apariencia. Y tal como afirma Régis Debray, esa realidad/apariencia es una construcción: "Cada cultura, al elegir su verdad, elige su realidad: lo que decide tener por visible y digno de representación" (144). Por ello el poeta opta por el grito, la denuncia, el desafío a esa realidad que, la mayoría de las veces, se nos muestra como "espectáculo", y decide jugar con ese "espectáculo" para degradarlo, acusarlo y, de alguna forma, destruirlo. Así, lejos de lo que algunos han llamado el "aniquilamiento" de su poesía, los poemas de este libro constituyen la prefiguración de una poética con resonancias verdaderamente universales, de largo aliento estético y co-fundadora de una estética emergente que llevaba en su seno los signos que, hoy, 70 años después, podríamos denominar protopoética de la escritura posmoderna.

En este sentido, mi trabajo se centrará en presentar algunos de los rasgos distintivos que emergen de una estética que canta esa crisis del pensamiento llamada "postmodernidad" – crisis que se evidencia en todos los poemas de *Poeta en Nueva York* – y que, sin pretender convertirse en "características" definitorias, comportan una/otra forma de expresarse el sujeto de la enunciación poética, y, una/otra forma de poetizar el mundo. Tales rasgos son: el cuestionamiento a la realidad, las nuevas experiencias subjetivas y la cultura del espectáculo, el descentramiento y la revelación de los márgenes, y finalmente, el lenguaje de la negatividad.

1. Entre la realidad y lo "real"

Se supone que lo "real" debería ser consustancial con la realidad y sin embargo sabemos que no siempre es así. La realidad es una construcción dada desde el seno de formaciones discursivas (especialmente desde "el poder") convenidas y aceptadas culturalmente. Así, una "realidad" se impone a los hombres y establece una idea de organización, orden, coherencia y legitimidad. Por lo cual, coincidimos con Víctor Bravo cuando nos define una "realidad" como un conjunto de certezas y presuposiciones sobre tiempo y espacio, número y causalidad, que integra, de manera no problemática, ser y mundo, y que excluye todo aquello que pueda anularlo, negarlo, ponerlo en peligro (*Poderes* 15). Sin embargo, y reiterando a Bravo, "la primera razón del acontecimiento literario parece ser el cuestionamiento de lo 'real'" (19), pues en cualquier realidad subyace, y en ocasiones emerge, lo real como signo inequívoco que denuncia la inestabilidad de esa realidad.

Cuando Lorca llega a Nueva York, aunque "la realidad" de la gran urbe lo impacta profundamente, el poeta logra trascender las apariencias que se le ofrecen y empieza a reconocer lo "real" que allí late, lo "real" que allí convive entre los intersticios de la "realidad" misma. La percepción de lo "real" se descubre en sus poemas a través de un elemento vital: la mirada. Su ojos, su mirada y su visión se asombran ante lo "real" trastocando su sensibilidad y su manera de expresar la apariencia de dicha realidad. Su mirada penetra la alteridad y el poeta expresa lo que sus ojos ven y lo que sus ojos no vieron:

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
no vieron enterrar a los muertos,
ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,
ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar.
[...]

Aquellos ojos míos en el cuello de la jaca,
en el seno traspasado de Santa Rosa dormida,
en los tejados del amor, con gemidos y frescas manos,
en un jardín donde los gatos se comían a las ranas.³

Esa mirada trasciende la realidad y detecta las aristas de lo "real" como dislocación del mundo. Casi paradójicamente nos dice que la realidad cambió, y su apariencia engaña la sensibilidad. Buscando plenitud encuentra vacío. Encuentra un mundo que "anda vestido", que lleva sus máscaras, que esconde la belleza de la desnudez:

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!⁴

Esta imagen de lo "real" lo traspasa como arma de doble filo y escinde su escritura radicalmente. Este atisbo hacia nuevas figuraciones del vacío, el dolor y la muerte lo hiere, destruyendo la íntima relación que hasta entonces había tenido con el mundo feliz de las cosas que amaba: su Andalucía, su luna, su guitarra, sus gitanos. Su mirada, hilo conductor en el nuevo mundo, acusa lo real, delata la presencia amenazante de una cotidianidad que lo fragmenta y lo dispersa, y ante la cual se encuentra perdido, sin señales, sin defensas, sólo con su mirada.

¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí!
Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía,
esta mirada que tiembla desnuda por el alcohol
y despide barcos increíbles
por las anémonas de los muelles.
Me definiendo con esta mirada
que mana de las onzas por donde el alba no se atreve,
yo, poeta sin brazos, perdido
entre la multitud que vomita,
sin caballo efusivo que corte
los espesos musgos de mis sienes.⁵

Este nuevo "real" amerita un lenguaje capaz de interpretarlo y capaz de reflejar su complejidad. Es la prefiguración de un pensamiento que inicia los quiebres paradigmáticos y da cuenta de las nuevas formas de darse y constituirse lo real. Después de esta mirada, sólo es posible el desenmascaramiento. Sólo es, éticamente deseable, el enfrentamiento a esa realidad dada y, entonces, emergerá su poética como resistencia ante el mundo de las apariencias. Surge una estética que denuncia la inconsistencia de la realidad, la imposibilidad de reconciliación con un "humano" que ha sido su hechura, con una miseria que es su epílogo más lamentable y, especialmente, con la degradación y conducción de ese "humano" a las experiencias límites.

2. La experiencia subjetiva y el espectáculo

Una nueva subjetividad alude a una/otra forma de sentir y expresarse el sujeto de la enunciación poética. Hablamos de una voluntad ética y estéticamente fundada en el reconocimiento de la complejidad que lo circunda y de la cual emerge un sujeto comprometido con ciertas prácticas de lenguaje, que responden igualmente a unas/otras formas de expresión de la intersubjetividad, de la llamada "conciencia colectiva" y, en definitiva, una/otra forma de praxis emancipatoria.⁶

Es así como las prácticas de libertad cotidiana se contraponen a los grandes proyectos de liberación. El sujeto se convierte en vehículo que denuncia el fracaso de tales proyectos y delata el mesianismo utópico. Por ello, en los poemas de este libro, vemos a un Lorca que, quizá por primera vez, se pone "en contra". Recordemos, que hasta ahora su poesía era un canto "a favor": de la vida, de la pureza, de la inocencia, de la sencillez, del mundo mágico y de la sabiduría popular, y ésta había su mayor forma de resistencia. Ahora, lo vemos "en contra": del consumismo, del afán monetario, de la miseria, de la iglesia y su falso cristianismo, del bajo mundo homosexual y de todo aquello que atenta contra la dignidad del ser humano; es decir, su voz se hace denuncia:

Yo denuncio a toda la gente
que ignora a la otra mitad,
la mitad irredimible
[...]
No, no; yo denuncio.
Yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que no radian las agonías,
que borran los programas de la selva.⁷

Es el primer indicio de reconocimiento de la "cultura del espectáculo" como signo de una época, de una realidad y de un modo de darse la vida. Es encuentro con el mundo de las apariencias y sus muchas representaciones. Inicio del desenmascaramiento de dicho mundo y la emergencia de una nueva subjetividad que enfrenta a los discursos del poder que históricamente han impuesto, depuesto, relegado, excluido, sancionado, censurado, deformado, asimilado y aniquilado, generando una discursividad que aseguraba las maneras de decirse y hacerse el poder, el orden, la norma, la ley y el control. *Poeta en Nueva York* aparece como un discurso que trastoca, fragmenta, especifica y exterioriza la discontinuidad y el caos dentro de la historia y se convierte en discurso de la resistencia frente al poder en todas sus formas. Vemos cómo en algunos de sus poemas, esta denuncia toma ciertos rasgos apocalípticos, y, utilizando un claro estilo de sentencia bíblica, lo oímos decir:

El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números,
entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados
que aullarán, noche oscura, por tu tiempo sin luces,
¡oh salvaje Norteamérica!, ¡oh impúdica!, ¡oh salvaje,
tendida en la frontera de la nieve!
El mascarón. ¡Mirad el mascarón!
¡Qué ola de fango y luciérnaga sobre Nueva York!
[...]
Que ya las cobras silbarán por los últimos pisos,
que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas,
que ya la Bolsa será una pirámide de musgo,

que ya vendrán lianas después de los fusiles
y muy pronto, muy pronto, muy pronto.
¡Ay, Wall Street!⁸

En otros poemas, la denuncia es contundente y su palabra se convierte en grito. Sucede, por ejemplo, cuando el poeta se enfrenta a la degradación de la condición humana, como es el caso de aquellas que rebajan la homosexualidad para convertirla en espectáculo público propio de seres indignos:

Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades,
de carne tumefacta y pensamiento inmundo,
madres de lodo, arpías, enemigos sin sueño
del Amor que reparte coronas de alegría.
[...]
¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!
Esclavos de la mujer, perros de sus tocadores.
abiertos en las plazas con fiebre de abanico
o emboscados en yertos paisajes de cicuta.⁹

Pero donde se nota con mayor fuerza la denuncia del espectáculo es en su clara posición frente a la Iglesia Católica y su cristianismo cosificado. En "Grito hacia Roma (Desde la torre del Chrysler Building)", se puede observar cómo la refinada ironía recusa el vacío de la palabra sagrada, que resuena entre el desamparo, la desesperanza y la muerte. Palabra que no alcanza a realizar las promesas de Dios, pues se pierde en las redes y jerarquías de una iglesia atrapada en sus propios dogmas de fe:

Pero el hombre vestido de blanco
ignora el misterio de la espiga,
ignora el gemido de la parturienta,
ignora que Cristo puede dar agua todavía,
ignora que la moneda quema el beso de prodigio
y da la sangre del cordero al pico idiota del faisán.
[...]
Pero el viejo de las manos traslúcidas
dirá: amor, amor, amor,
aclamado por millones de moribundos;
dirá: amor, amor, amor,
entre el tisú estremecido de ternura;
dirá: paz, paz, paz,
entre el tirite de cuchillos y melones de dinamita;
dirá: amor, amor, amor,
hasta que se le pongan de plata los labios.

Es así, entonces, que el espectáculo queda al descubierto. El desenmascaramiento se ha producido y el poeta ahora incorpora lo que dicho "espectáculo" había relegado a segundos planos, lo que se ocultaba porque "dañaba" los efectos de prestidigitador que todo espectáculo pretende lograr en las "masas". Es cuando aparece ese otro rasgo definitorio de esta poesía: el canto desde los márgenes. El canto de lo que hasta ese momento estaba fuera de la poesía por feo, inmoral, blasfemo o antinormativo. Cada poema constituye un intento de decirnos el foco de realidad que se vivía en ese instante; cada uno constituye una ontología de la cotidianidad, que dice lo que se estaba "siendo" y "haciendo" en lo real y, a

través de la colocación de su poesía en los bordes, se niega y se destruye la centralidad impuesta por el espectáculo.

3. La revelación de los márgenes

Poeta en Nueva York está poblado de los seres y cosas marginales de la sociedad. Así, los negros, los judíos, los homosexuales, las prostitutas, los niños y hombres de la calle y los insectos, tienen una voz que los expresa. Será en estos márgenes donde el poeta coloca el sentimiento. Tanto la esperanza como la desesperanza habitan allí, pues sólo allí podemos encontrar una "humanidad" imposible de ser hallada en las imágenes del espectáculo. En ellos se encuentra la pena y la redención:

Mientras tanto, mientras tanto, ¡ay!, mientras tanto,
 los negros que sacan las escupideras,
 los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los directores,
 las mujeres ahogadas en aceites minerales,
 la muchedumbre de martillo, de violín o de nube,
 ha de gritar aunque le estrellen los sesos en el muro,
 ha de gritar frente a las cúpulas,
 ha de gritar loca de fuego,
 ha de gritar loca de nieve,
 ha de gritar con la cabeza llena de excremento,
 ha de gritar como todas las noches juntas,
 ha de gritar con voz tan desgarrada
 hasta que las ciudades tiemblen como niñas
 y rompan las prisiones del aceite y la música,
 porque queremos el pan nuestro de cada día,
 flor de aliso y perenne ternura desgranada,
 porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra
 que da sus frutos para todos.¹⁰

Pero también es la presencia de un mundo más pequeño aún, de un mundo ignorado por su aparente insignificancia: el mundo de las criaturas "planas", como él las denomina; y que, como todos sabemos, toca el lado de sus afinidades. "Luna y panorama de los insectos" es un poema en el que Lorca logra identificarse con los millones de seres que pueblan los espacios del microcosmos, de los seres que no aspiran grandeza, sapiencia o belleza contingente, pues su única esencia estriba precisamente en su pequeñez, y cuyos movimientos y cotidianidad parecen no afectar el desensolvimiento del universo:

Pido la sola dimensión
 que tienen los pequeños animales planos,
 para narrar cosas cubiertas de tierra
 bajo la dura inocencia del zapato;
 no hay quien lllore porque comprenda
 el millón de muertecitas que tiene el mercado,

esa muchedumbre china de cebollas decapitadas
y ese gran sol amarillo de viejos peces aplastados.
Tú, Madre siempre temible. Ballena de todos los cielos.
Tú, Madre siempre bromista. Vecina del perejil prestado.
Sabes que yo comprendo la carne mínima del mundo.¹¹

Y esta apuesta por "las pequeñas" cosas del margen es fruto de la imposibilidad de "las grandes" de reconocer esperanzas verdaderamente humanas para el hombre. De allí ese aire de imposibilidad de emancipación que parece encontrarse en la mayoría de los poemas. En cambio, un aparente fatalismo se impone como sino mortal de las nuevas generaciones:

Porque ya no hay quien reparta el pan ni el vino,
ni quien cultive hierbas en la boca del muerto,
ni quien abra los linos del reposo,
ni quien lllore por las heridas de los elefantes.
No hay más que un millón de herreros
forjando cadenas para los niños que han de venir.¹²

Y esta negatividad tendrá expresión en todo el poemario, estatuyendo el último de los rasgos que completará nuestra mirada sobre el texto.

4. La experiencia de la negación

La mayoría de los textos de *Poeta en Nueva York* niegan los llamados "valores positivos": el orden, la religión, la moral, la belleza, la unidad corpórea y cósmica, la sexualidad definida, el lenguaje retórico y florido, la naturaleza límpida y transparente, y, en definitiva, la imagen del hombre feliz consigo mismo y con su entorno. En su lugar, la subjetividad del poeta —aquello que conocemos como el "yo" poético— se expresa a través de los llamados "valores negativos": el desorden, el caos, la fragmentación del "yo", la dispersión del cuerpo, lo escatológico, lo grosero y hasta vulgar, para nombrar lo innombrable dejado por la modernidad y sus nociones de progreso, desarrollo, razón y ciencia.

La subjetividad lorquiana en *Poeta en Nueva York* nos habla desde la dispersión, el fragmento y la dislocación de los centros. Sin embargo, su mayor expresividad se encuentra en el lenguaje de la negatividad; lenguaje que enciende la posibilidad real a la oposición y resistencia a los regímenes de verdad que gobiernan en momentos dados las representaciones del poder y su acción sobre la constitución misma de la subjetividad. De esta forma, si "las lenguas nos imponen un orden del mundo" (Bravo, *Terrores* 37), o sí, como plantea Barthes, es "un sometimiento generalizado" (12), romper con la linealidad del lenguaje es el mayor acto de sublevación posible para degradar la realidad. Complicar el lenguaje, hacerlo casi incomprensible, retorcer el signo para dislocar el sentido, constituye el mayor gesto de negación y denuncia de lo real. No someterse a las imposiciones del lenguaje es no someterse a las "realidades" ni a las "verdades" que confronta el poeta. De ahí que el lenguaje y el sentimiento del poeta se expresan en el más puro terreno de la simbología y la metáfora. Y todo esto porque el mundo que sus ojos han captado no tiene redención y la seductora y aparente belleza de Nueva York es una ilusión creada artificialmente para atrapar y no para liberar. Pero el poeta sabe que el mundo de la vida es otro:

Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.
Éste es el mundo, amigo, agonía, agonía.
 Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades.
 La guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,
 Los ricos dan a sus queridas
 Pequeños moribundos iluminados,
Y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada.¹³

Lorca se decide por la supuesta negatividad que trasciende la ilusoria imagen de un mundo positivo. Al negar el mundo, su poesía vuelve a fundarlo desde una perspectiva más humana. Su posición no puede, en ningún caso, considerarse "negatividad" de acción. Su decisión final, manifiesta explícitamente en "Tierra y Luna", es la palabra que confirma su visión de la realidad y su apuesta por la vida, la del excluido y el rechazado por las demoledoras aspas del capitalismo salvaje. *Poeta en Nueva York* constituye la prefiguración de una poesía emergente. Cada poema ratifica que quienes habitan al otro lado del muro, los poetas, siguen siendo habitantes de su propia imaginación: pequeños constructores de mundos extraordinarios, movidos por fuerzas complejas en un espacio de naturaleza incierta, que siempre, quizá a su pesar, quizá no, van un paso adelante en el camino.

NOTAS

1. Todas las negritas son mías.
2. New York (Oficina y denuncia).
3. 1910 (Intermedio).
4. 1910 (Intermedio).
5. Paisaje de la multitud que vomita.
6. Rigoberto Lanz en el Seminario Post Doctoral "¿Fin del Sujeto?" realizado en Caracas en noviembre de 1993, expuso una ponencia titulada "Sujeto y razón negativa: ensayo sobre las condiciones epistemológicas para una nueva subjetividad", en la que explica lo que significa una voluntad éticamente fundada. Ésta implica: "...una sensibilidad, la disposición política, el pensamiento, los sistemas de representaciones [...] vehiculado por prácticas discursivas específicas" (4) que frente al poder constituyan una posibilidad de resistencia que desmantele toda forma de opresión o hegemonía cultural-política y social, y enuncie un horizonte radical de emancipación.
7. New York (Oficina y denuncia).
8. Danza de la muerte.
9. Oda a Walt Whitman.
10. Grito hacia Roma.
11. Luna y panorama de los insectos.
12. Grito hacia Roma.
13. Oda a Walt Whitman.

OBRAS CITADAS

- Barthes, Roland. *Leçon inaugurée de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*. París: Du Seuil, 1978.
- Bravo, Víctor. *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1993.
- . *Terrores de fin de milenio: del orden de la utopía a las representaciones del caos*. Mérida: Talleres Gráficos Universitarios ULA, 1999.
- García Lorca, Federico. *Antología poética*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1999.
- Lanz, Rigoberto. *Sujeto y Razón Negativa: Ensayo sobre las condiciones epistemológicas para una nueva subjetividad*. Caracas: UCV, 1993.
- . "Tiempo posmodernizado: el arte de narrar el presente". *Versal* Mayo-Octubre 1995: 13-16.

El tiempo y la muerte

16 en *Cenizas para el viento*, de Hernando Téllez

Tania de Miguel Magro

En 1950 el autor colombiano Hernando Téllez publica *Cenizas para el viento*, una colección de cuentos donde la violencia parece producirse por casualidad, donde los asesinos no saben por qué cometen sus crímenes y donde la guerra es algo incomprensible que lleva al horror gratuito. La omnipresencia irracional de la muerte se traduce en un constante uso del estilo indirecto libre y asociaciones de ideas que reflejan el caótico discurrir de los pensamientos de los personajes. Los relatos, que tienen como centro argumental la muerte violenta, analizan el efecto psicológico que los acontecimientos causan en los protagonistas y observadores. Es por ello que existe una preponderancia de la narración en primera persona y del diálogo. No existe nunca una descripción objetiva u omnisciente, todo es tamizado por la visión de unos narradores que en muchos casos tienen sus facultades mentales perturbadas por los propios hechos que están contando. En este ensayo se analiza esta obsesión temática del autor con la muerte y el paso del tiempo, así como su interés por mostrar el crimen desde diversas perspectivas: el asesino, la víctima, la madre de la víctima y, muy especialmente, el niño que por primera vez se enfrenta a la muerte o la guerra (que no deja de ser para él sinónimo de muerte), y no consigue entenderla.

De los catorce relatos que conforman *Cenizas*

para el viento, doce terminan en muerte y los otros dos, "Espuma y nada más" y "Lección de domingo", se desarrollan en un ambiente revolucionario en el que se hace alusión a varios asesinatos. En todos los casos, exceptuando "Debajo de las estrellas", Téllez presenta muertes violentas en las que siempre existe una cierta fascinación por parte del narrador y el asesino, quien espera ansioso el instante de la consumación de su acto. La muerte, sin embargo, no se presenta como el punto final de la existencia, sino como un elemento integrante de la vida que modela el carácter del asesino o de aquellos que de un modo u otro se ven afectados por ella. Tal y como explica María Angélica Semilla, Téllez consigue destruir la idea de que exista una realidad unívoca. Aunque los comentarios de Semilla se refieren al cuento "Espuma y nada más", pueden ser aplicados a cualquier otro relato de la colección: "El conflicto del personaje no es, pues, el único objetivo que el relato persigue, sino el más aparente. En realidad se trata de atacar las pautas de conducta que sostienen la imagen de vida-mundo forjada por el hombre, la iluminación de la ineficaz e incierta – por unilateral – implantación del mundo" (216).

El primer relato de la colección, "Espuma y nada más", actúa como marco de referencia para los demás, pues es una reflexión sobre lo difícil que

resulta matar. En el ambiente de la revolución, presenciamos la lucha interna de un barbero que dice de sí mismo "soy un revolucionario pero no soy un asesino" (22), pero a quien de repente se le sienta en la silla el enemigo. La violencia revolucionaria se instala metafóricamente en todas las facetas de la vida del individuo, y el barbero se da cuenta de la dificultad que entraña intentar mantener separadas las dos esferas de su vida diaria, la de barbero y la de revolucionario: "Yo era un revolucionario clandestino, pero era también un barbero de conciencia" (20). Como más adelante le ocurrirá al protagonista de "Preludio", el barbero se encuentra a sí mismo con una navaja en la mano y no sabe muy bien qué hacer. Todo el relato es una disquisición interior sobre si, como revolucionario, debe matar a su enemigo, o si, como barbero, debe afeitarse y dejar ir a su cliente. Estilísticamente esta tensión se refleja en el entretrejimiento del vaivén de los pensamientos con el recorrido sinuoso de la navaja que en cada pasada se acerca y se aleja de la garganta del cliente:

Porque allí sí que debía manejar con habilidad la hoja, pues el pelo, aunque agraz, se enredaba en pequeños remolinos. Una barba crespada. Los poros podían abrirse, diminutos, y soltar su perla de sangre. Un buen barbero como yo finca su orgullo en que eso no ocurra a ningún cliente. Y éste era un cliente de calidad. ¿A cuántos de los nuestros había ordenado matar? ¿A cuántos de los nuestros había ordenado que los mutilaran? Mejor no pensarlo. (21)

Puesto que es un elemento más de la vida, la muerte nunca sorprende al lector. Si aceptamos con Edgar Allan Poe que todo cuento debe tener una sorpresa final o provocar la duda, debemos buscarla en otra parte. Según se avanza en la lectura, la muerte se

convierte en un elemento necesario de cada uno de los relatos y sólo logra sorprendernos cuando no se produce, tal y como ocurre en "Espuma y nada más". El espectro de la muerte domina las narraciones desde el principio, por lo que es común que desde las primeras líneas se vislumbre la tragedia. El relato "Preludio" comienza así: "Primero fue un grito. Después miles de gritos. Después un tumulto, después la revolución. A mí me entregaron un machete, grande y nuevecito" (72). El asesinato final está ya prefigurado en el grito, el ambiente revolucionario y el machete. De igual modo, el hombre que morirá al final de "El retrato" se nos presenta "de pie, colgado, como un ajusticiado de la pequeña horca de cuero en la que parecía querer estrangular la mano derecha" (34). Esta sorpresa final, que Poe consideraba elemento necesario de cualquier buen cuento y que puede encontrarse en la mayoría, si no en todos, los relatos de la colección de Téllez, reside en el caso de "Espuma y nada más" no en el asesinato en sí mismo, sino en las absurdas circunstancias en que éste se produce. El joven narrador, que en la confusión revolucionaria recibe un machete sin saber para qué, acaba matando a un hombre para no tener que compartir con él unos pasteles.

En estos cuentos, la muerte se instala en la vida hasta el punto de que en el último párrafo del libro no son ya los personajes quienes observan, analizan, provocan o huyen de la muerte, sino que la propia muerte aparece como espectadora del devenir humano:

Mientras el placer parecía vengarnos provisionalmente del mundo y nos otorgaba el olvido de todo, la noche seguía sobre nuestras cabezas, sobre nuestros cuerpos, con su carga de estrellas y de silencio. Más allá de nosotros, en la casa, seguía el velorio, con la muerte instalada en su trono de madera como un huésped privilegiado. (102)



La muerte es simple consecuencia del paso del tiempo, y tras ella el mundo sigue su curso. En "Cenizas para el viento", el relato que da título a la obra, una familia es quemada viva por no querer someterse a la expropiación de su hacienda. El padre y la madre juran a las autoridades que para tomar la casa tendrán antes que matarlos, y eso es exactamente lo que ocurre. El momento de la tragedia es descrito como la consecuencia lógica del violento ambiente revolucionario en que se desarrolla la acción: "Todos cumplieron: Arévalo y la autoridad, Juan y Carmen y el niño" (28). Efectivamente, por un lado, Arévalo y la autoridad cumplen con el alcalde quemando la casa, tal y como se les había indicado; por otro lado, Juan, Carmen y el niño cumplen su promesa de morir. Cada cual cumple con su destino y la brutalidad del asesinato visto desde la perspectiva de la familia, se mitiga al pasar a ser uno más dentro de la revolución. Después del incendio, el tiempo sigue transcurriendo lentamente. El relato termina así: "El aceite seguía goteando de la canica al embudo y del embudo a la botella" (29). El goteo del aceite se convierte en una bella metáfora del tic-tac del reloj. Algo semejante ocurre en "Sangre en los jazmines", donde la muerte de Mamá Rosa es vista como una más en una serie de asesinatos relacionados con la revolución. Después, el tiempo y la revolución siguen su curso: "Si me matan, que me maten. Dios sabrá. Tantas otras Mamás Rosas habían muerto así en los últimos meses que ella no iba a ser ciertamente una novedad" (78).

Las muertes violentas son un elemento que se diluye en el devenir de la vida y pasan a formar parte de su monotonía. La idea de que cada instante, como cada muerte, es insignificante dentro de la infinitud temporal queda reforzada al presentarse el tiempo como una repetitiva sucesión de días



iguales. La concepción cíclica y monótona del tiempo es la clave interpretativa de "Dos relatos de ausencias", un conjunto de dos cuentos: "El traje" y "El retrato". "El retrato" se centra en la figura de una mujer que cada mañana toma el metro, imagen perfecta de la continuidad infinita del tiempo y la soledad monótona de la gran ciudad. Cada uno de sus días es una repetición del anterior: "Su vida, como la de tantas otras de sus compañeras, fluía en el tiempo, por el cauce de los días inexorables" (33). En uno de sus viajes, la protagonista conoce a un hombre que durante unos días logra hacer que se sienta especial. La muerte es en este relato parte de la rutina. Tal y como ella predice: "Los terribles poderes de la ciudad podrían volver a devorarlo" (36). Y así ocurre. Una mañana de camino al trabajo la mujer, como de costumbre, compra el mismo periódico en el mismo establecimiento y allí lee la noticia del asesinato de su amante, perpetrado curiosamente en otro medio de transporte: un taxi.

La monotonía no es para Téllez necesariamente negativa, pues en "El traje" es la invariable permanencia de lo cotidiano lo que mantiene al protagonista en contacto con la realidad. Al despertar cada día y mirar a su alrededor, el reconocimiento de los objetos cotidianos de su dormitorio lo hacen verse como parte integrante del mundo que le rodea:

Gozaba secretamente con esa convicción de encontrar todas las mañanas, al despertarse, vigilantes a la orilla de su existencia, todas las antiguas cosas que lo habían acompañado inmemorablemente: el reloj de pulso sobre la mesa, el vaso de agua, el libro en el suelo [...] Y su vestido, vacío de su cuerpo, tendido sobre el espaldar de un asiento, le parecía una tácita e irrefutable confirmación de su vida [...] Y siguió mirando, repasando sus cosas que le daban una sensación de seguridad y de

bienestar en medio del universo. (31)

El tiempo es el elemento clave para comprender el mundo. Cada acontecimiento toma sentido sólo al incluirse en un infinito devenir temporal, que es el que a la vez le hace insignificante en sí mismo. En "La primera batalla" se explica la importancia del tiempo como un elemento en continuo movimiento: "El tiempo, la sucesión del tiempo es, en verdad, lo mejor para estas vidas que empiezan, para estas amistades que se inician, para estos amores en agraz. Si el tiempo se detuviera, ni el amor, ni la amistad, ni la vida podrían avanzar, progresar, convertirse en algo estable, duradero y bello" (95).

La vida y la muerte son instantes del proceso temporal y sólo pueden entenderse a partir de él. La muerte es parte de la vida y surge de la vida misma. Como se explicó más arriba, cada muerte ayuda a formar la personalidad de los que sobreviven. El pasado se instala así en un presente siempre traumático en el que los protagonistas viven atormentados por una defunción del pasado o por un inútil intento de huir de su propio destino fatal. La descripción del fallecimiento de Pedro en "Sangre en los jazmines" es una muestra de esta idea de que la muerte tiene sus raíces en la vida misma: "Se oyó un quejido como de animal a punto de morir, un lamento sordo y elemental que parecía llegar desde el fondo último de la Vida, desde el abismo visceral de la existencia" (81). La asimilación del grito de Pedro al quejido de un animal supone ver la muerte como un regreso a la esencia del origen de la vida, en un sentido que va más allá de lo humano, para entrar en comunión con el resto del universo.

En el ámbito bélico encuentra el autor las condiciones propicias para ahondar en la idea de que la muerte es parte de la vida. En la guerra la muerte es, más que nunca, ingre-

diente de la vida diaria. En "Lección de domingo" el niño que narra la historia no sabe muy bien qué cosa es la revolución, pero lo que sí sabe es que en la revolución mueren unos y otros sin un motivo muy claro: "Tan mal iban las cosas de la revolución y de la paz, que al mayor de nosotros, los colegiales, Juan Felipe Gutiérrez, le habían matado ya al padre" (60). El propio niño se sabe en peligro cuando los soldados entran en la escuela: "Pensé que si me movía, el hombre podía matarme. Le bastaría con levantar el arma y apuntar" (63). Es en la revolución donde la muerte carece más claramente de consecuencias, donde, tras ella, todo sigue igual. En la revolución, la barrera entre la vida y la muerte es mucho más delgada. La revolución permite además actos aún más horribles que la muerte en sí misma, por ejemplo la tortura o el que un ser amado presencie la muerte. Cuando en "Sangre en los jazmines" Pedro huye de su casa, lo que teme no es la muerte, sino lo demás. El narrador sitúa en primer lugar la descripción detallada de la horrible muerte que espera a Pedro, para indicarnos después que eso no será lo peor. Durante la revolución, la más cruel de las muertes puede ser así menos dolorosa que la propia vida:

Pero Pedrillo sabía que antes de que con él acabaran como un perro, de un disparo o de un machetazo en la nuca, bien medido, para que los huesos se quebraran y la cabeza quedara bamboleándose y fuera fácil desprenderla y ensartarla luego en un palo para llevarla a la alcaldía del pueblo como trofeo, antes de que eso ocurriera, Pedrillo sabía que ocurrirían otras cosas con él, pues ya estaban ocurriendo con los otros. Sabía que lo torturarían en la cárcel. Y también lo sabía Mamá Rosa, su mamá. Esto lo atormentaba más que todo y se le aparecía como una anticipación de las torturas que, de seguro, iban a ensayar otra vez esos bárbaros [...] Y, Dios santo, pobre Mamá Rosa si la obligaban



a la fuerza, a puntapiés, a presenciar el espectáculo. (77)

La revolución se convierte en sinónimo de muerte, pero mientras la muerte es un elemento intrínseco de la vida, la revolución es un acontecimiento que irremediabilmente se superpone a la esencia de los personajes enajenándolos. Es por esto que en "Preludio" la revolución queda definida como una máscara: "La gente llevaba superpuesto sobre su rostro, el rostro de la revolución: ira y miedo, rojo y blanco" (72). La máscara es un símbolo de la forma como la revolución actúa sobre la sociedad y cada uno de sus individuos, y en "Preludio" está materializada en el machete que recibe el protagonista. El machete es una máscara que oculta su propia identidad y le confiere una nueva: "Con él en las manos yo debía parecer un revolucionario de verdad. Pero yo no era un revolucionario. Yo era un pobre diablo que andaba por ahí sin rumbo fijo" (73). Como ocurre con las máscaras carnalescas, el portador del machete posee ahora un anonimato y una impunidad provenientes del ambiente carnalesco-revolucionario que le rodea y de su disfraz de revolucionario, que es el machete mismo. La revolución, como el carnaval y la muerte, es una entidad superior e incomprensible que se impone sobre cada individuo y de la que no se puede escapar.

Si bien es cierto que la obra literaria de Téllez tiene para él una función primordialmente estética, en "Preludio" puede apreciarse una crítica a la violencia de la revolución. Aún cuando la fuente de inspiración pudo ser el Bogotazo del 9 de abril, se describe un ambiente que hace posible situar el relato en cualquiera de las innumerables revoluciones del campesinado latinoamericano. El



autor no toma partido por ninguno de los bandos; muy al contrario, su análisis de la situación parece indicar que la división en facciones es meramente circunstancial. En "La sangre en los jazmines" se explica así cómo la crueldad se produce en todos los bandos: "La muerte andaba ahora por toda la comarca con uniforme del gobierno, unas veces, y otras sin uniforme. Se mataban los unos a los otros desde hacía meses y meses" (79). Como en otros textos latinoamericanos que tratan el tema de las revoluciones, aparece la imagen del joven convertido en revolucionario que tiene que luchar sin saber porqué: "La revolución me hacía el obsequio de un machete. ¿Para qué? Yo no sabía para qué" (72). La revolución se convierte en una finalidad en sí misma, que no sólo legitima, sino que hace necesaria la violencia. Cuando el protagonista recibe el machete ignora las causas por las que lucha, pero comprende inmediatamente: "La revolución no se equivoca, pensé, pues si están repartiendo machetes algo habrá que cortar, algo habrá que defender, y a alguien habrá que matar" (73). La violencia del ambiente se instala en el interior del personaje y lo impulsa a actuar de un modo que le sorprende a él mismo: "Si usted toca ese vidrio lo mato, dije llevado de un impulso extraño, de una fuerza secreta que parecía estar en mi interior, pero que yo comprendía que estaba también en la calle, en la atmósfera" (75). También el protagonista de "La sangre en los jazmines" es un niño que se ve empujado por la revolución a ejercer la violencia. Tal y como había quedado expuesto en el primer relato de la colección, matar no es fácil, por eso, una vez cometido el asesinato en "Preludio", el nuevo asesino pierde el apetito: "El lodo y el agua se tiñeron fugitivamente de sangre. La vitrina estaba, por fin, abierta. Pero una sensación de náusea me había quitado el hambre y con el hambre el deseo de saciarme, hasta el har-

tazgo" (76). Esta imagen es también la del total fracaso de la revolución, pues el protagonista no logra ni siquiera saciar su hambre. La revolución es, a los ojos de Téllez, un movimiento desestructurado y carente de ideales que sólo logra potenciar las iras individuales, lo que queda ejemplificado con la actitud del protagonista. Frente al ideario oficial revolucionario de reparto de tierra y riqueza, al que ni siquiera alude el relato, el protagonista se ampara en el caos reinante y emplea el arma que le entregó la revolución para luchar por sus propios intereses, invirtiendo esos supuestos ideales que él mismo desconoce, pues la revolución lo lleva a matar para evitar compartir unos pasteles.

Para Téllez no es la revolución el único escenario que hace propicio el aumento de la violencia y la muerte, pues éstas se encuentran ya en la raíz misma de la sociedad de su país. Como explica Traba: "Posiblemente comprendió mejor que nadie la inamovilidad de las estructuras arcaicas colombianas: la condición pétrea, monolítica, de las formas reaccionarias de los sistemas de vida y pensamiento nacionales, y no quiso emprender una lucha que le parecía perdida de antemano" (15). "Libertad incondicional" ahonda en estas costumbres inamovibles. El cuento relata el juicio a Venancio por el posible homicidio de su esposa. El maltrato de la mujer se presenta como un elemento tan propio de la institución matrimonial que se desestima como prueba en el proceso. "La tradición de golpear a la mujer, inclusive de odiarla aún en el momento de poseerla, y de hacerla trabajar como se hace trabajar a una mula o a un buey, no demostraba nada contra Venancio porque Venancio no había inventado esa tradición" (89). Y más adelante "¿La vida conyugal de cuántos campesinos colombianos difería de la que llevaron Ramírez y su mujer?" (90). El maltrato y asesinato de la cónyuge forma parte la concepción cíclica del paso del tiempo. Este crimen es presentado como uno más, y es justo su inclusión en una cadena interminable lo que permite explicar sus causas. Como resalta Cadavid, el estatismo es una de las claves interpretativas de la obra de Téllez: "Téllez se impone la empresa de reconocer la inamovilidad de las

estructuras arcaicas colombianas" (87).

Mientras que en los relatos revolucionarios hay un intento por parte del autor de no incluir a los personajes en ningún bando específico para resaltar la arbitrariedad del conflicto, no puede decirse lo mismo de los dos relatos ambientados en la Segunda Guerra Mundial. Aunque no hay un análisis político del conflicto, Téllez no oculta aquí su posición y su simpatía hacia el bando aliado, representado únicamente por los franceses, lo que posiblemente se deba a la admiración que, según indica su amigo Alberto Lleras, profesaba Téllez por todo lo francés. A pesar de que el autor se posiciona como defensor de la ideología de los aliados, sus cuentos no tienen ninguna finalidad doctrinal ni pretenden ser usados como arma política. Esto lo reservará el escritor para sus artículos periodísticos. La Segunda Guerra Mundial es un ejemplo más de asfixiante presencia de la muerte y la violencia.

"Victoria al atardecer" es la historia de un francés que abandona su tierra huyendo de la Segunda Guerra Mundial y en busca de mejor fortuna en América, pero hasta allí lo persigue el conflicto y acaba trabajando junto a un alemán al que describe así: "Bajo su traje de hombre civil y apacible está el nazi orgulloso, el soldado dispuesto a matar, a torturar, a invadir, a flagelar" (57). Tal y como ocurre en los relatos sobre la revolución, el conflicto bélico se apodera del ambiente y persigue al emigrante francés más allá de la zona de combate:

A veces se sentía literalmente vencido en esa nueva y diaria lucha que le promovía en tierra extraña, a muchos miles de kilómetros de los campos de batalla, el enemigo, el grande y poderoso enemigo, para huir del cual había atravesado el océano y los países, esperando encontrar en América un poco de paz. Pero el enemigo estaba también ahí. (56)

El francés no puede huir de la guerra como no pueden huir de la revolución Pedrito y Mamá Rosa, en "Sangre en los jazmines", o el joven de "Preludio". Éste último también trata de mante-

nerse al margen de los acontecimientos y cuando se da cuenta de la inconveniencia de poseer un machete intenta deshacerse de él tirándolo al suelo, pero aparece inmediatamente un soldado que le obliga a recogerlo.

El otro texto sobre la Segunda Guerra Mundial, "Dirección desconocida", es uno de los siete relatos en los que la violencia y la muerte son vistas por los ojos de un niño o un adolescente. Todos estos personajes infantiles tienen en común la incomprensión hacia la violencia que les rodea. "Dirección desconocida" es la carta que un niño llamado Jacques escribe a su padre, que era soldado y que él cree que está en América desde hace cuatro años, aunque resulta obvio para el lector que lleva mucho tiempo muerto. Su percepción de la guerra es la misma que la del resto de los niños: "Yo no entiendo la guerra, Papá" (70). Jacques cuenta, a través de su mirada optimista e inocente, cómo su padre marchó a la guerra con un "lindo uniforme de oficial, con botones brillantes" (67), pero cuando volvió lo encontró postrado en una cama de hospital "delgado, pálido, muy cansado" (67). Su cuerpo estaba cubierto de vendas y la guerra lo había transformado hasta tal punto que lo único que lo hacía reconocible era su placa de identidad. La guerra deshumanizó al oficial, reduciéndolo a simple número: "1.405, clase segunda" (67). Al final de la carta, Jacques hace a su padre unas preguntas que en su simpleza revelan el dolor y lo absurdo de la guerra: "Si estuvieras aquí, te preguntaría muchas cosas que me parecen tan difíciles. ¿Por qué nos odian los alemanes? ¿Por qué nos quieren los americanos? ¿Por qué no hay pan en el barrio si las batallas ocurren tan lejos? ¿Por qué es tan difícil que nosotros vayamos a buscarte, o que tú vuelvas para llevarnos?" (70). El lector sabe ya que el padre nunca podrá regresar para responder estas preguntas, pero aunque pudiera regresar tam-

poco podría contestarlas, porque son preguntas sin respuesta.

La experiencia personal de la violencia se instala en la psique de los niños y sus funestas consecuencias acaban convirtiéndolos en adultos desequilibrados, como queda ejemplificado en "La canción de mamá", el relato en primera persona de un hombre traumatizado por haber provocado la muerte de su hermano cuando ambos eran muy pequeños. Este hombre se describe así mismo como un asesino desgraciado. Sus palabras son una mezcla aparentemente caótica de sus pensamientos de niño con sus reflexiones de adulto, lo que indica su incapacidad de superar un trauma infantil que está completamente instalado en el presente. A través de sus frases cortas y nerviosas y de la repetición de conjunciones se reproduce la angustia que provoca el recuerdo y se imita el fluir caótico de la mente del protagonista:

Y yo lo hice. No puedo negarlo. No lo he negado jamás. Las palabras de mi madre me dieron el impulso, la fuerza necesaria. No se requería mucha. ¡Él era tan pequeñito y tan tierno! Y las madres son algo sagrado y misterioso. Y a los seis años uno se halla tan indefenso. Las madres lo toman a uno en sus brazos, a veces, y a veces lo rechazan. Y uno queda mohíno y amargado. Y las madres dicen, a veces, palabras terribles y a veces palabras dulces. Y amenazan. Y se encoferizan. Y lloran. Y nos besan y nos acarician y nos aman y nos odian. (82)



Con una mezcla de inocencia y sabiduría, los niños se ven afectados por la muerte y la violencia de un modo semejante a los adultos. También los más pequeños son víctimas, asesinos y espectadores. Diomedes, el protagonista de "El regalo", se ve obligado a llevar una vida de adulto: "Árboles, polvo, piedras, calor. El

camino de su vida" (49). Su padre se encuentra encarcelado y él le lleva comida, pero la policía lo detiene y le impide cruzar el pueblo. El chico intenta escapar corriendo y cae muerto de un balazo en medio de la plaza. La trayectoria del proyectil produce por un instante un sonido hermoso: "Y la detonación del fusil repercute maravillosamente en el silencio que llena la plaza" (50). Se trata del placer estético que la muerte emana en algunos relatos de esta colección. La última frase del relato presenta la muerte como interrupción de la vida, a la vez que recuerda que la vida, simbolizada por los alimentos, sigue su curso: "El canasto ha rodado un poco y ha dejado sobre el polvo seis miserables bollos de maíz, un trozo de cerdo y un proyecto de hombre" (50).

En una obra en la que los adultos se convierten en asesinos empujados por la violencia circundante y sin saber muy bien porqué, no resulta extraño que también los niños puedan desarrollar instintos asesinos. Aunque para el autor la infancia es la única edad en la que es posible la inocencia, existe en los niños una dosis de crueldad relacionada con el hecho de hacerse mayor. En "La primera batalla", Pablo es un niño que ama a su gato, pero a veces se muestra violento con él, como un adulto: "El hombrecillo que duerme agazapado en el alma, en el cuerpo de Pablo, empieza a hacer sus primeras armas contra la pobre bestia que se debate furiosamente. Quiere dominarla, esclavizarla, someterla a su placer, torturarla sin objeto" (98). Después de matar al gato, la imagen de su cadáver resulta demasiado real y vuelve a convertirse en niño: "El gato ha caído, por fin sobre el cuello, como un saco vacío. Del húmedo hocico se escapa, casi imperceptible, un delgado hilo rojo. Pablo tiene los ojos desmesuradamente abiertos, tiembla de miedo y empieza a llorar, a llorar como lloran los niños" (98).

Si bien es cierto que *Cenizas para el viento* es un libro lleno de escenas violentas, también hay en él momentos en los que se permite la belleza, no como algo opuesto a la violencia y la muerte, sino como parte de ella. Incluso existe la posibilidad del erotismo, como en la descripción del

cuerpo casi inerte de la profesora de "Lección de domingo":

Y ahora, ahora la señorita Marta estaba como muerta, pero no estaba muerta, entre su cama, con la blusa desgarrada y los senos al aire y la falda tirada sobre el piso, y una de las piernas colgando como un péndulo, del borde del lecho. No debía estar muerta, a pesar de que tenía los ojos cerrados, porque yo veía cómo ondulaba y ondulaba ese pecho desnudo... (65)

La relación entre erotismo y muerte atraviesa todo el último relato, "Debajo de las estrellas", en donde un joven mecánico se ve atraído por una mujer madura el día antes de que muera el marido y durante el velatorio. A lo largo de la obra, se nos han presentado distintos tipos de seres humanos (jóvenes y viejos, hombres y mujeres, ricos y pobres, víctimas y asesinos) y todos ellos han quedado igualados por el poder universalizador de la muerte. En este último cuento la unión de elementos opuestos se produce en la vida:

Pero no se movía una mano para cerrar el cuello de la bata y los senos seguían palpitantes, casi completamente desnudos, a mi alcance. Me hubiera bastado con tirar la llave inglesa y alargar el brazo... Ella continuaba mirándome con extraños ojos. Era una mujer completa. Una hembra, como decimos nosotros, los hombres ordinarios, los hombres a quienes el sistema social arroja debajo de un camión, para engrasar los ejes y reponer las llantas picadas [...] Mis manos son grandes y toscas. Están llenas de callosidades. Entre ellas cabían, con plenitud, esa suavidad y esa tibieza. (100)

La vida, la muerte y la delgada línea que las separa son el centro alrededor del cual se estructura la obra. La muerte está continuamente presente en la vida y es, una vez más, lo que iguala a todos los hombres. Por eso disiento de la interpretación que Marta Traba da sobre el título de la obra: "El título del libro, *Cenizas para el viento*, tomado de

este cuento duro y terrible, es más que un hallazgo incidental, una definición. Todo termina en polvo y ceniza, todo es esparcido por el viento: sin drama, sin ruido, casi dulcemente" (17). Para Traba la muerte es el punto final de la vida y tras ella no queda nada. Creo, sin embargo, que la imagen de la ceniza apunta a esa concepción cíclica del tiempo que tiene Téllez y que se conecta con el Miércoles de Cenizas, al que parece remitir el título. En la celebración católica de este día el sacerdote traza una cruz de ceniza en la frente de los feligreses mientras repite la frase: "Polvo eres y en polvo te convertirás". La ceniza es a la vez símbolo de vida (polvo eres) y de muerte (en polvo te convertirás), pero también de la insignificancia de la vida de cada cual dentro del marco temporal de la existencia humana. En el calendario cristiano el Miércoles de Ceniza abre la Cuaresma, tiempo de preparación para la muerte y resurrección de Cristo, tiempo también de meditación sobre lo efímero de la existencia del individuo en la tierra. En la obra de Téllez, como en el ritual del Miércoles de Ceniza, cada ser humano, tal y como indica el título, pasará sólo a ser "cenizas para el viento".

El incesante interés del autor por mostrar un ambiente enrarecido por la violencia y la brutalidad puede llevarnos a pensar que se trata de una obra de denuncia social, pero no es así. En *Nadar contra corriente*, que recoge un conjunto de artículos en los que el autor plantea sus ideas sobre la literatura, Téllez sostiene que para él escribir es ante todo una actividad artística y no

un arma política: "La eficacia social de la literatura no es una condición de la literatura. En ningún caso lo es de la obra de arte. La literatura agota sus valores dentro de sí misma. La sociedad puede encontrar esa eficacia en un plano diferente al del arte. Pero ese hallazgo no añade a la obra literaria, como tal, ninguna virtud estética" (31). Según Jorge H. Cadavid, Téllez reserva el uso político y social de la palabra para sus escritos periodísticos: "Su principal vehículo fue el periodismo, convertido en sus manos en arma de doble filo: instrumento de la vida intelectual, que raramente se desentendía del acontecer social y político" (75). Sin embargo, en el mismo artículo este autor define Cenizas para el viento como una "colección de cuentos y relatos sobre la violencia partidista" (83), lo que supone, bajo mi punto de vista, una exagerada simplificación de la riqueza temática e ideológica de la obra. Hay, sí, una crítica a la brutalidad y el absurdo de la guerra, pero sin dar una visión unilateral ni apoyar directamente a un determinado bando. Téllez emplea como escenarios los conflictos de su momento: la revolución (posiblemente inspirada en el Bogotazo del 9 de abril) y la Segunda Guerra Mundial, pero a partir de ellos universaliza el sufrimiento causado por los conflictos bélicos y explora artísticamente el efecto que éstos tienen en unos personajes que no acaban de comprenderlos.

OBRAS CITADAS

- Cadavid, Jorge H. "Hernando Téllez un consumado estratega". *Biblioteca Luis Ángel Arango. Boletín cultural y bibliográfico* 32.40 (1995): 74-96.
- Lleras, Alberto. Introducción. *Confesión de parte*. Por Hernando Téllez. Bogotá: Banco de la República, 1967. 9-19.
- Semilla, María Angélica. "El desafío de la ambigüedad". *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*. Ed. Ángel Flores. México: Premia, 1985. 213-217.
- Téllez, Hernando. *Cenizas para el viento*. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.
- . *Confesión de parte*. Bogotá: Banco de la República, 1967.
- . *Nadar contra corriente: escritos sobre literatura*. Santa Fe de Bogotá: Ariel, 1995.
- Traba, Marta. Introducción. *Cenizas para el viento*. Por Hernando Téllez. Santiago: Editorial Universitaria, 1969. 11-18.

Concordancia de Negación en el portugués minero¹

Cristina Martínez

26

El presente trabajo examina la manifestación de la llamada Concordancia de Negación en portugués brasileño, específicamente en el dialecto minero, en comparación con otras lenguas romances. Mi propósito es analizar este fenómeno a través de varios ejemplos del habla coloquial en Minas Gerais que se caracteriza por la presencia de una negación al final de la oración, como muestra el ejemplo (1). Creo que esta negación final proporciona evidencias empíricas a favor de la hipótesis que analiza las llamadas palabras negativas (o *n-word*) como *elemento de polaridad negativa* (*negative polarity items* o *NPI*).

- (1) **Ninguém** ligou **não**
Nadie llamó no
'Nadie llamó'

I. Un primer acercamiento a la Concordancia de Negación

El fenómeno se presenta cuando un número *n* de palabras que parecen ser negativas, aparecen en la misma oración sin que se cancele su negatividad. Estas expresiones, con aparente morfología negativa, forman una clase semántica cerrada de elementos que ha sido llamada *palabras-n* (*N-words*) desde Laka (1990). A pesar de su aparente negatividad, las palabras-*n* pueden ser interpretadas como *cuantificadores negativos* (*EN*), operadores de un ámbito de negatividad o, bien, como simples *existenciales* (*NPI*). Su interpretación depende de la variación de lengua analizada y de su distribución en la oración.

En este apartado voy a analizar el comportamiento de las palabras negativas en varias lenguas romances, según su distribución oracional.

1. Posición preverbal

Los siguientes ejemplos parecen mostrar que las palabras negativas son interpretadas como cuantificadores negativos.

- | | | | |
|-----|--|------------------|------------------|
| (2) | Nadie vino | Español | (Herburger 2001) |
| (3) | Nessuno ha telefonato
'Nadie ha telefoneado' | Italiano | (Guerzoni 2003) |
| (4) | Ninguém ligou
'Nadie llamó' | Portugués | |

- (5) **Ningú** has vist en Joan **Catalán**
 Nadie ha visto en Juan
 ‘Nadie ha visto a Juan’

Sin embargo, cuando esta palabra negativa en posición preverbal aparece junto a la negación oracional, su interpretación varía según la lengua. Los ejemplos (6) del español y (7) del italiano, parecen mostrar que, en estas lenguas, las palabras negativas funcionan como cuantificadores negativos puesto que la combinación de ambos significados negativos deriva en una lectura de doble negación (*DN*).

- (6) **Nadie no** vino. ⇔ Todos vinieron **Español (DN)**
 (7) **Nessuno non** ha telefonato **Italiano (DN)**
 ‘Nadie no ha telefonado’ ⇔ ‘**Todos** han telefonado’

Por el contrario, como muestran los ejemplos (8) y (9), en otros idiomas como el portugués y el catalán, estas palabras negativas que aparecen junto a la negación oracional son interpretadas como simples *indefinidos* o *existenciales* (*NPI*). Estas oraciones ejemplifican el fenómeno de Concordancia de Negación (*CN*).

- (8) **Ninguém não** ligo **Portugués (CN)**
 Nadie no llamó
 ‘Nadie llamó’
 (9) **Ningú no** has vist en Joan **Catalán (CN)**
 Nadie no ha visto en Juan
 ‘Nadie ha visto a Juan’

2. Posición postverbal

Los ejemplos que muestro a continuación parecen concluir que todas las palabras negativas en posición postverbal, necesitan ir precedidas de un elemento negativo en posición preverbal. Este elemento que funciona como operador o licenciador del ámbito negativo en la oración, puede ser: la negación oracional, en el ejemplo (10), u otra palabra-n (en 11).

- (10) a.* **(No)** vino **nadie** **Esp**
 b.* **(Non)** ha telefonato **nessuno** **It**
 ‘No ha telefonado nadie’
 c. Mario * **(não)** falou **nada** **Por**
 ‘Mario no dijo nada’
 (11) a. **Nadie** se olvidó de **nadie** **Esp**
 b. **Nessuno** sapeva **niente** **It**
 ‘Nadie sabía nada’
 c. **Ninguém** falou nada. **Por**
 ‘Nadie dijo nada’

Podemos encontrar también una variedad de este fenómeno donde se combinan varias palabras negativas. La oración en (12), del portugués, ejemplifica un caso de Concordancia Negativa Múltiple.

- (12) **Ninguém** falou **nada** com **nenhuma** pessoa
 Nadie dijo nada con ninguna persona
 ‘Nadie le dijo nada a nadie’

II. Particularidades del fenómeno de Concordancia de Negación en portugués minero

Recopilando las observaciones de los datos del portugués recogidos arriba podemos derivar que las palabras negativas tienen función de *operador negativo* cuando están en posición preverbal, como en los ejemplos (3) y (13).

- (13) **Ninguém** veio
 ‘Nadie vino’

Y, sin embargo, puesto que la coexistencia de una palabra negativa preverbal con la negación oracional no conlleva una lectura de doble negación, se puede afirmar que *ninguém* en (14) es interpretado como un *NPI*.

- (14) **Ninguém não** veio
 Nadie no vino
 ‘Nadie vino’

Por otro lado, ejemplos como (9c), (10c) y (11b) nos hacen pensar que las palabras negativas en posición postverbal son siempre interpretadas como *indefinidos*, es decir, necesitan la presencia de otro elemento negativo que funcione como su licenciador.

II. 1. Portugués minero hablado

En algunos dialectos del portugués brasileño, incluyendo el portugués hablado en el estado de Minas Gerais, se utiliza una negación sentencial final, *não*, en el registro hablado coloquial. Este *não* final que, según estudios realizados en la Universidad de Belo Horizonte², tiene un uso muy extendido en diferentes edades y niveles de educación, refuerza el significado negativo de la oración. Aunque los ejemplos encontrados corresponden a un uso cotidiano de la lengua, por motivos de claridad, analizo a continuación un ejemplo claramente enfático. Como observamos en (15), el oyente contradice la falsa presuposición del hablante y enfatiza la negación añadiendo el *não* al final de la oración.

- (15) A: Eu suponho que o diretor ajudou a solucionar o problema na escola
 ‘Yo supongo que el director ayudó a solucionar el problema en la escuela’
 B: a. O diretor **não** ajudou **nenhuma** pessoa **não**
 El director no ayudó ninguna persona no
 b. O diretor ajudou **nenhuma** pessoa **não**
 El director ayudó ninguna persona no
 ‘El director no ayudó a nadie’
 c. **Ninguém** ajudou **nenhuma** pessoa **não**
 Nadie ayudó ninguna persona no
 d. **Ninguém não** ajudou **nenhuma** pessoa **não**
 Nadie no ayudó ninguna persona no
 ‘Nadie ayudó a nadie’

En (15b) podemos ver una variación de este tipo de concordancia de negación, en un registro hablado más informal. En el ejemplo presentado la presencia del *não* final permite la omisión de la negación oracional. Observemos el contraste de (15 b) y su contraparte sin *não* final en (16).

- (16) O diretor ***(nãõ)** ajudou **nenhuma pessoa**
 El director ***(no)** ayudó ninguna persona
 ‘El director no ayudó a nadie’

II. 2. Particularidades del *não* final

Como vemos en el ejemplo (17), el *não* final necesita permanecer al final de la oración.

- (17) a. O diretor **nãõ** ajudou **nenhuma pessoa** no acidente **nãõ**
 El director no ayudó ninguna persona en el accidente no’
 b. O diretor **nãõ** ajudou **nenhuma pessoa** ***(nãõ)** no acidente
 El director no ayudó ninguna persona no en el accidente’
 ‘El director no ayudó a nadie en el accidente’

Este hecho aleja a este tipo de concordancia de negación del fenómeno de negación discontinuada que encontramos en ejemplos como (18) del francés.

- (18) a. Je **ne** l’ai **pas** vu
 Yo no lo he no visto
 b. * Je **ø** l’ai **pas** vu
 Yo lo he no visto
 c. * Je **ne** l’ai **ø** vu
 Yo no lo he ø visto
 ‘Yo no lo he visto’

Por otro lado, la necesidad de permanecer al final de la oración podría equiparar este fenómeno con las llamadas preguntas "tag" que ejemplificamos en (19).

- (19) O diretor **nãõ** ajudou **nenhuma pessoa** no acidente, **nãõ**?
 El director no ayudó ninguna persona en el accidente, no?’
 ‘El director no ayudó a nadie en el accidente, no?’

Sin embargo, existen algunas diferencias claras entre los dos tipos de oraciones. Entre ellas destaco la diferencia de entonación y la falta de pausa ante el *não* en (17). Una evidencia de la integración sintáctica del *não* final en los ejemplos de Concordancia de Negación es que puede aparecer como enfático de una oración subordinada negativa, como vemos en (20).

- (20) Eu acho que o diretor **(nãõ)** ajudou **nenhuma pessoa nãõ**
 Yo creo que el director no ayudó ninguna persona no’
 ‘Creo que el director no ayudó a nadie’

Existen, sin embargo, algunos contextos de oraciones subordinadas donde el uso del *não* final no es gramatical. Observemos los ejemplos (21) y (22) que analizaré posteriormente.

- (21) Eu tenho o livro que João pensa que Maria **não** comprou (*não) .
 Yo tengo el libro que Juan piensa que Maria (* no) compró (*no)
 ‘Tengo el libro que Juan piensa que Maria no compró’
- (22) Que livro João pensa que Maria **não** comprou (*não)?
 ¿Qué libro Juan piensa que Maria no compró (*no)?
 ‘¿Cuál es el libro que Juan piensa que Maria no compró?’

Una última particularidad que podemos observar sobre este *não* final es que, a diferencia de la negación oracional, no tiene propiedades de clítico y, por lo tanto, no puede ser reducido a la partícula *num*. Veamos el contraste entre (23a) y (23b)³.

- (23) a. **Num** era bom **não**
 No era bueno no
 b. **Não** era bom (***num**)
 No era bueno no
 ‘No era bueno’

III. Un primer acercamiento al análisis de las palabras negativas como NPI

La literatura sobre la Concordancia de Negación ha recogido varias evidencias empíricas a favor del análisis de las palabras negativas como NPI. En esta sección adaptaré esta teoría a los datos de este dialecto portugués minero recogidos anteriormente.

La oración (16) repetida en (24) ejemplifica la primera evidencia. Cuando el *não* final no está presente, una palabra negativa en posición postverbal necesita un elemento negativo que funcione como licenciador y proporcione el significado negativo de la oración.

- (24) O diretor *(**não**) ajudou **nenhuma** pessoa
 El director no ayudó ninguna persona
 ‘El director no ayudó a nadie’

Por otro lado, observamos que las palabras negativas pueden interpretarse como NPI en otro tipo de contextos negativos que no están licenciados por una negación o una palabra negativa. Entre ellos destaco los complementos de preposiciones negativas, predicados subordinados negativos, predicados adversativos, algunos predicados emotivos o contextos de comparativos. El ejemplo en (25) corresponde a un complemento de preposición negativa.

- (25) Lucia deixou a festa **sem** se despedir de **ninguém**
 ‘Lucía dejó la fiesta sin despedirse de nadie’

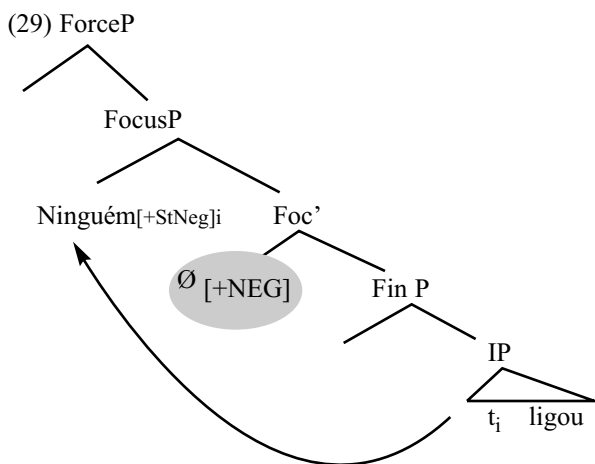
Aparte de las palabras negativas existe además otro tipo de NPI en portugués, los llamados *minimizadores* que, sin ser negativas, son empleadas con un sentido negativo. Algunos ejemplos son: ‘**uma viva alma**’ (‘un alma viva’) en (26), ‘**algúm**’ (‘algún’) cuando aparece en posición postnominal, como vemos en (27), etc. Debido a ese contexto negativo, es posible la aparición del *não* al final de la oración.

- (26) O diretor **não** ajudou **uma viva alma** no acidente (**não**)
 El director no ayudó una viva alma en el accidente (no)
 ‘El director no ayudó a un alma en el accidente’
- (27) O diretor **não** ajudou **pessoa alguma** no acidente (**não**).
 El director no ayudó persona alguna en el accidente (no)
 ‘El director no ayudó a persona alguna en el accidente’

Sin embargo, a pesar de estas evidencias, la literatura a favor del análisis de las palabras negativas como NPI, encuentra un claro obstáculo para su hipótesis en ejemplos como (28), donde una palabra-n preverbal aparece sin la presencia de un licenciador u operador negativo.

- (28) **Ninguém** ligou.
 ‘**Nadie** llamó’.

Algunos autores encontraron la solución a este problema a través de la creación de una proyección abstracta que licenciara el ámbito negativo. Esta *Negación Abstracta*, que permite la presencia de una palabra negativa en posición preverbal, como vemos en (29), recibió diferentes denominaciones en la literatura: *Sigma P* (Laka, 1990), *NegP* (Ladusaw, 1992; Giannikidou, 1997, 2000), y *Foc P* (Guerzoni, 2003). Como vemos en la representación en (29), la nueva proyección (cuyo núcleo no está representado fonéticamente; es decir, es un núcleo ‘silent’) incentiva el movimiento de la palabra negativa a la posición de especificador. Este movimiento se deriva de la necesidad de *ninguém* de chequear su rasgo [+NEG]. En esta nueva posición, la palabra-n activa el núcleo de la proyección de forma que la negación abstracta puede licenciar el ámbito negativo en el que se encuentra el NPI en posición preverbal. Según esta teoría, en ejemplos donde la negación oracional está realizada fonéticamente (es ‘overt’), el movimiento de la palabra negativa no es necesario. La representación en (29), la tomé prestada de Guerzoni (2003).



IV. Una variación de la teoría de la Negación Abstracta

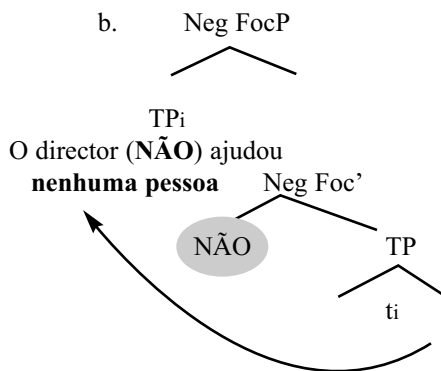
Como hemos visto, la teoría de la negación abstracta parece solucionar el problema más importante para el análisis de las palabras negativas como NPI: la licencia de palabras negativas en posición pre-

verbal. La hipótesis que presento en esta sección, presupone que en algunos lenguajes como el portugués Brasileño de MG, esta negación abstracta puede estar representada fonéticamente.

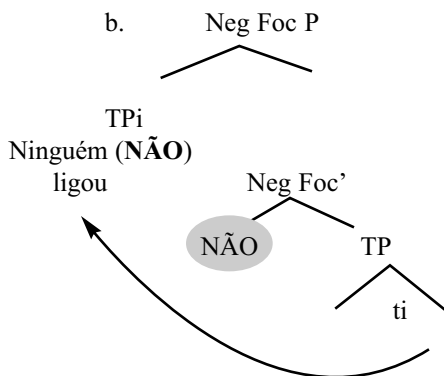
Mi análisis parte de la idea de que las oraciones negativas enfáticas en portugués mirero tienen un ámbito negativo creado por esta negación abstracta. A esta nueva proyección la he llamado *Neg Focus P* y puede ser ‘silent’ o estar representada fonéticamente a través de un *não* que estaría posicionado en el núcleo *Neg Focus*, encima del Sintagma Tiempo (TP).

La innovación de esta hipótesis se basa en que cuando *não* es el núcleo del *Neg Focus P*, éste induce al movimiento hacia la izquierda de toda la oración negativa. Es decir, todo el TP se mueve a la posición de especificador de la nueva proyección, tal como muestran las representaciones de (30) y (31). Este movimiento está incentivado por el chequeo del rasgo [+NEG] del *Neg Foc*.

- (30) a. O diretor (**não**) ajudou **nenhuma pessoa não**
 El director no ayudó ninguna persona no
 ‘El director no ayudó a nadie’



- (31) a. *Ninguém* (**não**) ligou **não**.
 Nadie (no) llamó no
 ‘Nadie llamó’



Debido a este movimiento, la oración negativa bajo el TP activa el núcleo del *Neg Foc P* a través de una relación especificador-núcleo. Esta nueva negación abstracta activada puede funcionar como operador del ámbito negativo de la oración; es decir, es el licenciador de todas las palabras negativas dentro del TP, estén en posición pre o postverbal. Según esta hipótesis, la realización fonética del núcleo del *Neg Foc* a través del *não* final, hace posible que la negación oracional dentro del TP dislocado pueda no aparecer realizada fonéticamente en un contexto más informal. Esta aparente omisión es posible puesto que su representación fonética ya no es necesaria para expresar que la oración es negativa. Recordemos que en portugués esta omisión también es posible en ejemplos donde una palabra negativa está en posición preverbal. Como observamos anteriormente, a diferencia del español y el italiano, en portugués la coexistencia de una palabra negativa preverbal y la negación oracional como en (32b) no presupone una lectura de doble negación.

- (32) a. **Ninguém** liguo
Nadie llamó
b. **Ninguém não** liguo
Nadie no llamó
'Nadie llamó'

Para el análisis de oraciones como (32), donde no aparece el *não* al final de la oración, seguiremos el esquema de Guerzoni (2003) en (29). Esto es, el núcleo *Neg Foc* está vacío fonéticamente pero posee la carga negativa necesaria para que *ninguém* chequee su rasgo [+neg] posicionándose en su especificador. Aunque todavía estoy investigando el papel especial de los elementos en posición preverbal (especialmente el sujeto) en las oraciones negativas, he analizado el ejemplo en (32) como una oración enfática (con *Neg Foc P*) en contraposición con (33).

- (33) *(**Não**) liguo **ninguém**
'*(No) llamo nadie'

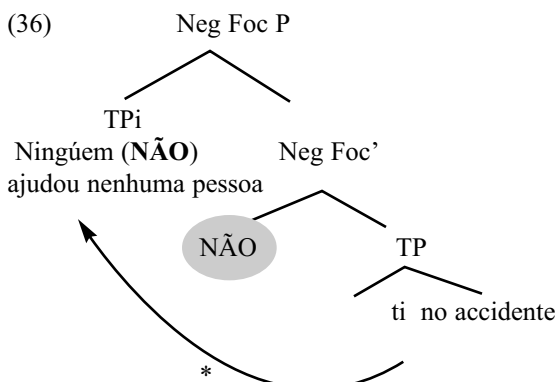
Como podemos observar, la falta del *Neg Foc P* en (33) impide la omisión de la negación oracional, puesto que *ninguém* precisa de un operador negativo que lo licencie. Por otro lado, si dijéramos la misma oración en un contexto enfático y añadiéramos el *não* final—ver ejemplo (34)—, la nueva proyección negativa funcionaría como operador, y la negación oracional podría no realizarse fonéticamente en un contexto más informal.

- (34) (**Não**) liguo **ninguém não**
(No) llamo nadie no'
'No llamo nadie'

El análisis que he presentado en esta sección explica algunas de las particularidades de los datos del portugués minero recogidos anteriormente:

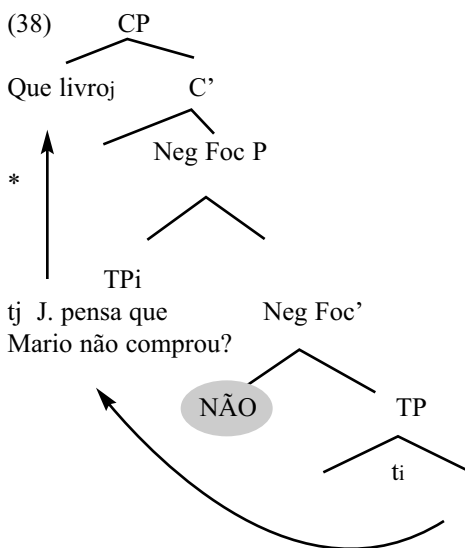
a) En primer lugar, explica la necesidad de *não* de permanecer al final de la oración y la agramaticalidad de oraciones como (35), donde sólo una parte del TP ha sido dislocado. Observemos la representación en (36) donde encontramos una violación del *Constituency Principle* (Chomsky, 1995).

- (35) Ninguém **não** ajudou **ninguma pessoa** (***não**) no acidente.
Nadie no ayudó ninguna persona (*no) en el accidente.
'Nadie ayudó a nadie en el accidente'



b) Por otro lado, también aclara la agramaticalidad del *não* final en algunas oraciones subordinadas como en (37), donde encontramos la extraposición de un elemento ya dislocado, como vemos en la representación en (38).

- (37) Que livro João pensa que Maria **não** comprou (**não*)?
 ¿Qué libro Juan piensa que Maria no compró (**no*)?
 '¿Cuál es el libro que Juan piensa que Maria no compró?'



Las observaciones de los ejemplos presentados indican que el *não* al final de las oraciones negativas enfáticas en este dialecto del portugués de Minas Gerais, es la representación fonética de una proyección negativa abstracta que funciona como el operador del ámbito negativo de la oración. Esta particularidad dialectal del portugués basileño representa una evidencia empírica a favor de la hipótesis que analiza las palabras negativas como 'negative polarity items'.

NOTAS

1. Hemos elegido uno de los dialectos representativos del estado de Minas Gerais en Brasil, por la gran extensión del fenómeno de la negación al final de la oración. Este fenómeno, sin embargo, está generalizado en la mayor parte de los dialectos del portugués brasileño, especialmente en los estados del nordeste de Brasil.
2. Baso mi análisis principalmente en los estudios realizados por Mónica Guieiro Ramalho de Alkmim (2001) y Lorenzo Vitral (1999).
3. Ejemplo recogido de Mónica Guieiro Ramalho de Alkmim (2001).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso-Ovalle, L, and E. Guerzoni, (2002) "Double Negative, Negative Concord and Metalinguistic Negation", in *Papers from the 38th Regional Meeting of the Chicago Linguistics Society*, Chicago Linguistics society. Chicago :
- Chomsky, Noam. (1995), *The Minimalist Program*, MIT Press, Cambridge.
- Costa, J. (2000), *Portuguese Syntax: New Comparative Studies*. Oxford Studies in Comparative Syntax.
- Guerzoni, E. (2002), *Intervention Effects on NPI and Feature Movement: Toward a unified account of intervention*. Ph.D. diss., MIT
- Guieiro Ramalho de Alkmim, M (2002), "Negativa pré- e pós-verbal: implementação e transição", en *Dialeto mineiro e outras falas: estudos de variação e mudança lingüística*. Maria Antonieta A.M. Cohen e Jânia M. Ramos. UFMG, Belo Horizonte.
- Guieiro Ramalho de Alkmim, M.(2001), *As negativas sentenciais no dialeto mineiro: uma abordagem varacionista*. Tese de Doutorado em Letras. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte.
- Herburger, E. (2001) "The Negative Concord puzzle revisited". *Natural Language Semantics* 9, 289-333.
- Ladusaw, W. (1992) "Expressing Negation". In C.Baker and D.Dowty. eds., *Proceedings of the Second Conference on Semantics Theory*, OUS Working Papers in Linguistics 40, Dep. Of Linguistics, Ohio State University, Columbus, Ohio, 237-260.
- Laka, I. (1990) *Negation in Syntax*. Ph.D. diss., MIT
- Martins Ramos, J (1996). A alternância entre "nao" e "num" no dialeto mineiro: um caso de mudança lingüística", en *Dialeto mineiro e outras falas: estudos de variação e mudança lingüística*. Maria Antonieta A.M. Cohen e Jânia M. Ramos. UFMG , Belo Horizonte.
- Perini, Mário A. (2002), *Modern Portuguese: a Reference Grammar*. Yale University Press/New Haven and London.
- Sanz, B, (1996), *La negación en español*. Ediciones Colegio de España.
- Schwegge, M. (1991e), "El Palenquero", Chaper 4 in *América negra: panorámica actual de los estudios lingüísticos sobre variedades hispanas, portuguesas, y criollas*. University of California. EEUU
- Uppendahl, K.H.(1979) *A negação em Português com referências a outras línguas, especialmente o espanhol*. Porto Alegre. Ed.da Universidade Federal do Rio Grande.
- Vitral, L. (1999), "A negação: Teoria da Chegada e Mudança Lingüística", en *Revista de documentação de estudos em lingüística teórica e aplicada* (Vol.14, No 1(57-84).

Las logias clandestinas de Vila-Matas

Diego Trelles Paz

Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948) sabe ya que es un escritor consagrado y que ha conseguido darle forma a un lector vilamatiano: ese lector inteligente, indemne al embauque y despierto a un nuevo tipo de literatura, en donde el ensayo y la novela se funden con singular armonía. Lo conocí gracias a un artículo sobre Roberto Bolaño que publiqué en la revista Quehacer y, luego, personalmente en Burdeos, cuando fue a presentar El mal de Montano (Anagrama, 2002) en un nutrido auditorio en el que había gente que ni siquiera hablaba español. Algunos días después, los franceses le concedieron el Premio Médicis (premio que el año pasado había ganado nada menos que Philip Roth) y yo intuí que, aunque satisfecho, Vila-Matas lo había recibido con la misma humildad con la que me había saludado, sin dejar

de lado esa fina ironía que asomaba por momentos y rompía con toda solemnidad. La siguiente es una entrevista electrónica que nos concedió desde Barcelona y en la que hablamos de su literatura, de Bolaño y de Los Belkings.

Luego de una seguidilla de premios literarios (Rómulo Gallegos, Herralde, Premio de

la Crítica, Médicis premio que no había conseguido nunca un escritor español) y de un año absolutamente exitoso, en el que, como apunta J.A. Masoliver has "subido [...] tan alto que está(s) rozando el cielo con las manos", o Pozuelo Yvancos, quien dice que te sabes "ya escritor pleno, maduro, genial", me pregunto qué recuerdo tienes del escritor inadvertido, "siempre en la sombra", que no



Foto: Jerry Bauer. Cortesía de Ed. Anagrama.

quedaba ni entre los cincuenta primeros en los certámenes literarios y no conseguía firmar ni un solo libro en *El corte inglés*. Viendo tu vida en retrospectiva, te pediría que me hables un poco de la primera etapa de Enrique Vila-Matas, la semi-clandestina y desconocida para los lectores latinoamericanos; también te pediría que me cuentes un poco de tu época en la revista *Fotogramas*.

No soy de esos escritores jóvenes que quieren empezar la casa por el tejado. Desde mis comienzos como escritor, tuve muy claro que la palabra era: paciencia. Si lo que pretendía era inventarme un lector nuevo, el lector vilamatiano, mi reconocimiento como escritor tardaría en llegar. No he conocido la ansiedad de la medalla al mérito juvenil o la ansiedad de entrar en la Academia de los Torpes o de los Laureados Nacionales. Me he dedicado esencialmente a trabajar y he tenido la suerte (que no tiene todo el mundo) de que, con confianza casi ciega, mis obras difíciles las ha ido publicando Anagrama, siempre a mi lado en este largo recorrido de años... En cuanto a *Fotogramas*, me dediqué ahí a inventar entrevistas con famosos como Marlon Brando, entrevistas que eran publicadas por la revista como si fueran ciertas. Tuve un éxito tan grande con este género-fraude que hoy en día son muchos los entrevistadores jóvenes que dicen que me han entrevistado y en realidad se han inventado la entrevista.

Me dijiste que nunca ibas al cine (en tus palabras, la última película que viste fue *Pulp Fiction*) y confieso que no te creí. Luego me encontré con un artículo tuyo en el que decías

que te habías hecho escritor luego de ver a Mastroianni en *La notte* de Antonioni. En esa película el actor italiano hacía de escritor y su mujer era nada menos que Jeanne Moreau. ¿Sigues sin ir al cine?

Voy tan pocas veces al cine (hace ya más de cuatro años que no piso una sala de cine) que me pregunto si volveré alguna vez a volver a ver una película en mi vida.

¿Qué es para ti el lector inteligente? Te cito: "Es posible que en este siglo se incorpore más la ficción del lector inteligente, un tipo de novela emparentada con la reflexión y el pensamiento". ¿Sigues pensando que hay una mafia literaria en

Madrid ahora que te concedieron el Premio de la Crítica por *El Mal de Montano*?

Te cito (de nuevo): "El canon español forma parte de las mafias literarias instaladas hace años [...] bastaría ver quién dirigía hace doce años el suplemento *Babelia* de *El País* para ver cómo a la sombra se instalaron todos los que ahora están instalados".

No soy de esos escritores jóvenes que quieren empezar la casa por el tejado. Desde mis comienzos como escritor, tuve muy claro que la palabra era: paciencia.

El lector inteligente es alguien que está cansado de que le cuenten por enésima vez la historia, por ejemplo, de Romeo y Julieta y que encima se la cuenten a un nivel más bajo que el de Shakespeare. El lector inteligente es el que lee, por ejemplo, una historia sobre mujeres adúlteras y, aunque la historia está bien contada, se acuerda de que, una vez leyó *Madame Bovary* y se acuerda de que esa sí que era una novela bien hecha. El lector inteligente quiere que lo traten como lo que es: inteligente. Le cansa que lo vean como un pobre diablo al que se le puede embaucar con una historia de ficción ya mil veces contada. El lector inteligente quiere leer y pensar y

tiene la impresión de que es mucho más importante pensar que contar. El lector inteligente también sabe que para poder imponer el arte de pensar hay que contar. Entonces, ese lector inteligente elige historias de ficción que incorporen tanto el mundo de la realidad como el pensamiento. Es un lector ese lector inteligente que ama desplazarse hacia el ensayo, hacia la reflexión... En cuanto a lo de la mafia madrileña y el premio de la Crítica sobre el que me preguntas, sólo decirte que ha sido sólo después de haber recibido el Rómulo Gallegos en Venezuela y premios en Europa cuando se decidieron en Madrid con el premio de la Crítica a reconocer mi obra. Un poco tarde, me ha parecido. Pero no se les puede pedir más, leen poco y, además, están demasiado ocupados en condecorar a sus glorias mediocres.

Has dicho que *Bartleby y compañía* te gusta más que *El viaje vertical* (opinión que comparto). ¿Te hubiera gustado que fuese *Bartleby* la ganadora del Premio Rómulo Gallegos?

No, está bien así.

No sé si te han hecho esta pregunta pero te la hago igual porque se la hicieron a Bolaño. (Evidentemente, no tienes que responderla.) Te la formulo como se la formularon al escritor chileno: ¿Siguió siendo Roberto Bolaño amigo tuyo luego de la pelea que éste tuvo con los organizadores del Premio Rómulo Gallegos?

A mí me favoreció ganar el Rómulo Gallegos sin que estuviera Bolaño en el jurado (se dio de baja a última hora por su pelea no solo con los organizadores sino con los otros componentes del jurado, componentes que eran escritores que yo

no conocía y que estaba convencido de que jamás me votarían). Me favoreció porque, de haber estado él en ese jurado y ganar yo, siempre habría podido parecer que tenía el premio gracias a Bolaño. Por lo demás, siempre fuimos amigos y, lo que es más importante, nos admiramos mutuamente como escritores. Nos vimos por última vez, quince días antes de su muerte, y tuvimos una conversación entrañable. No lo había contado hasta ahora y lo cuento aquí. Salimos los dos de casa de Herralde y él se ofreció a acompañarme en coche hasta mi casa (el coche era de una amiga suya que iba a devolverlo a Blanes).

Elegí, no sé por qué, no subir al coche. "¿Adónde vas?", me preguntó Bolaño. "No lo sé", le respondí. Y él se rió. Era y es verdad, no sé adónde voy. Fue una buena despedida, y él debe estar todavía riéndose. Yo lloro por su muerte. Pero todo es relativo.

El lector inteligente quiere leer y pensar y tiene la impresión de que es mucho más importante pensar que contar.

Tanto en *Bartleby* como en *El mal de Montano*, por citar dos de tus obras, hay personajes estéticamente grotescos—como Marcelo, el oficinista (que me parece un claro homenaje a los personajes de Kafka), o el actor Tongoy— y, cuando los describes, hay una vena cómica clara que se regodea de su fealdad y de su condición de parias. ¿Estás de acuerdo en que muchos de tus narradores presentan lo trágico y/o monstruoso a través de la parodia, de la comedia negra?

Todos mis personajes son monstruosos y están cargados de defectos, como yo.

Tu padre es un nacionalista catalán y tú eres un escritor que no sólo cuestiona con mordacidad todo tipo de nacionalismos sino que, además, no escribes (ni, supongo, escribirás) en catalán. En muchos de tus libros las relaciones entre padres e hijos es conflictiva. En la conferencia que diste en Burdeos creí enten-

der que la relación con tu padre es muy buena. No pretendo inmiscuirme en tu vida personal, pero quiero saber si hay mucho de autobiográfico en tus obras.

Hoy mismo he leído un artículo en el que nada menos me llaman "el padre de la autoficción española". No sé... Bien, lo único seguro es que autobiografía ha habido mucho en lo que he escrito hasta el día de hoy. Del mismo modo que, en mi opinión, toda autobiografía es ficcional y toda ficción es autobiográfica. Como decía Boris Vian: "Todo en mis novelas es verdad porque todo en ellas es inventado".

En *Seis propuestas para el próximo milenio*, Italo Calvino piensa que la literatura sufrirá una evolución y tenderá a la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad y la multiplicidad (hipertextualidad, metaliteratura y mestizaje de géneros). Sé que leíste ese libro más de una vez, mi pregunta es: ¿cuánto influyo en tu escritura lo augurado por Calvino?

La crítica española cree que ese libro de Calvino, en el apartado levedad, me influyó a la hora de escribir *Historia abreviada de la literatura portátil*. Y, sin embargo, ese libro mío es anterior a la publicación del libro de Calvino. Durante un tiempo, se me situó como escritor de la levedad. Yo estaba de acuerdo con eso. Lo raro es que, con el tiempo, me he convertido en lo que menos esperaba ser (hablando con respecto al libro de Calvino): escritor de la multiplicidad. En mi libro *El mal de Montano*, por ejemplo, me encontré con algo que jamás sospeché que podía ocurrirme a mí: el libro se me volvió interminable.

En tu último libro *París no se acaba nunca* evocas/recreas el *París era una fiesta*, de Hemingway. En ese libro hay un pasaje en el que el escritor estadounidense escribe: "De

pie, miraba los tejados de París y pensaba: 'No te preocupes, hasta ahora has escrito y seguirás escribiendo. Lo único que tienes que hacer es escribir una frase verídica. Escribe una frase tan verídica como sepas' [...] Entonces se me daba fácil porque siempre había una frase verídica que yo sabía o había observado o había oído decir". Pensando en Hemingway y en la manera en la que construyes tu propia literatura, ¿qué entiendes tú por esta *frase verídica* que buscaba Hemingway?

Siempre me ha pasado lo mismo que a ti. He intentado que alguien me explicara qué era una frase verídica.

Supongo que Hemingway debía de referirse a una frase que sonara viva, no literaria.

Hay un pasaje en *Bartleby* en el que Marcelo dice: "Me gustaría haber creado en el lector la cálida sensación de que acceder a estas páginas es como hacerse socio de un club al estilo del club de los negocios raros de Chesterton". Si pensamos en los *Shandys*, los *Bartleby*, los enfermos de literatura y otras logias clandestinas que has descrito en tus novelas, muchas veces, a la manera de los grandes enciclopedistas, me gustaría saber si acaso la aspiración de Marcelo, tu personaje, no es la tuya propia para con tus lectores.

La invención del lector vilamatiano lleva consigo la tarjeta de invitación a una fiesta muy peculiar: una fiesta en el centro del vacío.

¿Qué novela te cambió la vida?

Cambiármela ninguna. Pero fue importante la lectura de *La vida y las opiniones de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Descubrí que para escribir no había que ceñirse al guión de las típicas novelas aburridas que yo había leído hasta entonces. Con *Tristram Shandy* llegó para mí la

idea de la absoluta libertad narrativa. Leer ese libro fue como acudir a la mejor fiesta de mi vida. En realidad, lo que yo descubrí en ese libro fue nada menos que *El Quijote*. La obra de Sterne surge de la lectura de Cervantes. De modo que fui un español que descubrió a Cervantes a través de un escritor inglés.

En el artículo que le dedicas a Bolaño y en el que también hablas sobre Perec dices lo siguiente: "Jamás hay que perder de vista que vivir y escribir no admite bromas, aunque uno sonría". ¿Qué tan difícil y doloroso es para ti el oficio de la escritura?

Lo paso muy bien escribiendo. De lo contrario, no me dedicaría a escribir. Pero también es cierto que, escribiendo, se pasa por momentos muy difíciles, pues poner en pie un libro, cuando se hace en serio (hay muchos escritores falsos) es mucho más complicado de lo que la gente cree.

En *El descarriado de la soledad* hablas de un encuentro mudo que tuviste con Julio Ramón Ribeyro en París. Me dijiste que cuando lo conociste no lo habías leído pero sabías que era escritor. Por favor, cuéntenos un poco de tu encuentro con el escritor peruano.

Mi encuentro con Ribeyro está novelizado en un fragmento de *París no se acaba nunca*. Fue un encuentro entre dos tímidos totales. Yo le di las galeradas de *Prosas apátridas* (precisamente de ese libro que años después yo tanto admiraría: me quedo de piedra cuando pienso que transporté por el metro de París las galeradas de esa obra maestra) y no pronuncié palabra, él tampoco. Le di el paquete que contenía las galeradas y luego bajé las escaleras de su casa, con la satisfacción del deber cumplido y entonces, al llegar al re-

llano, recuerdo que le oí a Ribeyro murmurar, desde arriba desde las escaleras, una recomendación que sin duda iba a dirigida a mí. "Sosiéguese", oí perfectamente que me decía.

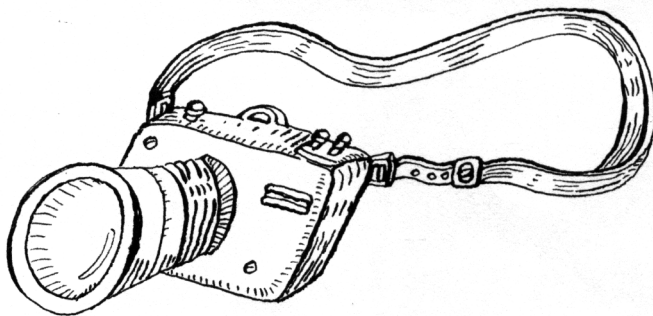
¿Qué perdió la literatura mundial con la senda muerte de Roberto Bolaño?

Sé lo que perdí yo. A uno de mis más lucidos lectores. Por otra parte, Bolaño renovó la literatura latinoamericana. Su influencia es muy notable en estos momentos entre los jóvenes narradores de América.

Última pregunta: has ido a Chile (dos o tres veces), conoces Colombia, Venezuela y México. No sé si has estado en Argentina pero sí sé que conoces, y muy bien, su literatura. Cuando te pregunté por escritores peruanos, me hablaste de Arguedas, de Vallejo, sé que eres amigo personal de Bryce Echenique y no me has dicho nada sobre

Vargas Llosa. Creo que tienes una creciente legión de admiradores peruanos que estarían felices de que fueras. ¿Cuándo te animarás a ir al Perú?

Mi buen amigo en el Perú es el poeta Vladimir Herrera. Hace años ya que yo debería haber viajado al Perú. Es raro que todavía no haya estado ahí. Me gustaría ir a Lima y que me organizaran una fiesta que hace poco soñé: una fiesta magnífica en una terraza de verano de Lima. Es imprescindible—porque así sucedía en el sueño—que suene música de Los Belkings. Me fascina, ¿sabes? Me gusta muchísimo la música de Los Belkings.

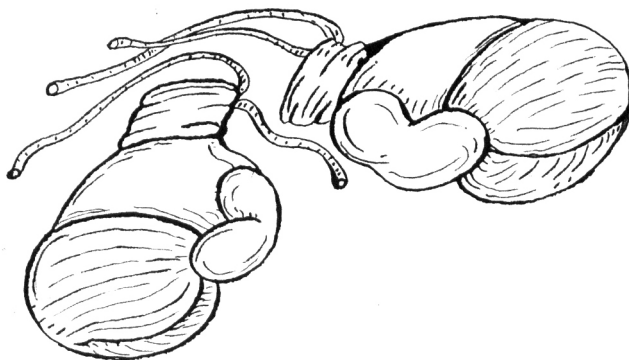


A propósito de *Orígenes*

En un artículo publicado en 1949 en la revista *Bohemia*, bajo el título "Respuestas y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach", el poeta José Lezama Lima asumió la defensa del grupo de escritores reunidos alrededor de la revista *Orígenes*, a los que Mañach había criticado duramente acusándolos de no reconocer su deuda con la generación que le había precedido. La respuesta de Lezama no dejó dudas acerca de la distancia que, en su opinión, mediaba entre *Orígenes* y todos los proyectos intelectuales emprendidos en la Cuba republicana. Según Lezama, los origenistas no podían mostrar filiación "con hombres y paisajes que ya no tenían para las siguientes generaciones la fascinación de la entrega decisiva a una obra y que sobrenadaban en las vastas demostraciones del periodismo o en la ganga mundana de la política positiva". Esa labor silenciosa de entrega a la obra era para él, como para los demás habitantes de lo que María Zambrano llamó "la Cuba secreta", la única respuesta posible al proceso de desintegración espiritual por el que atravesaba la República. Lezama veía en *Orígenes* la promesa de una utopía que había estado vedada a los intelectuales de la generación de Mañach, "dañados para perseguirse a través del espejo del intelecto y de lo sensible". La obra de *Orígenes* llevaba implícita la idea de que era posible, "al avanzar en el misterio de nuestras expresiones poéticas trazar, dentro de las desventuras rodeantes, un nuevo y viejo diálogo entre el hombre que penetra y la tierra que se le hace transparente".

Es ese tono profético—esa fe en la poesía como la única fuerza capaz de transformar "la espantosa realidad de las circunstancias"—lo que hace de *Orígenes* un caso singular en la historia de nuestras letras. Al entender que la poesía no podía ser una actividad de medio tiempo, sino un acto de entrega absoluta al poder germinativo del lenguaje, los escritores de *Orígenes* sentaron las bases para una de las más alucinantes aventuras intelectuales de su época. Octavio Paz reconoció el alcance de la obra origenista en una carta dirigida a Cintio Vitier en la que pronosticó que de ese grupo de escritores que Vitier había reunido en la antología *Diez poetas cubanos* se irían "desprendiendo algunos nombres, llamados a ser excepcionales en la poesía de nuestra lengua y de nuestro tiempo". Entre esos nombres se encontraban—además del propio Vitier y Lezama—los de Fina García Marruz, Eliseo Diego, Gastón Baquero, Lorenzo García Vega y Angel Gaztelu. Pero *Orígenes* fue excepcional también por el calibre de los escritores de otras nacionalidades que aparecieron en sus páginas, con trabajos originales o traducciones autorizadas. Gracias a José Rodríguez Feo, quien además de financiar la revista le abrió las puertas del mundo intelectual y académico de Europa y Estados Unidos, *Orígenes* tuvo acceso a escritores de fama internacional, tales como T.S. Eliot, Wallace Stevens, Virginia Woolf, Louis de Aragón, Albert Camus, Saint-John Perse, Anais Nin y Jorge Luis Borges, entre otros.

Pterodáctilo ha querido dedicar el presente número al grupo *Orígenes* con la publicación de artículos sobre algunos de sus autores más destacados. En "Eliseo Diego y Gastón Baquero: un testimonio desde el oscuro esplendor de la memoria", el poeta y catedrático cubano Emilio de Armas ve la publicación en 1966 de *El oscuro esplendor*, de Eliseo Diego, y *Memorial de un testigo*, de Gastón Baquero, como un acto de "fidelidad al milagroso equilibrio de la poesía" frente al discurso panfletario predominante de la época. Por su parte, "El otro Absalón: Gastón Baquero y la desintegración del grupo *Orígenes*", de Oswaldo Zavala, parte de una lectura de poemas y ensayos de Baquero y de las memorias del menor de los origenistas, Lorenzo García Vega, para construir una imagen de Baquero como "un complejo personaje faulkneriano" que podría ser considerado "el segundo disidente" del grupo. En "Significado del Doble en la obra de Virgilio Piñera" Pilar Cabrera Fonte analiza la presencia del doble en cuatro textos del escritor cubano—quien colaboró con Lezama en dos de las revistas que precedieron a *Orígenes*, antes de convertirse en uno de los más fervientes detractores del "origenismo"—como la expresión de un individuo que se niega a someterse a una identidad preestablecida. Finalmente, en su ensayo "Fantasticidad y sobrenaturaleza: confluencias de Lezama y Borges en la esfera de Pascal", el profesor César Salgado explora una posible teoría acerca del origen de lo fantástico en Lezama y Borges a partir de las ideas del atormentado filósofo francés.



***Orígenes* en Austin:**

Apuntes someros

¿Es que se puede hablar hoy de un auge de *Orígenes*—tanto como "revista de arte y literatura" como de un "grupo" de creadores cubanos—como tema de investigación en la Universidad de Texas en Austin? El hecho es que, durante los años en que la revista fue publicada (1944-1956), los especialistas que colaboraron en lo que vendría a ser la Biblioteca Benson y el Instituto de Estudios Latinoamericanos de UT, se esmeraron en desarrollar recursos bibliográficos y docentes sobre México, Argentina, Brasil y otras regiones hispano-luso-continenciales. Como el resto del Caribe, Cuba y su literatura no disfrutaron entonces de tal suerte. Basta indicar que varias bibliotecas de la Ivy League adquirieron completa la edición príncipe no sólo de la revista *Orígenes* sino también la de sus precursoras, *Social* y *Avance*, y sus detractoras, *Ciclón* y *Lunes de Revolución*. A pesar de su vocación borgiana por la totalidad, la Benson alberga sólo un manojo algo arbitrario de números originales de estas importantísimas revistas cubanas.

El triunfo de la Revolución Cubana en 1959 transformaría la agenda latinoamericanista en éste y otros centros de estudio. Aun así, en la década del boom la figura epicentral del fenómeno origenista no mereció la atención prodigada a figuras como Jorge Luis Borges y Octavio Paz, escritores de cuerpo presente en Austin. Curiosamente, es a partir de su muerte en 1976 (cuerpo ya ausente) que despunta un mayor interés por la obra de José Lezama Lima. Ya para los ochenta los profe-

sores Julio Ortega, Ester Gimbernat, Aníbal González y Enrique Fierro estudian en detalle la poesía y la prosa de Lezama en sus cursos. En 1988 la editorial universitaria saca en rústica la versión en inglés de *Paradiso* (hecha por Gregory Rabassa en 1974) tras iniciar trámites con Cuba para adquirir los derechos de traducción del póstumo e inconcluso *Oppiano Licario* (1977). Aunque este último proyecto no rindió fruto (aun queda estudiar por qué), UT Press corona este "auge" publicando en 1989 el primer estudio monográfico sobre *Paradiso* redactado en inglés: *José Lezama Lima's Joyful Vision*, de Gustavo Pellón.

El estudio en Austin de *Orígenes* como revista y grupo, más allá de Lezama, despega a partir de los noventa. En 1992 se incorporan de golpe cinco nuevos latinoamericanistas a la facultad del Departamento, tres de los cuales trabajaban en buen grado la literatura del Caribe. Hay una mayor oferta de cursos centrados en Cuba y se incrementan los viajes e intercambios estudiantiles y docentes con la isla para participar en conferencias o adelantar investigaciones históricas y literarias. Varios estudiosos de la obra de Lezama, Cinto Vitier y Virgilio Piñera (Víctor Fowler, Rubén Ríos Avila, Arcadio Díaz Quiñones, Juan Carlos Quintero Herencia y Alan West) ofrecen charlas y/o entrevistas en nuestro plantel a raíz de las celebraciones del Cincuentario de *Orígenes* en 1994 o del Centenario de la Guerra Hispanoamericana, en 1998. En Español y Comparada se escriben disertaciones que estudian a fondo figuras próximas a la órbita origenista (Reinaldo Arenas en D. Cardoso, 1997 y A. Willis, 2001; Arenas y Alejo Carpentier en J. Loss, 2000; Lydia Cabrera en K. Kornweibel, 2000; Vitier en V. Rodríguez-Núñez, 2001; Fina García Marruz en K. Hedeén, 2003; G. Cabrera Infante en J. Alvarez, 2004). En 1997, Salah Hassan defiende en Austin la primera disertación que analiza de lleno la empresa de *Orígenes* dentro de un marco global y "poscolonial", contrastando su programa ideoestético y su práctica editorial con los de *Les temps modernes* y *Présence africaine*.

Aparte del seminario "*Orígenes* en contexto", este siglo ya vislumbra novedosos aportes austinianos al estudio del origenismo y la trayectoria literaria cubana. Hassan recién ha editado, para un número especial del *New Centennial Review*, la primera selección antológica de artículos y manifiestos críticos de *Orígenes* y *Ciclón* traducida al inglés. Rob Lesman escribe para Comparada su disertación sobre la presencia, traducción y publicación de los "American Modernists"—Eliot, Stevens, Williams, Tate—en la revista. Gloria Díaz termina su tesis sobre el tema del laberinto en la obra de Lezama. Paula Sanmartín dedica un capítulo de su tesis a Nancy Morejón, lectora influyente de *Orígenes*. Cada uno de ellos ha viajado a Cuba para fundamentar su investigación y su conocimiento de la isla. Así contribuyen a hacer de Austin un centro importante de discusión sobre el Caribe y su cultura.

Eliseo Diego y Gastón Baquero: un testimonio desde el oscuro esplendor de la memoria

Emilio de Armas

Conversando una tarde en su casa de El Vedado, Eliseo Diego me preguntó cuál de sus libros era el que yo prefería. Cuando le respondí que *El oscuro esplendor*, los ojillos de zorro que ha sabido burlar a más de un cazador se le agrandaron. "Yo también lo prefiero", me respondió. Y sin decir más se levantó, fue hasta un estante, y regresó con un pequeño volumen encuadernado. Era el ejemplar original del libro, pulcramente mecanografiado por él. No creo que impresor alguno hubiera podido hacerlo con más esmero y arte, y esa realización material del libro no era más que la expresión última—y la confirmación—de su realización poética.

La publicación de *El oscuro esplendor* se recibió en Cuba, en 1966, como la manifestación extemporánea de un lenguaje poético ya caduco. Predominaba en aquellos años—con el respaldo que le prestaban las instituciones oficiales con sus publicaciones, concursos y premios—la llamada poesía social, comprometida y militante, cuyo lenguaje debía ser lo más fiel posible al habla cotidiana y fuerte que se espera de esa abstracción llamada pueblo. Y un pueblo, por añadidura, "en revolución". Un discurso acentuadamente coloquial, periodístico y panfletario, donde era cada vez más difícil distinguir unas voces de otras, había ido ocupando casi todo el espacio literario disponible. Donde antes abundaban las polémicas, ahora se reclamaba la unanimidad. El dominio gubernamental sobre los medios de comunicación—desde la radio, la televisión y los diarios hasta las revistas, las editoriales y las imprentas—garantizaba la abrumadora preeminencia del coloquialismo "revolucionario" frente a toda otra manifestación estética. Cualquier expresión "oscura" era peligrosamente sospechosa, y José Lezama Lima se había convertido ya en el blanco predilecto de los comisarios culturales.

El oscuro esplendor, un breve libro de poemas escritos desde la madurez interior de un hombre en diálogo consigo mismo y con la realidad profunda de los seres y las cosas, era la negación implícita de aquella "estética" revolucionaria—tal vez la más artificiosa que haya imperado en Cuba, mucho más artificiosa, incluso, que toda la poesía modernista—, y, para quienes entonces teníamos alrededor de veinte años y nos negábamos a aceptar que la poesía era "cualquier cosa"—y mientras más *cualquiera*,

mejor—, aquel libro de Eliseo Diego se convirtió en una especie de refugio inexpugnable, donde la palabra poética era capaz de resplandecer con el oro del decoro.

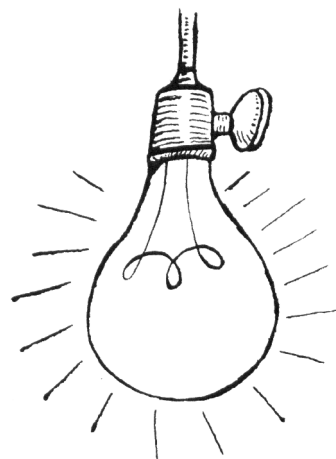
Desde sus lentos y solemnes versos iniciales—"Juega el niño con unas pocas piedras inocentes/ en el cantero gastado y roto/ como paño de vieja"—hasta su desolado final—"Roguemos esta noche por un niño/ de quien no queda más/ que una oveja de arcilla sin consuelo/ entre las vastas ruinas"¹—, *El oscuro esplendor* me pareció entonces la reafirmación de la poesía, hablando desde sí misma como una respuesta cabal y necesaria a la violencia reiterativa del discurso oficial, y a toda la poesía que trataba de seguir aquel discurso. Los poemas del libro habían madurado a lo largo de varios años de fecundo silencio, y ahora llegaban en un momento que, por parecer totalmente inadecuado, era precisamente el más justo: aquél en que, ofreciendo una nota absolutamente discordante con la corralidad del momento, se convertían en la nota más auténtica.

La poesía volvía, pues, a escucharse, y para ello se rodeaba de la penumbra y el silencio que Eliseo Diego había ya convertido en ámbito propio en sus libros anteriores. En medio de esa penumbra y ese silencio, la definición de lo que es o puede ser un poema llegaba también con una sencillez irrefutable:

Un poema no es más
que una conversación en la penumbra
del horno viejo, cuando ya
todos se han ido, y cruje
afuera el hondo bosque; un poema

no es más que unas palabras
que uno ha querido, y cambian
de sitio con el tiempo, y ya
no son más que una mancha, una
esperanza indecible;

un poema no es más
que la felicidad, que una conversación
en la penumbra, que todo
cuanto se ha ido, y ya
es silencio.



Sencillez y esmero en la expresión; concisión y justeza en las imágenes; gravedad y tensión en el despliegue y la disposición de las palabras, que se abren o cierran en versos amplios o entrecortados; inmersión lúcida del *yo* en la naturaleza de las cosas; develamiento del trasfondo en la realidad cotidiana; ternura y compasión sin lastre alguno de sentimentalismo: todo ello se condensa en este libro como pocas veces haya ocurrido en la poesía cubana, para devolver a los lectores, recreado en palabra limpia, el "oscuro esplendor" de la inocencia original y terrible del ser, del "menudo señor que sabe conmover/ la tranquila tristeza de las flores, la sagrada/ costumbre de los árboles dormidos".

El discurso a veces irrefrenable de *En la Calzada de Jesús del Monte*, que parece ansioso por llenar todo el espacio de la página—como si lo dictara el horror al vacío y a la muerte—se hace ejercicio de plena concisión poética en *El oscuro esplendor*; el poema no se despliega aquí en una multiplicidad de planos, como ocurre en algunos momentos de *En la Calzada*.....—y acentuadamente en "El primer discurso"—, sino que se concentra en un objetivo que es preciso poseer y expresar en su totalidad. Este

objetivo puede ser un destello de la realidad en la memoria, o la realidad misma, contemplada en toda su sencilla esplendidez, como ocurre en el poema "Todo el ingenuo disfraz, toda la dicha":

El anciano se sienta al sol cada mañana
con todos sus preciosos huesos
bien contados y en orden, su tesoro.

Conmueve al sol aquella ingenuidad antigua
como el rumor de los primeros árboles
pidiendo admiración, respeto, un poco de
homenaje

para la frágil sabiduría
que delicadamente ordena los preciosos huesos,
y prestándose con gusto a la farsa
cómo transforma los agotados puños
y el encallecido corazón de las botas.

Si bien más tarde el sol con dedos ágiles
debe recobrar sus llaves, sus monedas,

todo el ingenuo disfraz, toda la dicha,

y lentamente y con prudencia va dejándolo
al fin dormido, a solas con el sueño.

La expresión coloquial—liberada de toda sujeción ideológica—recupera aquí su dignidad de habla decantada y honda, y le sirve al poeta para expresar nada menos que el horror no ante el paso del tiempo, sino ante la abrupta posibilidad de que el tiempo se interrumpa a manos de la violencia de la muerte, como en el poema "Para las ruinas de la tienda":

No la muerte concreta, sino la imaginada
muerte de Isabelita, la joven que vendía
las telas venturosas, las nonadas. ¡Subir
con tu brazo gentil sobre mi brazo
las mágicas escalas, ascendiendo
entre los unicornios de cristal, los fugitivos
ciervos de humo, así, serenamente
hasta el piso tercero! Allí los mostradores
en la perpetua luz, en la blancura

sellada y suficiente de la tienda. Y luego
la joven que se acerca, dulce, absorta,
mirándonos el tiempo: es Isabel: charlamos.
Y así los años, así los corredores

de sol perenne que la brisa mueve. Y luego
es otra la que viene: ves, arrecia



el frío artificial, la luz es dura. Entonces
estalla el tiempo, aúlla la violencia

con un hilo de voz en el espejo: son los
huesos
pelados, renegridos de la tienda. Tenemos
hambre:
Isabelita ha muerto.

El año de 1966 habría sido para la poesía cubana, sin duda alguna, el "año de *El oscuro esplendor*", si al mismo tiempo, en España, Gastón Baquero no hubiera publicado su *Memorial de un testigo*. Coincidencia ésta que refuerza la justeza de evocar juntos a ambos poetas, ya que aquellos dos libros comparten—además de la calidad que los sitúa entre lo mejor de nuestra poesía contemporánea—una originalidad deslumbradora.

Desde la década de 1940, Gastón Baquero se había incorporado a la poesía cubana con una voz de amplio y variado registro, cuya realización mayor sería el poema "Palabras escritas en la arena por un inocente", un discurso poético que va, como la voz del inocente que lo pronuncia, "de alucinación en alucinación como llevado por los pies del tiempo".

Si en *El oscuro esplendor* se encuentra la palabra en plena gravitación en torno de los seres y las cosas, en *Memorial de un testigo* se descubre la palabra en estado de plena liberación. En "Palabras escritas en la arena por un inocente", una voz anónima y coral congregada en torno al niño había sentenciado: "Dejemos vivo para siempre a ese inocente niño./ Porque garabatea insensatamente palabras en la arena./ Y no sabe si sabe o si no sabe./ Y asiste al espectáculo de la belleza como al vivo cuerpo de Dios".² Quien habla ahora—el "yo poético" de *Memorial de un testigo*—es aquel mismo "inocente" que antes había escrito sus palabras en la arena. El tono del nuevo libro de Baquero proviene directamente de la novena sección de "Palabras escritas en la arena por un inocente", donde las limitaciones del tiempo real y del tiempo histórico son trascendidas en favor de un diálogo en que todas las voces parecen congregarse en un presente eterno:

Estamos en Ceylán a la sombra crujiente de los arrozales.
Hablamos invisiblemente la Emperatriz Faustina,
Juliano el apóstata y yo.
Niño, dijeron, qué haces tan temprano en Ceylán,
Qué haces en Ceylán si no has muerto todavía.

En *Memorial de un testigo*, aquel niño que no ha "muerto todavía" regresa para redactar un manuscrito sin principio ni fin, pues cada poema del libro no es sino expresión de una voz que se ha hecho una con el tiempo, libre ya de concreciones geográficas, y pendiente por igual de la muerte de los seres y las cosas como de la permanente resurrección de la vida:

Cuando Juan Sebastián comenzó a escribir la *Cantanta* del café,
yo estaba allí:
llevaba sobre sus hombros, con la punta de los dedos,
el compás de la zarabanda.

Un poco antes,

cuando el señorino Rafael subió a pintar las cameratas vaticanas
alguien que era yo le alcanzaba un poquito de blanco sonoro bermejo,
y otras gotas de azul virginal, mezclando y atenuando . . .

¿Y quién le sostenía el candelabro a Mozart,
cuando simboliteaba (con la lengua entre los dientecillos de ratón)
los misterios de la Flauta...?

Y era yo además quien, jadeante, venía (un tierno gamo de ébano corre
por las orillas de Manjatan)
de haber dejado en la puerta de un hombre castamente erótico como el
agua,
llamado Walterio, Walterio Whitman, si no olvido,
una cesta de naranjas y unos repollos morados para su caldo,
envío secretísimo de una tía suya . . .

y entré luego al cementerio para acompañar los restos de Monsieur Blas
Pascal,
que se iba solo, efectivamente solo, pues nadie murió con él ni muere
con nadie.
¡Ay las cosas que he visto sirviendo de distracción al hombre y
engañándole sobre su destino!

[...]
porque hubo testigos, y habrá testigos, y si no es el hombre será el cielo
quien recuerde siempre
que ha pasado un rumoroso cortejo, lleno de vestimentas y sonatas, lleno
de esperanzas
y rehuyendo el temor: siempre habrá un testigo que verá convertirse en
columnilla de humo
lo que fue una meditación o una sinfonía, y siempre renaciendo.

Ausente de Cuba desde 1959, Gastón Baquero regresaba a ella en este libro como han tenido que regresar otros muchos poetas de la isla: convertido en pura palabra, ya sin las apoyaturas de la voz, el gesto, la sonrisa, el traje o el sombrero; de todo eso que le sirve al hombre para ocupar un lugar en el tiempo y el espacio en medio de sus semejantes. Como palabra pura, pues, era preciso recibirlo y leerlo.

Este libro llegaba, además, como una especie de contrabando poético, en lo cual veo una broma del azar, no de la voluntad; pero una broma que mucho habría complacido a su autor, de ser consciente de ella: por el peso, el color, la densidad y el tamaño, aquel pequeño volumen de ediciones Rialp, en la colección Adonais, parecía una de esas primeras publicaciones con que sueñan los poetas jóvenes. Para un lector cubano que simplemente no hubiera tenido acceso a la obra anterior de Gastón Baquero—que ya por entonces era totalmente inencontrable en las librerías de la isla—, *Memorial de un testigo* podía parecer, efectivamente, la cristalización milagrosa de un desembarazo casi adolescente, unido a esa madurez atemporal que irradia de casi toda gran poesía. Y se me ocurre ahora que el rapto de juventud que arrastra consigo las palabras de *Memorial de un testigo*, no es otra cosa que el resultado verbal de una libertad esencial y consciente de sí misma. La voz poética de Baquero—totalmente ajena al concurso de consignas que resonaba dentro de Cuba—parece asumir aquí una elasticidad gimnástica, que le permite extenderse ante el lector con la burlona y enigmática sabiduría de un gato, un gato majes-

tuosamente perezoso que de repente se arroja sobre su presa. Por supuesto, el gato en que pienso no puede ser más que un personaje literario: se trata del enigmático gato de *Alicia en el país de las maravillas*, ejemplo de fantasía hasta el delirio, libro tan grato por sus laberintos al poeta de *El oscuro esplendor*, como cercano—por su incesante rechazo de la causalidad racionalista—a la voz testimonial que anima la poesía de Gastón Baquero.

Pero si el aspecto del libro favorecía su involuntario efecto de contrabando poético, mucho más lo hacía su título: la expresión *Memorial de un testigo* remitía de inmediato, en aquella época, al campo de resonancias de la literatura comprometida, sobre todo en Cuba. Testigos y testimonios los hubo, en efecto, por todas partes, pero casi todos ellos—los unos y los otros—parciales y comprometidos *a priori*. Éste, no: éste es un testigo que pasa entre los dorados salones vieneses y las tabernas del puerto como un visitante al que nadie invitó, y que no está obligado a dar las gracias ni a despedirse con reverencias. Irreverente, pues, para decirlo con un calificativo que ya casi no dice nada, de tan manido que se ha vuelto. Pero irreverente de verdad, con la irreverencia sonriente del hombre que ha aprendido su libertad en rima consonante con su dignidad, estoico, angustiado, irónico y afable.

Este testigo posee cuanto va tocando su palabra: es un señor que sabe tomar las cosas en su mano para sentirles el peso exacto, la textura, el frío o el calor de su materia, y que después las deja donde estaban, al alcance de otros y de todas las manos, porque la belleza no es de nadie, pero está a la vista de todos. Como encarnación de esta belleza, Baquero escoge la imagen de la rosa, uno de los tópicos más recurrentes en la poesía occidental, y elabora en torno de esta imagen—reviviéndola en un ejercicio de eficacia expresiva que termina por hacer de la rosa un símbolo de la poesía, inagotable siempre y siempre idéntica a sí misma—su "Discurso de la rosa en Villalba", poema que cierra el *Memorial de un testigo*:

Yo vi una rosa en Villalba:
era tan bella, que parecía la ofrenda hecha a las rosas
para festejar la presencia de las rosas en la tierra.

[...]
yo creía haber soñado ya todas las rosas, y las no vistas sobre todo:
la rosa de la India ciñendo a los leopardos,
la del Japón labrada en oro, la mística de Egipto,
la imperiosa como un guerrero bajo el sol africano,
la silvestre de Nueva Zelanda, que se abre al escuchar una melodía
y muere cuando la música fenece: yo creía haber visto ya todas las rosas.

Pero yo vi la rosa en Villalba;
su geometría imperturbable
era una respuesta de lo Imposible a la Desesperación,
era la indiferencia ante el caos y ante la nada,
era el estoicismo de la belleza, que se sabe perdurable,
era el sí y el rechazo a la ávida boca de la muerte.

Yo vi la rosa, tan pura y sorprendente,
que borraba el hastío de su nombre profanado
y no aparecía ya el lugar común de la rosa gastada:
era otra vez la Creación en su día inicial, coronada por el estupor de
Adán,

recorrida por la inmensa alegría de saborear la luz y por el asombro de sentirse vivir.
[...]

Y ante ella sentí la piedad que siempre me ha inspirado
la contemplación de la belleza efímera. ¡Que esta geometría vaya a confundirse con el cero del limo y con la espuma del lodo!

No quise mirar más la rosa perfectísima,
la que debió ser hecha eterna o no debió ser nacida.
De espaldas al dolor de su belleza, la rescataba intacta
en ese rincón final de la memoria que va a sobrevivirnos
y a mantener en pie la luz de nuestra alma cuando hayamos partido.
Negándome a mirarla, la llevaba conmigo.

Y dije adiós a la rosa de Villalba.

Y sólo ahora, al final del poema, nos damos cuenta de que la rosa no ha sido sino un pretexto para la creación de un texto cuya belleza verbal—librada a la memoria y al olvido del tiempo—se convierte en un equivalente de la rosa efímera a la que el poeta se refiere con un insistente "yo vi... yo vi", como si tuviera necesidad de afirmar su condición de testigo que posee a través de la mirada lo que nos entrega por medio de la palabra. Sólo ahora, repito, nos damos cuenta de que la rosa, en realidad, no importa, o importa sólo como una clave—es decir, como una llave—para entrar "en ese rincón de la memoria que va a sobrevivirnos/ y a mantener en pie la luz de nuestra alma cuando hayamos partido".

He aquí lo que verdaderamente importa al poeta: "la luz de nuestra alma cuando hayamos partido". Y nos damos cuenta, ahora, de que ese insistente "yo vi... yo vi", con que Baquero nos habla de la rosa, es la frase con que solemos afirmar una visión cuando esperamos que los demás la juzguen imposible. "Yo he visto en la noche oscura", afirmó José Martí, "Llover sobre mi cabeza/ Los rayos de lumbre pura/ De la divina belleza". Es decir, el poeta afirma haber visto lo que sólo puede percibirse a la "luz de nuestra alma", y en medio de esa luz están todas las rosas evocadas en el poema, que son una sola rosa y ninguna.

Ambos autores percibieron en la vida y en la literatura un dramático y silencioso enfrentamiento entre el ser y el no ser, y vieron la poesía como un milagroso momento de equilibrio entre estos extremos, un equilibrio cercado de riesgos y amenazas que el poeta debe sortear completamente solo, para llegar a ese *otro lado* de la cuerda que es el poema ya salvado, la vida ya salvada, el alma ya salvada.

Tanto Eliseo Diego como Gastón Baquero mantuvieron una ejemplar fidelidad al milagroso equilibrio de la poesía. El poeta que permaneció en la isla y el poeta que no regresó a ella prosiguieron y defendieron sus obras—la que el uno y la que el otro habían escogido hacer—hasta el fin de sus días, y pudieron abrazarse antes de llegar al otro lado de la cuerda. Y en este abrazo vemos hoy algo más que un conmovedor reencuentro y una despedida final entre dos amigos: algo que parecía separado en dos mitades irreconciliables—la poesía de Cuba—demostró, una vez más, que es una y la misma.

NOTAS

1. Eliseo Diego. *Poesía*. La Habana: Letras Cubanas, 1983. Todas las citas del autor han sido tomadas de esta edición.
2. Gastón Baquero. *Poesía completa*. Introd. de Pío E. Serrano. Madrid: Verbum, 1998. Todas las citas del autor han sido tomadas de esta edición.

El otro Absalón: Gastón Baquero y la desintegración del grupo *Orígenes*

Oswaldo Zavala

Es por muchos conocida la afirmación de William Faulkner de que se hizo narrador ante la imposibilidad de ser poeta. Pero pocos han leído la escasa poesía que publicó. El escritor español Javier Marías es miembro de ese grupo de *connoisseurs*. Tradujo *A Green Bough*, un poemario de Faulkner impreso en Nueva York en 1933, con un título que tal vez habría gustado a Reinaldo Arenas: *Si yo amaneciera otra vez*. En uno de los poemas se lee este verso: "The years are sand the wind plays with". Marías lo traduce como "Los años son arena con la que juega el viento". La imagen puede sugerir, en la poética de José Lezama Lima, una espiral por la cual ascienden y descienden los años, las épocas, todos los tiempos.

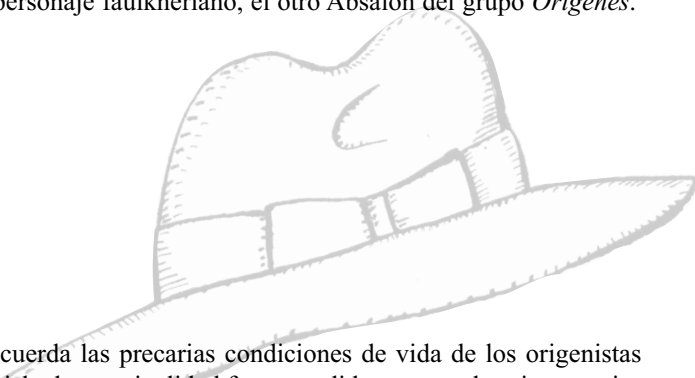
Me aproximo al poeta cubano Gastón Baquero (1916-1997) siguiendo la estela de una espiral de arena. Su nombre aparece junto al de Lezama en varias revistas literarias hasta llegar a *Orígenes*, publicada de 1944 a 1956. Colaboró en otras con Cintio Vitier, Eliseo Diego, Fina García Marruz y Virgilio Piñera. Sus poemas aparecieron con los de otros origenistas en las antologías editadas por Vitier, *Diez poetas cubanos*, de 1948, y *Cincuenta años de poesía cubana*, de 1952. Luego Baquero se dedicó al periodismo y dejó Cuba con el triunfo de la revolución de 1959. Su obra permaneció en muy bajo perfil hasta ese momento, pero reapareció en España, el país que lo acogió en el exilio y donde sus obras completas vieron la luz en 1995.

Los únicos dos poemarios que Baquero publicó en Cuba tienen fecha de 1942. Dos años después comenzaría la revista *Orígenes*, en la que, pese a su participación en las anteriores publicaciones de Lezama, contribuyó con sólo un poema en el primer número. Habrían de pasar casi veinte años antes de que Baquero diera a la imprenta nuevos poemas y ensayos. Sobre su vida y obra se encuentran algunos datos en las páginas de *Los años de Orígenes*, libro biográfico publicado en 1978 por la otra promesa de la literatura cubana, el más joven integrante del grupo origenista: Lorenzo García Vega. Durante un encuentro que sostuvo con Baquero en Madrid, éste se negó a tocar el tema: "Nunca pude

hablar con él", escribió García Vega, "sobre lo que realmente sentía sobre los años de *Orígenes*" (García Vega 278).

García Vega padeció un colapso mental en el exilio, alejado de su pasado literario, pero eso no le impidió tratar temas tabú entre los origenistas, como por ejemplo, la condición racial y económica de Baquero: "Y Gastón Baquero era negro, pobre, había venido de Banes, y había tenido que estudiar la carrera de Ingeniero Agrónomo porque la carrera de Ingeniero Agrónomo era la única carrera que podían estudiar los negros pobres que llegaban a alcanzar una beca" (280). Luego vendría el trabajo de Baquero como jefe de Redacción del conservador *Diario de la Marina*, algo que según García Vega fue visto por Lezama como una "colaboración" con el régimen de Batista y que provocó un marcado distanciamiento entre ambos. El motivo de este desencuentro y sus efectos ulteriores son el tema del presente trabajo. Pero antes conviene que me demore un poco en García Vega.

Tras el polémico libro y sus constantes ataques al grupo origenista, no seré el primero en proponer que la historia de García Vega remite a la del Absalón bíblico, hijo del rey David, asesinado por la guardia real tras encabezar una rebelión contra su padre. El lamento del rey, "¡Absalón, Absalón!"¹, da título a una de las más importantes novelas de Faulkner, publicada en 1936. En este contexto, intentaré en las siguientes páginas aventurar una lectura alterna sobre la figura de Gastón Baquero y explorar la posibilidad de considerarlo, después de la ruptura de García Vega, como el segundo disidente de la "familia origenista", así llamada por Fina García Marruz. Buscaré demostrar que Baquero vivió dentro y fuera de Cuba un desencuentro con Lezama, y a través de la lectura de su poesía y ensayos, y de las pocas noticias que de su vida se recolectaron, analizaré las claves de un conflicto interno que podría mostrarnos a Baquero como un complejo personaje faulkneriano, el otro Absalón del grupo *Orígenes*.



1. La ética de la marginalidad

En *Los años de Orígenes*, García Vega recuerda las precarias condiciones de vida de los origenistas durante la dictadura de Batista. Fuera de la isla, la marginalidad fue entendida en tonos heroicos por intelectuales solidarios, como Octavio Paz: "Fue una generación que aceptó la marginalidad y que hizo de ella su verdadera patria" (citado por García Vega, 279). Esta problemática no impidió que la revista sobreviviera doce años, sólo aniquilada por el rompimiento entre Lezama y Rodríguez Feo, quien más adelante fundó la revista *Ciclón* con Virgilio Piñera. Tampoco impidió la "marginalidad" que Lezama publicara—antes de la revolución—nueve libros, cuatro de ellos por la Dirección de Cultura del gobierno cubano. Hemos dicho ya que después de dos poemarios y sus contribuciones en revistas literarias, Baquero mantuvo su obra literaria inédita hasta su exilio en 1959. Dice al respecto García Vega: "Pero Gastón Baquero siempre vivió, dignamente, en la marginalidad, pues cuando él ocupó altas posiciones, él quiso negar su vocación literaria así como se negó a publicar sus poemas" (280). La disparidad en la forma de entender la ética de la marginalidad merece a García Vega las siguientes líneas: "Hubo, hay, en esto de los años de *Orígenes*, demasiadas, dolorosas, contradicciones. Hubo quién, como Lezama, parecía ser, y quería ser, para algunos de nosotros, como un padre, como un maestro², o como la manifestación de una conciencia ética" (279).

2. Revelaciones en la arena

La antología *Diez poeta cubanos* incluyó el poema que para muchos es uno de los mejores de Baquero: "Palabras escritas en la arena por un inocente". En el primer verso aparece un tema recurrente en Baquero: la inocencia. "Yo no sé escribir y soy un inocente". En la segunda parte de las diez que integran el poema, la voz poética –un niño– medita sobre la figura de Absalón que pronto se convierte en su propia imagen.

Asomado a un espejo está Absalom⁶ desnudo y me adelanto a estrecharle la mano.

Estoy muerto en este balcón desde hace cinco minutos llenos de dardos.

Estoy cercado de piedras colgado de un árbol oyendo a David.

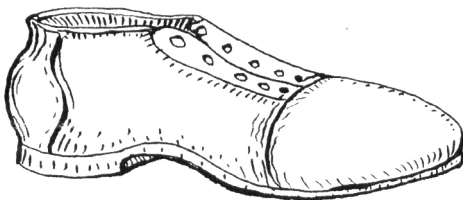
Hijo mío Absalom, hijo mío, hijo mío Absalom⁴!

Nunca comprendo nada y ahora comprendo menos que nunca.

Pero tengo la arena del mar, sueño, para escribir el sueño de los dedos.

Y soy tan sólo el niño olvidado inocente durmiéndose en la arena.

(Baquero, *Palabras* 127)



Transformado en el traidor hijo de David, el *yo* poético sufre la muerte de Absalón que registra el libro de Samuel. Una segunda referencia vinculada a Faulkner cita en el poema estas celeberrimas líneas de *Macbeth*, de Shakespeare:

La vida no es sino una sombra errante,
un pobre actor que se pavonea y malgasta su hora sobre la escena,
y al que luego no se le escucha más, la vida es
un cuento narrado por un idiota, un cuento lleno de furia y de sonido,
significando nada⁵. (131)

El primer capítulo de *The Sound and the Fury* es narrado por Benjy Compson, el menor de una familia sureña estadounidense, aquejado de una afección mental que le impide reconocer la continuidad del tiempo, confundiendo pasado, presente y futuro. Uno de los hermanos de Benjy es Quentin, quien narra a su vez, en *Absalom, Absalom!*, el ascenso y caída de otra familia en el sur de Estados Unidos durante la guerra civil. En esta última novela, Thomas Sutpen se establece con su esposa y dos hijos, Henry y Judith, en el mítico condado de Yoknapatawpha. Henry entraña amistad con Charles Bon, quien resulta ser hijo bastardo de Sutpen y pretendiente de Judith, sin saberlo, su media hermana. Para obstaculizar la relación, Sutpen revela a Henry la identidad de su amigo y, apelando al racismo en la familia, le cuenta que su madre es negra. La tragedia de Faulkner condena a Henry porque parece dispuesto a permitir el incesto entre Charles y Judith, pero prefiere asesinar a Charles cuando conoce su

ascendencia negra. Gastón Baquero, como Charles Bon, tenía ascendencia negra y una relación conflictiva con la figura del padre. En el caso de Baquero, como en el de varios origenistas –según García Vega– Lezama jugó ese papel.

Más evidencia de ello puede encontrarse en la poesía y ensayística de Baquero, quien no vaciló en vincularse al yo de sus poemas, esos "parapetos detrás de los cuales hablo con cierto inseguro disfraz" (Baquero, *Volver* 232). Supongamos el poema más emblemático de Baquero como ejercicio de indagación interior. Especular sobre la escritura en la arena resulta crucial, y el crítico Manuel García Verdecia propone la siguiente lectura: "Puede que entonces [el niño del poema] haya escrito aquella frase mística: *soy el que soy*, que afirma una negación del otro y una identidad definitivamente distinta, pues los roles fatigan" (130). El nombre, o la inminencia de la revelación del nombre se encuentra, detrás de varios versos en "Palabras escritas en la arena por un inocente". El yo poético muda de nombre constantemente, de Absalón a Saúl, por ejemplo. Consideremos ahora los siguientes versos:

De esta arena en que escribo como un niño
Epitafios, responsos, los nombres más prohibidos.
Escribiendo su nombre y borrándolo luego.
Para que nadie lea, y los peces prosigan inocentes. (*Palabras* 129)

El inocente Baquero ignora o desconoce su nombre verdadero. Y este desconocimiento habilita su inocencia. Desconocer la naturaleza de su conflicto con Lezama y el grupo *Orígenes* es también una forma de retener su inocencia. Pero la batalla entre padre e hijo se desata en el poema. "Vuelve a dormirme", ordena una voz ubicua al yo poético. García Verdecia encuentra allí la incursión del padre:

Por encima del Inocente y enfrentado a él como la espada punitiva del arcángel Gabriel, se halla el Padre, titiritero inevitable, sumo pontífice que establece los modelos [...] Resulta por tanto necesario que un día, si queremos dar a luz a nuestro propio ser, todos cometamos parricidio; no hay otra manera de encontrar voz y caminos distintos, de hallar el claro que la sombra paternal nos niega condenándonos al raquitismo de la copia aniquiladora. (García Verdecia 132-33)

La revelación en la arena: en 1947 cuando aparece *Diez poetas cubanos* el conflicto entre el padre Lezama y el hijo Baquero había comenzado.

3. La ruptura

Precedido de una dedicatoria amistosa fechada en 1939, Baquero publicó en el exilio el poema "G.B. pide a J.L.L dos números de «Espuela de Plata»", uno de los pocos que aluden a Lezama directamente. De estructura inusual, al soneto lo sigue una breve nota, un "postsoneto". Sorprende al final lo que parece una segunda nota de Baquero:

La embajada cumplida aun no lo ha sido
Pues el hondo conflicto se presenta
Hacia el enfant por mí tan bien querido
En lance que la pena se acrecienta. (*Poesía completa* 237)

A la mención de ese "hondo conflicto", apunta Baquero, le sigue una nota escrita a lápiz por Lezama en el reverso del poema:

[Hemos de subrayar ahora la actitud inversa, es decir, ver en aquellos que por enemistad, con lo inmediato, buscaron un despego total. Después sorprenderemos cómo a pesar de esa enemistad, lo circunstancial busca recobrar sus posiciones deslizándose aun en los más desdénosos, si no con total imperio, sí en vetas sinuosas que revelan en la intensidad un torcedor o la conciencia de la imperfección y la variedad o la constante huída de la forma o el movimiento]. (237-38)

Este difícil texto parece continuar lo que pudo ser una discusión inicial entre Lezama y Baquero. Distanciados, Baquero habría intentado buscar una reconciliación con el poema, pero le fue devuelto con la nota de Lezama en el reverso. Este "hondo conflicto" se reflejó también en la prosa de Baquero. En 1944⁶ – año de la aparición de la revista *Orígenes* – publicó "Tendencias de nuestra literatura", el único ensayo que escribió sobre las letras cubanas de su tiempo. Contrario a la mayoría de los originistas, Baquero trata a Lezama como figura secundaria. Al discutir lo que considera ejemplos de la mejor poesía hasta ese año, elige libros de Vitier, Piñera y Emilio Ballagas, pero omite mencionar *Muerte de Narciso* y *Enemigo rumor* publicados por Lezama en 1937 y 1941, poesía de culto para Vitier y los demás poetas del grupo *Orígenes*. Para Baquero tampoco merece mención alguna la revista *Orígenes* misma, que para ese 1944 ya había emitido su primer número.

La separación de Baquero se da por hecho un año antes de su exilio en el estudio *Lo cubano en la poesía*, de Cintio Vitier, quien lo recuerda en tono memorioso, como a un amigo ausente, de una brillante pero interrumpida obra poética: "Él era el huésped increíble, y el poder de la pobreza. Sus poemas llegaban y se establecían en la luz como si siempre hubieran estado ahí, familiares en su secreto y en su grave magnitud. Un día ya no quiso escribirlos más" (Vitier 498). Vitier transcribe un breve poema en el que Baquero parece anunciar su exilio venidero:

*Volveremos
de nuevo
a decirnos
adiós.* (498)

4. La muerte de Absalón

En 1984 aparece la antología de Baquero *Magias e invenciones*. El primero de los poemas se titula "Retrato":

Ese pobre señor, gordo y herido,
que lleva mariposas en los hombros
oculta tras la risa y el olvido
la pesadumbre de todos los escombros. (*Poesía completa* 141)

Le sigue en la colección "Epicedio para Lezama":

Tiempo total. Espacio consumado.
No más ritual asirio, ni flecha, ni salterio.
El áureo Nilo de un golpe se ha secado,
y queda un único libro: el cementerio. (141-142)

Esta es la imagen que Baquero ofrece a la desaparición de Lezama en 1976. Y dos años antes de su propia muerte, el único ajuste de cuentas que Baquero emprende es contra sí mismo. Recordamos que

para Lezama la poesía era esa esperanza de "trazar, dentro de las desventuras rodeantes, un nuevo y viejo diálogo entre el hombre que penetra y la tierra que se le hace transparente" (Lezama 190). Contrapongo la lectura que Baquero hace de su propia labor poética en términos lezamianos:

Reconozco que mi mirada es mínima, pobre, superficial, porque tengo imaginación para adornar, pero no para penetrar, para descender al interior de los sentimientos y de las sensaciones, como es el caso de los contadísimos poeta-poetas que en el mundo han sido. (*Volver* 235)

Pero la misma desolación experimenta el lector en los primeros poemas de Baquero, como el "Testamento del pez", incluido por Vitier en la antología *Diez poetas cubanos*. "Ese testamento", confiesa Baquero, "por supuesto es mi propio testamento" (*Volver* 325). En él, la voz poética interpela a la ciudad mientras siente la muerte cerca:

por tus calles, ciudad, yo fui geranio,
bajo algún cielo fui la dulce lluvia
[...]
yo soy un pez, un ángel he sido,
cielo, paraíso, escala, estruendo,
el salterio, la flauta, la guitarra,
la carne, el esqueleto, la esperanza,
el tambor y la tumba. (124)

Podríamos leer en estos versos iconografía representativa de varios miembros de la familia origenista. "Geranio", "cielo" y "paraíso" (Lezama); "estruendo", "carne" y "esqueleto" (Piñera); "Esperanza" (García Vega). Al final del poema, el yo poético desea amanecer otra vez en un nuevo origen junto con los demás hijos de la ciudad, convertidos todos en estrellas, de regreso a la constelación:

Quisiera ser mañana entre tus calles
Una sombra cualquiera, un objeto, una estrella
laborando febril contra la muerte,
venciéndola, ciudad, renaciendo, ciudad, en cada instante,
en tus peces de oro, tus hijos, tus estrellas. (125)

Con la misma esperanza de trascendencia termina Baquero su "Retrato" casi 40 años después:

Sólo quiere [el poeta Baquero] una cosa, sólo una:
Descubrir el sendero que lo lleve
A hundirse para siempre en las estrellas. (*Poesía completa* 141)

Este segundo Absalón, a diferencia de la historia bíblica, nunca regresó a casa. Y su padre murió sin poder llorarlo y sin ser, en turno, llorado. La ruptura silenciosa con la familia de Orígenes permaneció innombrable e inédita, como tal vez Lezama imaginaba la poesía pura, ese enemigo rumor incontestable y jamás articulado. Faulkner afirmaba que el amor nunca aparecía en su literatura por ser un tema demasiado importante: "Le hace falta el secreto", decía (Marías 79). En la soledad, el otro Absalón privilegió el silencio en su disidencia. ¿Por qué? En las palabras del inocente en la arena podría estar el principio de una respuesta que yo aventuro a modo de conclusión: Transformado en ese niño inocente, Gastón Baquero confió a la efímera página de arena: "Soy el que soy. Y soy Absalón."

*Dejemos vivo para siempre a ese inocente niño.
Porque garabatea insensatamente palabras en la arena.
Y no sabe si sabe o si no sabe
Y el niño de la arena contesta: Gracias! (Palabras 136)*

Los años son la arena con la que juega el viento, nos dijo Faulkner. Y la arena en la que escribió el niño inocente se alzó hace ya varios años en un vendaval, un ciclón que arrastró al tiempo y sus historias secretas. Volvamos a dormirmos.

NOTAS

1. La muerte de Absalón se narra en el segundo libro de Samuel, 19:1. El título en inglés de la novela de Faulkner es *Absalom, Absalom!*
2. Todas las cursivas son mías.
3. Baquero escribe el nombre de Absalom a la usanza de Faulkner y de algunas traducciones de la Biblia en inglés. Resulta curioso mencionar que la primera traducción de Faulkner al español fue hecha en Cuba por el escritor Lino Novás Calvo, quien en 1934 publicó su versión de *Sanctuario*. *Sanctuary* apareció originalmente en 1931 (Fayen 80).
4. De nuevo la puntuación inglesa: Baquero sólo escribe el signo de admiración al final de la oración.
5. La traducción parece ser de Baquero.
6. El ensayo se publica en 1944, pero aparece fechado en 1943 en la recopilación de la ensayística completa de Baquero.

OBRAS CITADAS

- Baquero, Gastón. "Palabras escritas en la arena por un inocente". *Diez poetas cubanos* (1937-1947). Ed. Cintio Vitier. La Habana: Orígenes, 1948. 126-136.
- . *Poesía completa*. Salamanca: Fundación Central Hispano, 1995.
- . "Sintiendo mi fantasma venidero". *Diez poetas cubanos* (1937-1947). Ed. Cintio Vitier. La Habana: Orígenes, 1948. 113-114.
- . "Tendencias de nuestra literatura (1943)". *Gastón Baquero: Ensayo*. Salamanca: Fundación Central Hispano, 1995. 294-316.
- . "Testamento del pez". *Diez poetas cubanos* (1937-1947). Ed. Cintio Vitier. La Habana: Orígenes, 1948. 122-125.
- "Volver a la universidad". *Celebración de la existencia. Homenaje internacional al poeta cubano Gastón Baquero*. Ed. Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Perez Alencart. Salamanca: Universidad Pontificia, 1994. 225-238.
- Fayen, Tanya T. *In search of the Latin American Faulkner*. New York: University Press, 1995.
- Faulkner, William. *Absalom, Absalom!* New York: Vintage International, 1990.
- García Vega, Lorenzo. *Los años de Orígenes*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1978.
- García Verdecia, Manuel. "Adivinaciones en torno a las 'Palabras escritas en la arena por un inocente'". *Celebración de la existencia. Homenaje internacional al poeta cubano Gastón Baquero*. Salamanca: Universidad Pontificia, 1994. 129-136.
- Lezama, Lima, José. "Respuesta y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Manach". *Imagen y posibilidad*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.
- Mariás, Javier. *Si yo amaneciera otra vez*. William Faulkner: un entusiasmo. Madrid: Alfaguara, 1997.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto del libro, 1970.

66 Significado del doble en la obra de Virgilio Piñera

Pilar Cabrera Fonte

El hecho de la representación tiene un lugar prominente en la obra de Virgilio Piñera. La relación entre el actor y su personaje, entre el original y el "doble", es parte importante de la temática de su obra teatral y narrativa. Tal como Piñera se la plantea, esta cuestión es de fondo una reflexión acerca de la identidad individual, que aparece involucrada en una lucha de resistencia contra distintas instancias opresoras. El mecanismo de represión por excelencia que encontramos en su obra, consiste en la repetición forzosa de una norma o modelo con el fin de imponer al individuo una identidad preestablecida. Esta imposición no es sólo moral o ideológica sino también física, es decir, busca moldear al cuerpo, controlar el dolor y el placer.

A través de una selección de obras de distintos géneros y periodos podemos seguir el interés de Piñera en la lucha del individuo por constituirse a sí mismo en medio de instancias antagónicas. *La carne de René* (1953), las obras de teatro "Electra Garrigó" (1941) y "El encarne" (1969), y el relato "La cara", de *Cuentos Fríos* (1956), ejemplifican la visión de la identidad individual como una forma de representación siempre precaria, tal como la propone Judith Butler en su artículo "Imitation and Gender Insubordination".

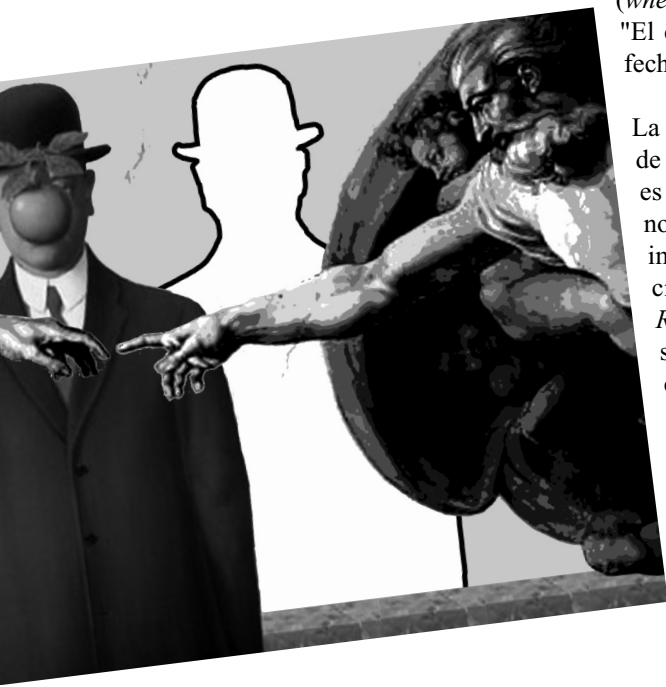
Butler, como Piñera, cree que no existe para el ser humano una identidad esencial, sino la necesidad constante de representar. Entre los diversos conflictos que



rodean la representación de la propia identidad, cuenta la imposición de roles de género. En "Imitation and Gender Insubordination", Butler deconstruye la idea de que las identidades lesbiana o gay son copias, mientras que hay una identidad heterosexual que ostenta la calidad de original. Según Butler, la idea misma del original presupone la copia, de manera que la copia debe preceder al original para permitirle existir como tal: "*If it were not for the idea of the homosexual as copy, there would be no construct of heterosexuality as origin*" (22). Más que asentar la precedencia de la homosexualidad, que en todo caso es sólo significativa para la idea de heterosexualidad original, a Butler le interesa plantear las identidades de lesbianas y gays como puntos de encuentro para una resistencia a la clasificación y a la identidad como tal (*rallying points for a resistance to classification and identity as such*; 16). Esta aparente paradoja de identidades que sirven como formas de resistencia a la identidad, está basada en su concepción de la psique y el sujeto.

Butler adopta la idea de Freud de que el ego está conformado en parte por identificaciones con distintos individuos de ambos sexos. Cada una de estas identificaciones es la respuesta a una pérdida que el sujeto ha experimentado, y una manera de paliar el dolor ocasionado por esa pérdida. De manera que el yo es una entidad múltiple, no simple sino compleja. Según Butler, tanto el yo como el género se obtienen mediante una serie de representaciones: "Gender is a performance that produces the illusion of an inner sex or essence or psychic gender core" (28). De manera similar, la repetición y la ausencia de repetición generan una cadena de representaciones que conforman y rechazan la coherencia del "yo" (18).

Butler insta a repensar la psique como repetición compulsiva, eso que condiciona y desactiva la representación repetitiva de la identidad (26). La psique es, pues, una cadena inestable de repetición (*an unstable chain of repetition*; 29). Esta cadena de repeticiones está compuesta por una serie de representaciones destinadas a fracasar en su intento por expresar en su totalidad al sujeto. La representación está motivada por lo que Butler llama un "exceso", que corresponde al inconsciente freudiano. Este "exceso" que siempre escapa a la representación, puede en parte asimilarse a la sexualidad. Butler se pregunta si la sexualidad quizás deja de ser sexualidad precisamente cuando desaparece la ambigüedad (*when the semblance of full explicitness is achieved*; 15). "El closet" representa la promesa necesariamente insatisfecha de una identidad que se revela del todo.



La obra de Piñera nos parece lidiar a menudo con el peso de algo que no puede encontrar expresión o definición. Si es éste el "exceso" del que habla Butler, o si es una noción de índole religioso, el espíritu o el alma, poco importa. Se trata en todo caso de algo que huye a la sujeción de una identidad preestablecida. En *La carne de René*, por ejemplo, la resistencia de René ante sus opresores radica en una entidad que es algo más que la carne. La derrota de René ocurre cuando se convence de que no es nada más que carne. Al final, cuando René abandona toda su resistencia y se entrega a sus perseguidores, la forma concreta de su sujeción está representada por su peso. La novela cierra con la constatación: "Su peso ha aumentado en dos kilos y medio" (263). Basta contrastar a este René del final con el que se debatía en la "Escuela del dolor" para

comprobar que algo huidizo e incorpóreo, "el alma", o al menos la idea de que hay tal, era lo que separaba a René de la multitud alienada de los cultivadores de la carne.

Mármolo describe así la situación de René en la escuela: "su carne no es del todo carne; todavía le baila por dentro el demonio del pensamiento" (132). Las lágrimas de René durante su primera sesión de tortura en la "Escuela del dolor" revelan una existencia interior, una vida moral, que se escapa al sometimiento ejercido sobre su cuerpo. Su profesor se pregunta preocupado: "¿Llora porque el dolor le duele físicamente o llora porque el dolor le duele moralmente?" (88), y un poco más adelante, "¿[e]s que hay poder humano capaz de decir si este llanto es reflexivo o irreflexivo?" (89).

En "Electra Garrigó", constatamos que Electra, para instigar los asesinatos de Agamenón y Clitemnestra, debe antes llegar a la conclusión de que hay "hechos, nada más que hechos, en el reino humano" (21). De esta forma Electra excluye la dimensión individual e inaprensible que Butler llama "exceso". Lo que esto implica es una renuncia a la moral en aras de la necesidad, ya sea en la forma de destino o de una cerrada causalidad biológica. Por esto, a diferencia del Orestes de Sófocles, Electra está libre de la venganza de las Erinnias, representantes de la justicia: "¿Y esas Erinnias? No las veo, no acuden... No, no hay Erinnias, no hay remordimientos" (38).

En el relato "La cara" vemos otra variación del "exceso" que constituye el alma con respecto al cuerpo. El hombre que sufre a causa de la seducción mortífera de su propia cara, hace la siguiente revelación al aterrado narrador con el que se entrevista en la oscuridad: "Si la cara se mostrase, no sé si mi alma se pondrá a favor o en contra del ella" (93). Su cara, que posee un probado poder de seducir y destruir al que la mira, está (quizá) en complicidad con su alma. ¿Quién entonces es el yo que, en esta historia, busca prevenir la nefasta acción conjunta de su cuerpo y alma? ¿Tenemos aquí una división tripartita en la que la moral queda en suspenso entre una entidad corpórea y una espiritual, ambas fuera del control de la voluntad? Esta visión puede trasponerse a términos freudianos, como una representación del yo en tensión precaria entre el id (la cara) y el super-yo (el alma). En todo caso, vemos aquí que la cara en la oscuridad es como "el closet": promete la revelación (imposible) de una identidad total.

En este relato, el narrador se saca los ojos para estar a salvo de la tentación de ver la cara maldita y, al mismo tiempo, poder permanecer junto al objeto de su deseo. Aunque este acto implica una renuncia al alma (en este caso idéntica al cuerpo) del ser quizás amado, difiere de la renuncia de René y de Electra en tanto que supone la conciencia permanente de que hay un exceso y no "sólo carne y nada más que carne" o "tan sólo hechos". El narrador se enfrenta a la negrura en la que se esconde una cara imposible de contemplar. Ninguna de las amenas conversaciones que los dos hombres entablan en la oscuridad podrá disipar el inquietante hecho de que uno de ellos no se muestra en su totalidad, es del todo inaprensible. Y por lo tanto hay una forma de rebeldía en el acto del hombre que expone su ceguera al misterio.

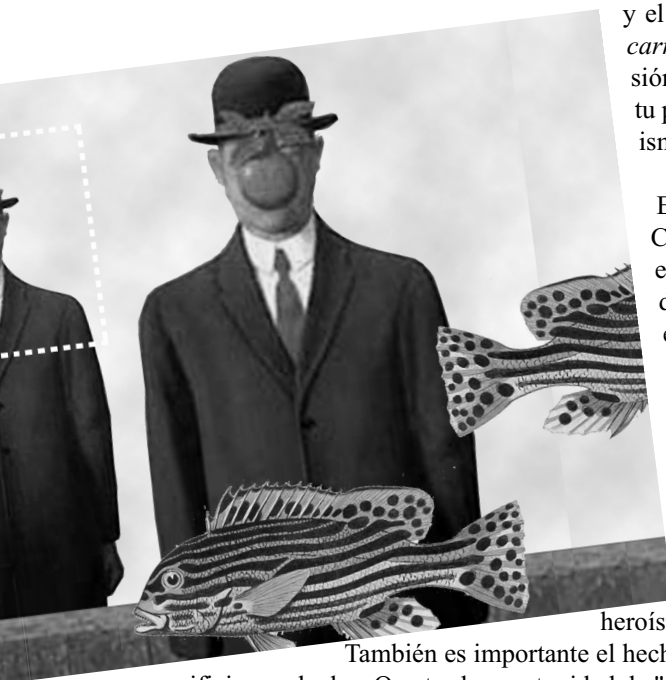
Los personajes de la obra teatral "El encarne" se niegan a representar un melodrama de mala calidad y eligen en



cambio los papeles de su agrado, en franca subversión ante el Director de escena. Su lema o grito de guerra es: "encarna tu papel" (561). Para encarnar es preciso una desencarnación previa. Si encarnar significa "que nos hemos puesto estos trajes para toda la vida" (558), ¿qué implica la desencarnación? Según el Director, algo similar a: "locura, fantasías, alucinaciones, pérdida de la personalidad [...] esquizofrenia" (560). Agrega que "nadie puede vivir desencarnado [...] Te desencarnaste, te moriste" (560). Paradójicamente, la desencarnación parece significar el exceso: de alguna manera es equivalente al inconsciente. De éste, según esta interpretación, debe surgir la encarnación.

En cada una de estas obras, Piñera propone una representación orientada a subvertir la representación de la autoridad, que busca fijar una identidad mediante la repetición forzosa. Así, en "El encarne" se propone una cierta forma de teatralidad subversiva como solución al problema de la identidad. Por su parte, la representación coercitiva la constituye el guión de Hilario Hilacha llamado "El triunfo del amor". El guión narra las desventuras de dos personajes destinados a la parálisis: Teté y Tití. Tití es un bailarín que se corta las piernas para poder permanecer junto a su paralítica amada, Teté Tetar Trigo de Toro, quien sueña con ser bailarina. Los nombres mismos de los amantes tipifican la iteración. El drama de Hilacha implica frustración total y peor aún, frustración glorificada.

En "Electra", la representación coercitiva la encontramos en los melodramas representados por Clitemnestra, Agamenón, y sus cuatro dobles respectivos. En ellos se representan los temores que los padres tienen con respecto al destino de sus hijos. En estas representaciones, Clitemnestra y Agamenón escenifican sus respectivas muertes, resultado de su desolación a causa de la supuesta y temida pérdida de sus hijos. Estas representaciones tienen por objeto controlar la conducta de los hijos por medio de la culpa y obligarlos a ambos a permanecer junto a sus padres. La preferencia de cada progenitor por el hijo del sexo opuesto tipifica y refuerza los roles de género establecidos por la heterosexualidad obligatoria. Lo dice en esta obra el Pedagogo, refiriéndose a La Habana: "Esta noble ciudad tiene dos piojos enormes en su cabeza: el matriarcado de sus mujeres y el machismo de sus hombres" (27). Al igual que en *La carne de René*, la familia es aquí una instancia de opresión. Como dice Electra a Agamenón: "llamas familia a tu propia persona multiplicada. Somos parte de tu mecanismo, debemos funcionar según tus movimientos" (6).



En contraposición a las representaciones opresivas de Clitemnestra, Agamenón y sus dobles, tenemos el extraño despliegue y multiplicación de Electra al final de la obra. Dice la aterrada Clitemnestra: "No, tú no eres Orestes, eres Electra. Yo no soy Clitemnestra, soy Electra. ¿Ignoras que aquí todo es Electra?" (36). Clitemnestra muere envenenada con la frutabomba, Orestes parte y Electra permanece sola y enfrentada a sí misma: "He ahí mi puerta, la puerta de no partir. ¡La puerta Electra!" (38). Para Electra, pues, la libertad no es otra cosa que la afirmación de la propia identidad en la repetición. Esta definición de su propia persona implica una temible soledad, y el heroísmo de Electra radica en enfrentarla lúcidamente.

También es importante el hecho de que Electra elige esta forma de libertad como un sacrificio que le da a Orestes la oportunidad de "¡[p]artir, Orestes, partir!" (37) hacia regiones no infec-

tadas por el mal de La Habana-Tebas.

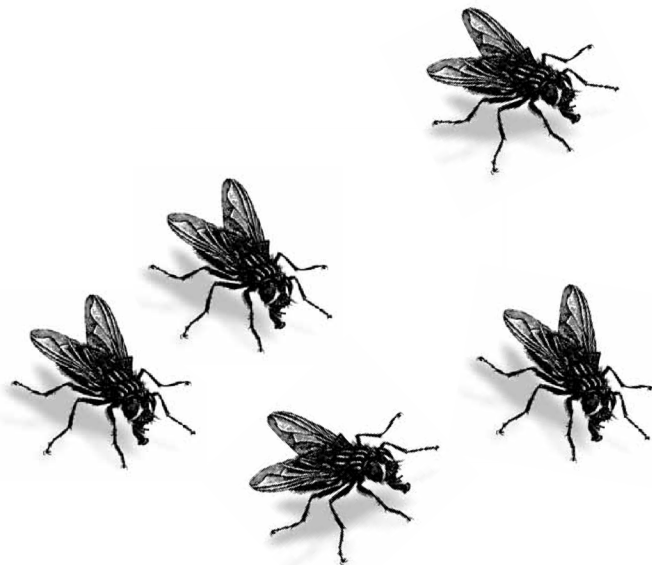
Los métodos usados por Ramón y por la "Escuela del dolor", como las representaciones de Citemnestra y Agamenón, buscan constituir la identidad mediante la repetición incansable. El modelo al que busca someterse a René está también basado en los roles de género de la heterosexualidad obligatoria. Cuando René falla en someter su voluntad a la tortura, una mujer dice a su padre: "Esa carne no sirve, señor; póngala a jugar con las muñecas" (140). De manera similar, Delia denuncia los "histerismos de doncella tímida" de René (159).

Ramón usa imágenes del cuerpo torturado de René para, según sus palabras, hacer a su hijo "comprender plásticamente [su] destino" (39). De igual manera, Cochón y Mármolo usan al doble de yeso crucificado y con cara sonriente como modelo al cual el estudiante debe ceñirse. El doble de yeso evoca el doble aspecto, "físico y mental" (95), de la enseñanza. El cultivo facial, la sonrisa extática en el cuerpo torturado, expresa el sometimiento de la voluntad. Lágrimas y gritos son, por el contrario, consideradas "descargas" (88), expresiones de resistencia que no deben permitirse. Estas "descargas" son ejemplos de "encarne" en el sentido teatral que discutimos anteriormente. Lo mismo puede decirse de otras instancias de resistencia por parte de René: la subversión de la representación cuando decide marcar su propio cuerpo, en vez del yeso, para significar sus heridas, y su "endurecimiento". Según Cochón, cuando la carne de René se "endurece", es porque éste se ha convertido en "el doble de su doble", es decir, en la réplica de su estatua (119). Esta subversión tiene el poder de desarmar a sus opresores. En vez de anular su persona con la representación impuesta, lo que hace René es mostrar o evidenciar la imposición de una identidad-molde sobre algo que permanece como exceso y que escapa a la definición: su propia persona.

Como hemos podido ver, Piñera concibe la identidad como el resultado inestable de la imitación de un cierto modelo. La representación del individuo está rodeada de conflictos. En tres de las obras que hemos analizado hay una instancia de autoridad que propone un modelo y exige su cumplimiento. Para cumplir cabalmente se requiere que el molde esté asimilado hasta tal punto que sea idéntico al cuerpo. Es así como se reduce a René y se le confina a ser nada más que carne. En "La cara", el personaje porta su identidad como destino, en forma de una cara terrible y misteriosa. La angustia que siente con respecto al vínculo entre su cara y su alma es testimonio de su alienación respecto de su misma identidad. La posibilidad de representar una identidad diferente desaparece cuando el cuerpo, como en el caso de este personaje y de René, significa una función y un destino prefijados. Este es precisamente el punto que Butler ataca en su crítica de la heterosexualidad obligatoria. Cuando los personajes de "El encarnar" defienden su derecho a encarnar "para toda la vida" (558) afirman, por un lado, que la identidad individual no es diferente en lo fundamental a un rol teatral: se representa, y por lo tanto, está basado en la repetición. Por el otro, afirman la posibilidad y la necesidad de "desencarnar", es decir, de no ser confinados a una identidad idéntica al cuerpo. Aquello sobre lo cual se imprimen moldes o se ponen o quitan "encarnaciones", es el centro donde radica la libertad personal y para Butler es lo que, como "exceso", motiva la necesidad de representar, haciendo posible la existencia individual.

OBRAS CITADAS

- Butler, Judith. "Representation and Gender Insubordination". *Inside/Out: Lesbian theories, gay theories*. Ed. Diana Fuss. New York: Routledge, 1991.
- Piñera, Virgilio, *La carne de René*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- . *Cuentos fríos*. Buenos Aires: Losada, 1956.
- . *Teatro completo*. La Habana: Letras Cubanas, 2002.



Fantasticidad y sobrenaturaleza: confluencias de Lezama y Borges en la esfera de Pascal¹

César A. Salgado

¿Qué es la sobrenaturaleza? La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza. En esa dimensión no me canso de repetir la frase de Pascal que fue una revelación para mí, "como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza": la terrible fuerza afirmativa de esa frase me decidió a colocar la imagen en el sitio de la naturaleza perdida[,] de esa manera frente al determinismo de la naturaleza el hombre responde con el total arbitrio de la imagen. Y frente al pesimismo de la naturaleza perdida, la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida.

J. L. L., "Confluencias".

I

Con cierta afectación manierista, apunta José Lezama Lima al final de "Confluencias" que el texto fue terminado en "Julio y 1968". La conjunción copulativa instala en la fecha un índice de variabilidad que resulta desconcertante y, a la vez, divertido. Decir "julio y 1968" y no "julio de 1968" es negar el determinismo secuencial que predica la preposición en el calendario romano; es hacer de la fecha una ligereza al transmutarla en un juego de combinaciones. En su lugar, Lezama bien pudo haber escrito "julio y el Siglo Veinte" o "julio y el Quinto Sol" o "julio y la Cuarta Dimensión". Asumir así que la relación entre categorías temporales es inconexa y accidental, que el tiempo no tolera medidas fijas, es una travesura típica en la escritura de Lezama: un tierno anacoluto en la gramática de la temporalidad; una forma de afirmar el azar al firmar.

Sin embargo, en cuanto rectificamos la fecha y la ubicamos dentro de la historia de la Cuba revolucionaria, la misma pierde su lúdica liviandad y asume una gravedad ominosa. "Julio de 1968" marca un momento de intensificación en el proceso de silenciamiento que empezó a verse sobre la obra de Lezama hacia finales de la década. Lezama participaba entonces en el jurado internacional que optó por

dar premio unánime a *Fuera del juego*, el controversial poemario de Heberto Padilla. Los funcionarios de la Unión de Escritores, la agencia que había patrocinado el certamen, habrían de censurar en su edición tanto al jurado como al autor, añadiendo tras el fallo firmado por los jueces una "declaración" que tachaba los poemas de "diversionismo ideológico" y "espíritu contrarrevolucionario"². Si ya en febrero de 1966 la publicación de *Paradiso* había provocado el escándalo de una comisaría cultural homofóbica y espartana, la firma de Lezama en este fallo desató los revanchismos finales. En abril de 1971, tras Padilla denunciar a Lezama por ingratitud a la Revolución en su notoria confesión e instarlo a que se "rectificara", se consolidó un ostracismo definitivo; no sería sino hasta mucho después de su muerte – ocurrida en 1976 – cuando volverían a circular sus obras en Cuba³. Justo antes, sin embargo, en 1970 Lezama tuvo la suerte de ver su último libro publicado en vida, *La cantidad hechizada*, volumen de ensayos para el que "Confluencias" sirve de conclusión. De hecho, lo último que leemos en el libro es esto: "Julio y 1968".

72

Marcado por esta fecha juguetona y sombría, "Confluencias" se nos muestra como un documento situado en el umbral de clausura de la carrera literaria de Lezama. Es un texto clave de lo que podríamos llamar su etapa testamental. Tanto para la totalidad de su narrativa, su ensayística y su poesía como para los fabulosos ensayos sobre "las eras imaginarias" recogidos en *La cantidad hechizada*, "Confluencias" sirve como un tipo de posdata similar difícil de clasificar según la taxonomía de géneros. Anecdótico autobiográfico, conferencia letrada, ejercicio de prosa poética, ensayo de estética, exposición abreviada de su "sistema poético del mundo": estos múltiples registros sirven para invocar de forma oblicua la Creación Entera del escritor. Cunde la autocita: hay gira por el espacio doméstico que comparte su ficción con su vida. Pasa seguro el mulo de su poesía en el abismo; pasan charlando Cemí, Fronesís, Foción y Licario. El autor vierte su mirada sobre el extravagario de todo lo escrito para extraer un punto de síntesis, un centro de concurrencias, un asidero por donde domar el dragón múltiple y escurridizo del Conjunto. Este asidero reside en la noción de la "sobrenaturaleza", concepto trascendental de la poesía como reparación de una naturaleza perdida. Ahí, como anuncia el título del texto, *confluyen* los otros postulados tan idiosincrásicos de la gnoseología empecinadamente redentista de Lezama: *potens*, hipertelia, vivencia oblicua, súbito, azar concurrente, *imago*...

Resulta aun más curioso que, al saldar su pensamiento poético con este concepto rector y ensayar esta magna confluencia, Lezama decida ilustrarlo desplegando un registro que pocos críticos han relacionado con su obra. Me refiero al relato fantástico según el modelo de Edgar Allan Poe, paradigma del cual se desprende toda una genealogía del cuento efectista y/o metafísico. Los críticos han ubicado las ficciones de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar en tal genealogía, pero no la narrativa de Lezama. Doy un ejemplo: en su importante estudio *El realismo maravilloso* (1983), Irlemar Chiampi coloca a Lezama dentro del sistema semántico-sintáctico de lo maravilloso ya que no ve en su obra el estallido de normas que detona lo fantástico, sino un circuito de fusión entre lo natural y lo sobrenatural⁴. Así para Chiampi, como para tantos otros lectores, en Lezama lo imposible es creíble, lo fabuloso es estado común y lo irreal es regla y no excepción. Para esto, Chiampi se vale de los propios postulados anti-causalistas y superracionales que Lezama moviliza para explicar su obra (entre los que está la cita de Tertuliano tan del gusto de Lezama: "Creo porque es imposible"). Sin embargo, Chiampi no atiende el grado en que *lo insólito* o *lo increíble*, efecto característico de lo fantástico, interviene cuando se escenifica la irrupción de lo irreal en la ficción lezamiana.

Quisiera en lo que sigue explorar las implicaciones y ambigüedades de la oposición entre sobrenaturaleza y fantasticidad que Lezama plantea en "Confluencias", no sólo en cuanto a lo que aclara sobre algunos síntomas que adopta lo "irreal" en el imaginario lezamiano; también en cuanto a lo que nos revela sobre cierta teoría sobre el origen de lo fantástico que parecen vislumbrar tanto Lezama como Jorge

Luis Borges en la tradición occidental. Tal teoría tiene, como fuente de emanación, el pensamiento jansenita de Blaise Pascal.

II

A pesar de servir de cierre a un libro de ensayos, "Confluencias" se inicia como relato. El discurso expositivo sobre la noción de la sobrenaturaleza comienza en la página siete con el párrafo que sirve de epígrafe a este trabajo. Lo que precede es una evocación de Lezama de su infancia, cuando vivía en el campamento militar que dirigía su padre, el Coronel. Cuenta Lezama que, durante varias noches, creyó percibir una presencia desconocida que lo increpaba al estar él solo en su habitación. De sustraerse este segmento al ensayo y desatender las referencias biográficas, bien podría leerse como el borrador de un cuento fantástico. Se destacan rasgos asociados con la temática y la semántica del género: énfasis en la ambientación, tensión dramática, dispersión de lo racional. La oración inicial muestra los indicios enunciativos, sintácticos y atmosféricos de la narratología fantástica: "Yo veía a la noche como si algo se hubiera caído sobre la tierra, un descendimiento" (*La cantidad hechizada* 437). Un relator testimonial describe los eventos desde la lejanía del imperfecto para simular un titubeante cariz realista; signos avisadores – luces extrañas, aullidos, perros inquietos – predicen una aparición dentro de un clima de escalofrío. Lezama caracteriza la noche como "el cuarto que no se abre, el baúl con la llave perdida, el espejo donde alguien se sitúa a nuestro lado" (437); estos símiles son bocetos nítidos de argumentos sacados de Poe. Acontece entonces lo insólito, saturando las exigencias del género con un *tópos* manido del mismo:

La noche se ha reducido a un punto, que va creciendo de nuevo hasta volver a ser la noche. La reducción – que compruebo – es una mano. La situación de la mano dentro de la noche me da un tiempo. El tiempo donde eso puede ocurrir. La noche era para mí el territorio donde se podía reconocer la mano. Yo me decía, no puede estar como en espera la mano, no necesita de mi comprobación. Y una voz débil, que debía estar muy alejada de unos pequeños dientes de zorro, me decía: "estira tu mano y verás como allí está la noche y su mano desconocida". Desconocida porque nunca veía un cuerpo detrás de ella. Vacilante por el temor, pues con una decisión inexplicable, iba lentamente adelantando mi mano, como un ansioso recorrido por el desierto, hasta encontrarme la otra mano, lo otro. Yo me decía lentamente "no es una pesadilla, pero puede ser que estés alucinado", pero al final mi mano comprobaba la otra mano. El convencimiento de que estaba allí, hacía decrecer mi angustia, hasta que mi mano volvía otra vez a su soledad. (438)



La mano insólita rompe las normas físicas y el régimen de lo esperado e instala otro orden, desconocido y amenazante. Desliza, sobre todo, una duda sobre el tejido de la realidad, una crisis en lo creíble. Esta incredulidad se alambica, haciendo al relator dudar de su propio estado en el ser: "Yo me decía, no puede estar como en espera la mano, no necesita de *mi* comprobación". El efecto unánime que produce aquí lo irreal es el terror, la obnubilación del vértigo metafísico, las preguntas "¿es?" y "¿soy?" sucediéndose en torbellino, efecto que teóricos desde Edgar Poe hasta Roger Caillois han visto como lo más elemental de lo fantástico. A pesar de la famosa objeción que Tzvetan Todorov hace a las definiciones fóbicas del fenómeno, el relato cumple con el esquema de ambivalencia cognoscitiva que propone Todorov en su discusión de la literatura fantástica. Lo que Lezama designa como "temor" actúa aquí para cuantificar la incertidumbre, medir la intensidad de vacilación ante lo indecible que resulta ubicar el suceso en *cualquier* plano, natural o sobrenatural: "Si la mano no hubiera estado allí, el fracaso, el miedo [...] hubiera sido superior al miedo engendrado porque la mano estaba allí. Un miedo escondido detrás de otro. Miedo porque está la mano y posible miedo por su ausencia" (439). Dubitación ineludible y pillada: esta es precisamente la aporía que, según Todorov, constituye el fenó-

meno. Chiampi lo explica mejor: "la fantasticidad es, fundamentalmente, un modo de producir en el lector una inquietud física (miedo y otras variantes) a través de una inquietud intelectual (duda)" (Chiampi 63). De esta forma el factor emotivo no excluye sino que refuerza la crisis intelectual que destaca Todorov. Finalmente, el episodio cumple con lo que Todorov considera un desenlace característico del género cuando Lezama escribe: "Después supe que la mano estaba en casi todos los manuales de psicología infantil" (439). Así concluye aludiendo a una explicación objetiva del fenómeno que no convence del todo, que no logra disipar la duda sobre la "experiencia decisiva y terrible" (439) que perdura en el autor y, por ende, en el lector.

La escenificación del terror como vacilación ante una ruptura de la realidad diegética define muchos episodios en el resto de la narrativa en Lezama. Este hecho complica la consideración exclusivamente maravillosa o trascendentalista de su obra. Tales episodios resultan desorientadores en la lectura de Lezama ya que, como han observado teóricos como Louis Vax, la ausencia de un sentido decisivo final hace que lo fantástico, como hecho narrativo, suscriba un mundo ateo escindido por fuerzas malignas que rehúsan regirse por un principio teológico rector⁵. En síntesis, el fenómeno fantástico es un milagro que carece de Dios, un portento que siembra descreencia en lugar de fe y que, al eclipsar el logos divino, dinamiza más aún su siniestra capacidad de aterrorizar. Este tipo de relato prolifera en el mundo presuntamente católico de la ficción lezamiana: en *Paradiso*, al viajar por México, el Coronel ve horrorizado desaparecer su imagen en el espejo como en un cuento de vampiros "aztequizados"; tío Alberto muere acosado por un extraño mariachi coplero que se describe en el texto como la encarnación del diablo. En *Oppiano Licario* un gato negro sacado de Poe agradece al muchacho pelirrojo triturándole el brazo a dentelladas en una noche hermética.

Junto a tales episodios, están aquellos que sí se desenvuelven en un ámbito milagroso donde predomina el significado trascendente de lo irreal como coronación benigna de lo cotidiano. En *Paradiso* la consoladora imagen del Coronel aparece, después de haber muerto, bajo el juego de yaquis familiar. En *Oppiano Licario*, Licario resucita ectoplasmático para acompañar las noches de José Cemí. Lo que distingue a estos dos sistemas de fabulación ultramundana es el índice de inquietud, la presencia o ausencia del miedo, el sudor de la incertidumbre. Podríamos decir que en el metarrelato lezamiano el escalofrío de lo insólito cede a la completez del cuadro maravilloso, a una fe restaurada pero no de forma total y estable. Al contrario de otras obras situadas dentro del realismo mágico en las que tal ansiedad está ausente ya que *todo evento persuade*, *Paradiso* aun accede a los dispositivos enajenantes y terroríficos de la incredulidad fantástica para neutralizarlos estratégicamente con un desplazamiento nunca enteramente cerrado hacia el logos. En otras palabras, en Lezama lo imposible no es siempre creíble, pero *debe* serlo. En su obra, Lezama ensaya un exorcismo perpetuo del miedo a estar sin Dios o sin dioses, una domesticación épica del terror metafísico a través de la poesía. El efecto deseado se sintetiza en la resolución del episodio que hemos citado: "Al final mi mano comprobaba la otra mano. El convencimiento de que estaba allí, hacía decrecer mi angustia, hasta que mi mano volvía otra vez a su soledad". Pero, como su asma congénita, la duda recurre y vuelve a asfixiar. Así titubeaba Lezama en unos versos de los que llamó "Sonetos infieles": "¿Y qué si al morir / no nos acuden alas?" Podríamos adaptarlos aquí de la siguiente forma: "¿Y qué si al tantear / ya no está más la mano?"

Es en relación con esta propuesta de una fantasticidad domesticada que podemos empezar a adentrarnos en los planteamientos sobre la sobrenaturaleza que hace Lezama en "Confluencias". Repasemos la cita que encabeza este ensayo. Situada después del relato de la aparición de la mano, nos obliga a reconocer aquí no sólo un mundo corrompido por la culpa, sino también la ansiedad epistemológica que causa la violencia de aprehender un orden otro e intervencionista que no muestra signos de inmanencia o conciliación con el orden previo. Y al aludir a la naturaleza infinita y mecánica que vislumbró Pascal en

sus escritos, Lezama postula a Pascal como el primero en definir el fenómeno fantástico en cuanto desaparición del Logos o ausencia de Dios, dando paso al concepto lezamiano de la poesía como el ejercicio humano de creación que logra restaurar este Logos perdido. Pero ¿por qué Pascal? ¿Por qué cita Lezama a Pascal después de un cuadro fantástico?

III

Con algo de asco y bastante de hipérbole, en una reseña de 1942 Jorge Luis Borges declara a Pascal "uno de los hombres más patéticos de la historia de Europa" (*Otras inquisiciones* 128). Borges acababa de finalizar la lectura de la edición paleográfica de las *Pensées* publicada por Zacharie Tourneur. A Borges le repele el acobardamiento que capta en el autor al éste confrontar sus temas, lo incapaz que es Pascal de escrutar sin parpadeos el infinito lucreciano que se abre ante su mirada vacilante y melancólica. Borges entiende que lo que cohibe a Pascal es su propia erudición científica, la lucidez con la que contempla la reconfiguración sideral que ocurre en el siglo XVII en su tránsito de un cosmos geocéntrico contenido al de un universo descentrado en el espacio abierto y uniforme. Pascal, dice Borges, está "desterrado del orbe de Almagesto y extraviado en el universo coperniciano de Kepler y Bruno" (127). Borges resiente que Pascal se aferre a la doctrina del pecado original y de la naturaleza "caída" para justificar la pequeñez que asume el hombre ante esta nueva inmensidad cuando "no es la grandeza del Creador sino la de la Creación" (129) lo que lo intimida. Le repugna que este gran matemático y geómetra aplique la ley de las probabilidades para apostar convenientemente por Dios al confrontar una naturaleza que ya no muestra una huella explícita del Mismo. No tolera que Pascal declame la soledad y la miseria de los hombres mientras predica la redención por la fe y las razones por las que no hay que acatar la razón. Al final siente conmiseración por él, llamándolo "un poeta perdido en el espacio y el tiempo" (128). Borges reconoce así que, al constatar el infinito como hecho físico y material, Pascal pudo intuir que "realmente no hay cuándo, tampoco dónde" (128). Esta incertidumbre profética se haría pieza central en el relativismo de los siglos venideros.

Más justo sería decir que Pascal fue un poeta de lo incierto o de la angustia ante lo incierto. En su clásico estudio de 1955, *Le dieu caché*, el crítico marxista Lucian Goldman expone con nitidez el dilema intelectual y vital que enfrentó el Pascal histórico al *habitar* este cambio cosmográfico. Goldman describe este cambio como el desplazamiento de un paradigma basado en los principios de una comunidad mitocéntrica y un cosmos cerrado por otro basado en el individuo racional y el espacio infinito. Según Goldman, el racionalismo mecanicista iniciado por Descartes disuelve las formas y jerarquías colectivas de mentalidad que daban un sentido religioso al cosmos para instalar un solitario "yo" escindido del mundo a partir de su capacidad de razonar en soledad. Los adelantos científicos en la astronomía, las matemáticas y la física mecánica perforan las envolturas y esferas del cosmos ptolemaico para situar cuerpos celestes y terráqueos en un espacio inacabable, indiferenciado, abstracto, silente y vacío. Tal es la violencia hecha a los conceptos convencionales que Goldman describe esta transición como una *destrucción* del orden anterior de significaciones:

Et ce même rationalisme qui ne connaît—à la limite—sur le plain humain que des individus isolés pour lesquels les autres hommes sont des *objets* de leur pensée et de leur action, ne fera pas moins subir la même transformation au monde physique. Sur le plain humain, il avait détruit la représentation même de la communauté en la remplaçant par celle d'une somme illimitée d'individus raisonnables, égaux et interchangeables; sur le plan physique, il détruit l'idée d'univers ordonné, la remplaçant par celle d'un espace indéfini sans limites, ni qualités, et dont les parties son rigoureusement identiques et interchangeables (*Le dieu caché* 41; los subrayados son míos.)



Goldman considera el pensamiento ascético y pesimista de Pascal como la "visión trágica" de quien observó con mayor claridad las profundas consecuencias de este cambio en el orden moral. Goldman arguye que, entre todos los contemporáneos del siglo (que incluye a Descartes, Galileo y Spinoza), Pascal es el primero en reconocer que, deshechos tanto el cosmos immanente como la comunidad mitocéntrica que habían servido de órganos de comunicación entre lo divino y el hombre, "Dieu qui ne pouvait plus lui parler avait quitté le monde" (41). Vacilante entre el nuevo y el viejo orden, entre la fe y la razón, el cosmos y el infinito, el milagro y el cálculo, el Pascal de Goldman observa el cielo por su ventana sabiendo que Dios se ha ausentado. En su lugar ve la figura colosal de Cronos devorando a sus hijos: el mudo espacio/ tiempo pulverizando toda medida conocida de lo divino y de lo humano. Goldman destaca que esta ausencia horripilante no pudo sino ser perturbadora para Pascal y lo cita: "Le silence éternel de ces espaces infini m'effraye" (45). "El silencio eterno de ese espacio infinito me aterra".



76

Tenemos aquí una instancia precursora del relato fantástico y el efecto fóbico de lo irreal: el enfrentamiento entre la razón analítica y el vacío infinito incrementan exponencialmente la pequeñez del sujeto razonador y convierten su soledad en un terror cósmico. El "yo" crítico de Pascal confronta un vacío fuera de la epistemología de lo proporcional; ya no puede servirse de una comunidad metainterpretativa – es decir, de la mentalidad de lo maravilloso – para justificar este espacio infinito o cualquier fenómeno que en él ocurra. Se aterra por lo tenue que resulta ser su propio ser ante la vertiginosa e inagotable crecida del nuevo universo silente en el que ya nada habla de Dios y aun menos, por ende, del hombre. Goldman reconoce en Pascal un pavor visceral y legítimo –un sentido trágico a lo Unamuno, otro lector devoto del francés. Borges, menos caritativo, registra esta inquietud como una debilidad, un "desánimo" característico del siglo XVII. En el ensayo de 1951 titulado "La esfera de Pascal" escribe: "En el siglo XVII [a la humanidad] la acobardó una sensación de vejez [...] En aquel siglo desanimado, el espacio absoluto que inspiró los hexámetros de Lucrecio, [...] que había sido una liberación para Bruno, fue un laberinto y un abismo para Pascal" (*Otras inquisiciones* 16).

Según Borges, más que como sentido trágico, Pascal asume este desánimo como una suerte de neurosis, una manía vana y narcisista, una voluptuosidad para el horror. Borges destaca que, para describir el nuevo espacio/tiempo coperniquiano, Pascal se apropia de una vieja definición teológica que describe a la divinidad como un ente abstracto, infinito, protogeométrico y antitético a lo antropomórfico. Borges traza la genealogía de esta imagen desde de Jenófanes y Platón hasta Rabelais y Giordano Bruno: Dios es una esfera "cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna" (14). Borges opina que Pascal no sintió ni pensó a Dios de esta u otra forma sino que usó la imagen de la esfera descentrada para darle un giro insólito al "aborrecido universo" de Copérnico (16) y representar el nuevo espacio infinito como algo pesadillesco, opresivo e ineludible: "sintió el peso incesante del mundo físico, sintió vértigo, miedo y soledad" (17). Filólogo puntilloso, Borges observa que, según la edición paleográfica de Tourneur, antes de escribir "esfera infinita" Pascal había primero empleado el adjetivo "effroyable" para describir la naturaleza como "una esfera espantosa, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna" (17); luego había tachado y reemplazado el adjetivo. Tremendista y lúgubre, la frase bien podría pronunciarse cualquiera de los personajes abyectos en un cuento borgiano.

IV

Tres años antes de que Borges reseñara la edición de Tourneur, Lezama, entonces un joven de 28 años, comienza a anotar en un cuaderno, junto a otros comentarios y observaciones, una glosa sobre las epístolas y pensamientos de Pascal⁶. En esta suerte de diario, Lezama mantiene cuenta de lecturas literarias y filosóficas hechas entre 1939 y 1949, es decir, al tiempo que ocurría la Segunda Guerra Mundial. Muchas de sus reflexiones se circunscriben a escritores y pensadores de la Europa de los siglos XVII y

XVIII en su transición del Barroco a la Ilustración. Lee a Pascal en contrapunto con Descartes, Montaigne y Spinoza; también en relación con Valéry. El juicio elogioso que hace sobre Pascal es muy distinto del juicio despectivo que hace Borges. Casi como respondiendo a la reseña de Borges de la edición de Tourneur, el 1 de junio de 1942 Lezama escribe:

La angustia de Pascal radica en la lucha entre la corrupción y la naturaleza primera. Quien no vea en Pascal, un servir que es al mismo tiempo un conocimiento afanoso, un apetito que está dispuesto, en el trance último[,] a nutrirse de silencio, poco o nada habrá visto de él, de lo mejor de él. El conocer como forma de servir es la caridad entrando como una nueva categoría en todo filosofar. (112)

Subrayando su preferencia por la palabra "vacío" en vez de "nada" para traducir la noción de "néant" en Pascal y Valéry, Lezama propone otra lección. El 12 de noviembre de 1939 escribe:

La nada quedaría como la pura negación, [m]ientras que el vacío sería un error manifiesto, bien un error nuestro, por falta de adecuación a ese vacío, o bien un momentáneo error del mundo exterior.

Ver el vacío como el error pero no como el enemigo de toda creación. La nada es el imposible, mientras que el vacío puede ser salvado, penetrado algún día por la luz, por algún: hágase. La nada sólo pasa frente a un espejo que reproduce a la nada. El vacío, por el contrario, es el abismo de las primeras páginas de la Biblia. [...]

La nada sería un castigo irredimible; mientras que el vacío parece referirse a que el conocimiento todavía no es infinito, pero puede ser tocado por la gracia, y entonces. (105)

Lezama tiene 58 años cuando comienza a escribir "Confluencias". Le han pedido una conferencia en la que hable de su vida y de su obra. Antes de repasar su ejemplar de las *Pensées* para confirmar una cita, acaba de terminar la lectura de un manuscrito de poesía que alguien ha sometido a un certamen del cual Lezama es juez. Aunque el manuscrito es anónimo, adivina la identidad del autor. Este le atacó, tildándolo de anquilosado y contrarrevolucionario, en una revista literaria unos ocho años atrás; poco después de que el gobierno cerrase la revista se reconciliaron. Lezama recuerda el título que el joven poeta dio a su primer libro de versos, *El justo tiempo humano*. Al hojear el volumen visualiza a Pascal confrontando angustiado el demoníaco espacio infinito, perdido entre lo infinitesimal y lo inmensurable. Ve que, como en tantas otras ocasiones, ante él también se abre un abismo. ¿Cómo salvar? ¿Cómo salvarse? ¿Cómo afrontar la esfera tenebrosa de la naturaleza caída y sin sentido, de la historia descentrada sin Dios ni télos? ¿Cómo aliviar del espanto y el vértigo a Pascal, amigo de tantos años? En "Confluencias", Lezama recurre a dos de las estrategias de exégesis y creación que ha refinado como ensayista y como poeta.

La primera estrategia es la deslectura, *el misreading*, su notorio mal citar. Lezama distorsiona las palabras de Pascal para reemplazar el infinito devorador con una naturaleza tullida pero reparable y así traducir la desesperación en afirmación, el pesimismo en alegría. En su versión original, la "reveladora" frase de Pascal no alberga la "terrible fuerza afirmativa" que le atribuye Lezama. Es, por el contrario, otra expresión sombría, terrible a secas, sobre cómo la pérdida fantástica de la norma divina desata un desorden moral, un vacío que cualquier valor puede llenar para tomarse como bueno. Es decir, la cita original se refiere a la naturaleza ética del hombre y no al universo material. Completo, el fragmento más bien lee como un aforismo de Nietzsche, otro lector riguroso de Pascal: "La vrai nature étant perdue, tout devient sa nature. Comme le véritable bien étant perdu, tout devient son véritable bien" (fragmento 345 en la edición de H.F. Stewart, pág. 188) ["Habiendo perdido la verdadera naturaleza,

todo viene a serle su naturaleza. Como el verdadero bien se ha perdido, todo viene a serle su verdadero bien"]. Al suprimir los artículos posesivos cuando cita la frase en "Confluencias", Lezama transforma el significado moral del término naturaleza y lo traslada al plano absoluto de la creación, o sea, al universo como esfera infinita y descentrada que intimidaba a Pascal. Al situar a esta creación en un estado de pérdida similar al del pecado original, Lezama postula que un modo alternativo de creación accesible al hombre – como es la poesía – serviría para ingeniar un universo alternativo y sin mácula: el de la sobrenaturaleza. Así podría reconstruir de forma virtual el estado de inocencia que hubo antes de la caída. Este planteamiento lo había hecho ya Lezama de forma más completa en su ensayo de 1956, "Pascal y la poesía". Allí reflexiona: "Si la pérdida de la naturaleza se debió al pecado, no lo puede ser en el hombre el afán de colocar en el sitio de la naturaleza después de la caída, otra naturaleza segregada o elaborada" (*Tratados* 179).

La segunda estrategia es la tropología, el uso de la figura para aminorar, canalizar, domar la fuerza de las abstracciones absolutas: Lezama antropomorfiza la esfera infinita e inhumana de Pascal a través de la imagen de la mano. Combina la prosopopeya y la metonimia para humanizar el vacío con un rostro oculto, que yace tras la mano insólita y que la mano implica; esta mano es también, pues, boca y palabra, voz y escritura, *verbum in principis*. No debe sorprendernos que la evocación del universo físico como una esfera insólita permee un texto que tematiza el terror fantástico junto a una decidida reflexión sobre el pensamiento de Pascal. En "Confluencias", el espacio infinito de Pascal toma la forma de la Noche. Recordemos la primera oración de la cita de la mano: "La noche se ha reducido a un punto que va creciendo de nuevo hasta volver a ser la noche" (438). Según el lenguaje geométrico pascaliano, este punto excéntrico y expansivo ya implica a la noche como un tipo de esfera de inconmensurables y aterradoras dimensiones. Escribe Lezama al ambientar el episodio: "De niño esperaba siempre la noche con innegable terror" (437). Para los ojos del niño Lezama la noche parece representar el cosmos interminable y misterioso, el vacío amenazador que amedrentaba a Pascal. "De lejos, la veía como atravesada por incesantes puntos de luz. Subdivisible, fragmentada, acribillada por gritos y luces" (437): las descripciones iniciales presentan a la noche como un local abstracto, vacío, indiferenciado, tasable y ocupable como el espacio cartesiano. Pero, a través del *paideuma* de la figuración, el niño Lezama transforma lo visto en metáfora y quimera. En una secuencia gradual de imágenes, la noche baja de su indiferencia cósmica, se desviste de sus dimensiones inconcebibles y se reduce para asimilarse a las medidas de lo humano:



Lejana y habladora, maestra de sus pausas, la noche penetraba en el cuarto donde yo dormía y sentía cómo se extendía por mi sueño. Apoyaba la cabeza en un oleaje que llegaba hasta mí en un fruncimiento de la levedad inapresable. Sentirme como apoyado en un humo, en un cordel, entre dos nubes. La noche me regalaba una piel, debía ser la piel de la noche. Y yo dando vueltas en esa inmensa piel, que mientras yo giraba se extendía hasta las muscineas de los comienzos. (437)

La noche-esfera desciende y sufre una metamorfosis por lo elemental. Primero se hace mar, oleaje, marea; luego aire, humo, nube. Se trueca entonces en un cuerpo animista y orgánico, una "inmensa piel regalada" que va meciendo y simpatizando con el niño. Finalmente, se convierte en la mano que el niño toca para su "convencimiento" (438). A través de una compleja prosopopeya en la que el rostro permanece oculto, la esfera espantosa y múltiple ha colapsado para fijar, con la imagen de la mano, un centro o vórtice que marca lo que Lezama llama una "unión de lo estelar con lo entrañable" (440), del macrocosmos con el microcosmos, de lo infinito con lo humano. Es decir, se ha tornado en una suerte de *Aleph* borgiano. El resultado principal de esta reformulación figurativa de la esfera es la anulación del miedo metafísico, el "decrecer la angustia".

Es en la idea del Aleph, "uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos" (*El Aleph* 165), apócope fantástico del "inconcebible universo" (171), donde confluyen finalmente Borges y Lezama en su lectura de Pascal. Escribe Pascal sobre cómo poder imaginar a Dios como un ser omnipresente e indivisible a la vez: "Je vous veux donc faire voir une chose infinie et indivisible. C'est un point se mouvant partout d'une vitesse infinie; car il est un en tous lieux et est tout entier en chaque endroit (...) Le mouvement infini, le point qui remplit tout, le mouvement de repos : infini sans quantité, indivisible et infini" (ed. H. F. Stewart 112). ["Yo os quiero hacer ver una cosa infinita e indivisible. Es un punto moviéndose en todas partes con una velocidad infinita; porque es uno en todos los lugares y todo entero en cada uno de ellos (...) El movimiento infinito, el punto que llena todo, el momento de reposo, sin cantidad, indivisible"]. En el cuento de Borges la "pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor" (169) que constituye el Aleph es una manifestación mística de la totalidad universal lograda a través de un tipo de *esferización* de la infinitud lineal. Este "punto giratorio" es la consecuencia de una implosión del caótico espacio abierto propuesto por Pascal al detenerse el punto errante y omnipresente de velocidad infinita – según Pascal visualizó a Dios – en un lugar fijo. Cuando este punto se vuelve inmóvil ocasiona un torcimiento, una contracción circular en el espacio cósmico antes disperso y en fuga, un tipo de cono transdimensional en el que la circunferencia resultante se proyecta velozmente sobre el punto inmóvil hecho pantalla, lado micro de un embudo con lo macro. El Aleph representa pues un tipo de *big bang* a la inversa, un *small bang*. Así la "pequeña esfera tornasolada" sirve de espejo convexo de la multiplicidad del universo al ocurrir con la inmovilización una inversión de movimientos: ya el punto no transita en el espacio infinito, sino que el espacio infinito ahora transita en el punto.

En Lezama ocurre una relación esférica análoga entre punto y espacio: "La noche se ha reducido a un punto, que va creciendo de nuevo hasta volver a ser la noche". Sin embargo, aquí la relación entre circunferencia y centro no opera con la instantaneidad del Aleph en Borges. El proceso de reducción de lo infinito a lo finito que ocurre entre "noche" y "mano" es aquí más paulatino: dibuja una suerte de hélice cósmica que baja de su tamaño en una espiral de metamorfosis (cosmos, aire, mar, piel, mano), achicándose hasta detenerse en un punto nadir, la mano (así como el cicloide sobre el que Pascal escribe su último tratado geométrico). Como en el cuento de Borges, la experiencia de lo infinito a través de la "mano-Aleph" suscita en "Confluencias" una proliferación lingüística. En Borges esta proliferación asume el formato de una enumeración caótica ("vi el populoso mar, vi el alba y la tarde," etc.); en Lezama ocurre con la hipóstasis de la mano-Aleph en una suerte de incesante palabra mágica que sirve como punto de partida para el quehacer poético y la construcción de la sobrenaturaleza. El encuentro con la mano provoca una refinadísima susceptibilidad acústica en el niño en la que es capaz de vislumbrar elaboradísimos mundos verbales a partir de cualquier palabra o frase que escuche o recuerde al vuelo. Escribe Lezama:

No solamente esperaba la otra mano, sino también la otra palabra, que está formando en nosotros un continuo hecho y deshecho por instantes. Una flor que forma otra flor cuando se posa en ella el caballito del diablo... (439)

La palabra en los instantes de su hipóstasis, el cuerpo entero detrás de una palabra, una sílaba, un fruncimiento de los labios o una irregularidad inopinada de las cejas. El residuo de lo estelar que había en cada palabra se convertía en un momentáneo espejo... (439-440)

Cada palabra era para mí la presencia innumerable de la fijeza de la mano nocturna: *Es la hora del baño, vamos a almorzar, a dormir, tocan a la puerta*, era[n] para mí como inscripciones que engendraban evaporaciones, inmutables y obsesionantes esbozos de novelas. Eran larvas de metáforas, desarrolladas en indetenible cadeneta, como una despedida y una nueva visita... La espera y llegada de la mano iniciaba la cadena verbal, o en el interminable desarrollo se



encontraba la mano nocturna. (440)

Encontraba así en cada palabra un germen brotado de la unión de lo estelar con lo entrañable. (440)

En el estado misterioso de hipersensibilidad poética que instituye la mano-noche, *cualquier palabra es, o puede ser, algo como un Aleph*, parece decir Lezama. Una voz soez, un balbuceo torpe, hasta la frase más ordinaria y la conjunción más elemental se muestran, según Lezama, como talismanes hipostáticos del "verbo universal" para desatar la furiosa generación de un nuevo ente poético — la sobrenaturaleza del poema — en lo que antes estaba vacío de sentido. Este estado de gracia ayuda a engendrar "la participación de cada palabra en una infinita posibilidad reconocible" (441). *Cada palabra un Aleph*: la magnitud de lo que Lezama propone aquí me parece aun más alucinante y proliferadora que el *peephole* místico del cuento borgiano. Se da con la poesía en Lezama la misma relación entre extensión y punto, serie y excepción, causalidad e incondicionado, absurdo y razón, súbito y lenguaje que él lee en Pascal: la aparición de la palabra poética invierte el movimiento a escape de lo infinito y vuelve a hacer del universo una esfera referible ante lo humano.

IV

No sé si exista un estudio sobre la fechas en la literatura fantástica. No me refiero al tema más complejo de la temporalidad, sino al hecho sencillo de la fecha en el calendario. Figuro que, dadas las exigencias miméticas del género, los relatos tiendan a referirse a fechas exactas. El tiempo queda marcado por la irrupción de lo fantástico y lo inesperado; no se olvida la hora en la que el reloj se ha detenido. Tal vez por eso es que muchos autores opten por escenificar incidentes fantásticos precisando fechas en las que se celebran batallas históricas o períodos de grandes catástrofes o en los días negros de una invasión militar. Borges sitúa el cuento "El milagro secreto" en la noche del 14 de marzo de 1939, el día en que el ejército del Tercer Reich toma la ciudad de Praga. El vértigo metafísico que por un momento padece Yu Tsun en "El jardín de senderos que se bifurcan" no puede desligarse del hecho de que la ofensiva británica planeada para el 24 de julio de 1916 se haya postergado hasta el 29 por el bombardeo de una ciudad llamada Albert.

"Julio de 1968". Lezama percibe la violencia que implican y hasta conmemoran algunas fechas. Están ocurriendo hechos que, por sorprendentes, se sienten como fantásticos. Hay incredulidad, gente atónita. Sin ansiedad, tal vez con una sobria sonrisa, Lezama tacha la preposición e inserta la conjunción, sabiendo que así lograba desubicar el momento de detonación, desorientar las sombras que siente próximas: "Julio y 1968".

Es así como Lezama *esferiza*.

Sólo queda añadir la misma conjunción en esta fecha fantástica e irreal para conjurar la propia soledad y el propio espanto.

Septiembre y 2001

NOTAS

1. Presenté este ensayo especulativo sobre lo "fantástico" en Lezama y Borges como ponencia en el Tercer Coloquio Internacional de Literatura Fantástica celebrado en UT Austin hacia fines de septiembre del 2001. Fue escrito a la luz—sería más preciso decir "a la sombra"—de los eventos del notorio "9-11". Este trabajo aparecerá también en las Actas del coloquio, aun en producción.

2. Esta "declaración" aparece reproducida por Lourdes Casal bajo el documento No. 9 en su compilación de textos *El caso Padilla*, 57-63.
3. Sobre los escándalos suscitados por la publicación de *Paradiso* véase Salgado, en especial el capítulo "Joyce Wars, Lezama Wars: The Scandals of Ulysses and *Paradiso* as 'Corrected' Texts", páginas 181-206 y 243-248. Sobre la mención de Lezama en la "confesión pública" de Padilla hecha en la Unión de Escritores de Cuba el 27 de abril de 1971 tras haber sido arrestado siete días antes, véase el texto de la confesión reproducido en Casal, 100-1: "Y yo me decía: Lezama no es justo y no ha sido justo, en mis conversaciones con él, en conversaciones que ha tenido delante de mí con otros escritores extranjeros, no ha sido justo con la Revolución. Ahora, yo estoy convencido de que Lezama sería capaz de venir aquí a decirlo, a reconocerlo; estoy convencido, porque Lezama es un hombre de una honestidad extraordinaria, de una capacidad de rectificación sin medida" (Casal 100). Sobre el silenciamiento de Lezama durante el "quinquenio gris" de represión intelectual en Cuba después del juicio de Padilla, véanse Eliseo Alberto y las entrevistas de Emilio Bejel con los escritores Cintio Vitier (381-2), Pablo Armando Fernández (88-89) y César López en *Escribir en Cuba*.
4. A través de un riguroso examen semiótico, en su libro Chiampi usa como punto de partida lo que Alejo Carpentier postuló como lo "real maravilloso" para plantear que un "realismo maravilloso" predomina por encima del recurso de lo fantástico al confeccionarse lo "irreal" en la nueva narrativa latinoamericana. Aun cuando el vocabulario conceptual predominante en el libro proviene de Carpentier, Lezama figura como otro practicante de la semiosis del "realismo maravilloso" a éste definir el barroco americano como un "protoplasma incorporativo" o campo transculturador que autoriza el ideograma central del "realismo maravilloso": el mestizaje, es decir, la mezcla de tradiciones occidentales y no-occidentales (Chiampi 156-159).
5. "Louis Vax observa que lo fantástico nos pone en contacto con el Mal. Y por ello rechaza las entidades de lo 'sobrenatural certificado' (Dios, la Virgen, los santos, los ángeles, los genios bondadosos, la hadas buenas) y se inclina hacia la locura, la morbidez, la fealdad, lo satánico" (Chiampi 80).
6. Carmen Suárez León transcribió y publicó este cuaderno bajo el título "*Diario de José Lezama Lima (1939-1949)*" en el número de mayo-agosto de 1988 de la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. Otras ediciones de este diario han aparecido desde entonces, incluyendo una por la editorial Era de México bajo el cuidado de Ciro Bianchi Ross. Aquí nos referimos a la transcripción de Suárez León en la *Revista*.

OBRAS CITADAS

- Alberto, Eliseo. *Revista Encuentros de la Cultura Cubana* 1 (1996): 35-57.
- Bejel, Emilio. *Escribir en Cuba*. Río Piedras, P.R.: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid: Emecé, 1971. 155-183.
- . *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960.
- Casal, Lourdes, ed. *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba. Documentos*. Miami: Ediciones Universal, 1976.
- Chiampi, Irlemar. *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Avila, 1983.
- Goldman, Lucien. *Le dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris: Gallimard, 1955.
- Lezama Lima, José. "Confluencias". *La cantidad hechizada*. La Habana: Unión, 1970.
- . "Diario de José Lezama Lima (1939-1949)". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. 2 (1988): 109-159.
- . *Oppiano Licario*. México: Era, 1977.
- . *Paradiso*. La Habana: Unión, 1966.
- . "Pascal y la poesía". *Tratados en la Habana*. La Habana: Impresora Úcar García: Universidad Central de las Villas, 1958.
- Pascal, Blaise. *Pascal's Pensées*. With an English Translation, Brief Notes, and Introduction by H.F. Stewart. New York: Pantheon Books, 1950.
- . *Pensée de Blaise Pascal*. Édition paléographique des manuscrits originaux conservés à la Bibliothèque Nationale par Zacharie Tourneur. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1942.
- Salgado, César A. *From Modernism to Neobaroque: Joyce and Lezama Lima*. Lewisburg, Va.: Bucknell University Press, 2001.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éds. du Seuil, 1970.

Esta es una historia de desamor entre una muchacha medio extranjera (hija de inmigrantes judíos) que vive en Barranquilla y su novio, un saxofonista amante de la música cubana. En Cuba hubo una famosa Macorina, mujer de cabaret y vida bohemia, a la que se le compuso un estribillo que decía: "Ponme la mano aquí, Macorina". La mía no se refiere a ésa, aunque se apoye en ella porque de alguna forma refleja la influencia de Cuba y de todo el Caribe en Barranquilla. En mi "novela" (35 historias unidas por intercapítulos, notas, citas, recortes, letras de canciones, instrucciones de baile, etc.), la mujer dice que se llama Rina Cohn Mann, a lo que responde el músico salsoso: "Ese nombre en reverso es Ma-Co-Rina". Ella le dice: "Ese es un nombre de puta". Y él riposta: "No, de una canción".

Jaime Cabrera González,

sobre **El tumbao de Macorina**, novela inédita de la que publicamos un capítulo.

Las voces del baño

De cómo Macorina decide darse un baño sin saber que sus vecinas le cuentan todo al narrador de su tumbao

Coro de hormiguitas llamadas ajimolíos

¡Hay que oír cada frasecilla que se gastan de tanto gusto y disgusto, cada estribillo, la retahíla en catabre, los dimes y diretes, el retintín, el selele...! Es la descarga de las Tres Tristes Tigras, las Mal Peinadas, Las Espejitos, Las Galletitas de Soda, en pocas palabras, de las tres hermanitas Luisas Forcias, las tres Luchas de "La Cananea"!

Primera voz

Y ahí están para exprimir. Juntas. Hechas igual que las esponjas. Dispuestas a quedar secas de tanto Macorina, aunque nunca mencionen su nombre y tal vez a pesar de que les pica la lengua. Cuentan el milagro, pero no dicen el santo. Señores, ¡no cojan lucha!

Las Mal Peinadas

(Detrás del mostrador de la Tienda La Cananea o Las Tres Luchas)

Mírenla cómo suda no más la muy. La gota gorda. A chorros. Parece un caballo cochero. Un estibador del Terminal Marítimo y Fluvial. Un pitcher en la novena entrada. San Benito Abad en fiesta patronal.

La mayor de las Espejitos

(Gesticulando)

Debe oler a cabuyita de tití. A sudadera de teutón. A mapurito. A procesión. A queso flandes. A panocha de palenquera. A sobaco de loco. A cola de zapatería. A dulce de cañadonga. A moña de china emparrandá en fanfango. A cojín de tullido. En fin, es la muerte a plazos.

Las Señoritas Viejas

(Apuntan con movimientos coordinados en un cuaderno escolar Patria, untando de saliva la punta de un lápiz Mongol No.2)

Señor, si le recomendamos agua corrida. Jabón de pino. Bola de monte. Tusica azul. Creolina. Esponja. Cepillo de acero. Maretira. Piedra pómez. Bon Brill. Estropajo. Acido muriático, mijita.

(Al final pasan una raya, sacan la cuenta. Dicen en coro)

"Cinco y llevo cuatro".

Razones desde el camerín

Lo que la señora Pompadour llama *(voz de soprano de coloratura)*, "La costumbre diaria del baño" y Diva Zahibi *(con gallito incluido)*, "el rito de purificación cotidiana", el baño, para Macorina no ha pasado de ser una actividad cada día menos frecuente y necesaria. Algo así como una disposición que depende del pie con que se haya levantado, del planeta que esté rigiendo, de

la muerte de un Papa, de su estado anímico-emocional, del Almanaque Pintoresco de Bristol, del bautizo de unos siameses o de la proximidad de un Carnaval en año bisiesto.

Si algunas veces se la ve entusiasmarse con la caída del agua sobre su mata de cabellos largos, sobre su suave piel de quelite, sobre sus rubescas formas—vaya estampita de colección, caramelo, chocolatina Jet—, regularmente poco visita ese cuartito construido con láminas de zinc en el centro del patio, bajo un árbol de caimito, y que la señora Pompadour denomina "La Toilette", ahora convertida en Madame de Sevigné en las largas cartas que le escribe, aplicando el método de caligrafía Palmer, a Mi muy querida Elizabeth Arden (*dos puntos*). Mi muy querida Helena Rubenstein (*dos puntos*). Mi muy querida señora C. de Pons (*dos puntos*). Mi muy querida Estée Lauder (*dos puntos*). Mi muy Querido Mr. Max Factor (*dos puntos*).

Además, Macorina dice estar de acuerdo con lo que afirmaba el comefrío de Francis Drake antes de que lo matara la disentería frente a las costas de Panamá y su cuerpo fuera lanzado a las aguas del Caribe para merienda de los tiburones: "Apenas debe lavarse lo más indispensable en el menor tiempo posible, lo que se muestra a simple vista y, naturalmente, donde se descomponen los olores del cuerpo". En otras palabras, remover el cucayito, santiguarse los rincones y despercurdirse el cutre con saliva.

Y aun así, Macorina piensa más de dos veces tomar la decisión de bañarse. Saca las toallas de las gavetas, busca el jabón de las estrellas (por recomendación de Diva Zahibi después de entregarle una carta astral que incluye un anexo con color, número de suerte, planta, piedra y seiscientas veintidós recomendaciones más), se desviste lentamente al son del chachachá de su música interior y va dejando una línea de ropa que se extiende por todo el patio hasta llegar al cuartito.

Entra en escena

Está desnuda, totalmente desnuda, entre las cuatro paredes sin techo y sin puerta (no sabe quién,

atraído por un dibujo, cargó con la hoja), desnudamente desnuda. Se siente Mundus Novus. Continental. Un paisaje. Un motivo para dejar consignado con la mano dominguera de un pintor de caballete y boina. Una frase lapidaria. Una oración de conquistador. Histórica, metálica, sonora, bestial y poética. Sin cubrirse ninguna parte del cuerpo, como ha salido del vientre de su madre. Eso es, colombina.

Segunda voz

¡Y no le da siquiera vergüenza vespucciana, querido lector!

Las Icacos

(Provistas de monóculos y bebidas para la función)

¡Qué pena le va a dar, ni que ocho cuartos! ¡No la oyen cómo habla! Hazañosa. Célebre. Popof. Retrechera. Paquetera. Posuda. Chicamiércoles. Estirada. Mamá de Tarzán. Creída. Pizpireta. Jailosa. Mirameynometoques. Papodelareina. Última cocacola del desierto. Orgullosa. Merengueserenado. Todo eso es. Ya te decimos: café con leche, la buchipluma, no más.

Juegos de agua 1

Macorina—que busca mirarse por todas parte, descubrirse la tierra que no conocieron tus mapas, Tolomeo—se sienta en el retrete, dialoga con un pedazo de espejo, espejito, espejito, sin darse cuenta que la luz hace visos, señales, mensajes, SOS, brillos, oros sin cuento; enciende triquitraques en el aire, lanza rayos, dibuja falsos paralelepípedos que un niño que conoce el lenguaje sale a una azotea y responde.

Las Caras de Tierrelita

¿Qué dice?

La mayor

No dice, piensa

La mediana

Luego, existe

Pensamiento fluido

Pasa un príncipe de Golconda. Agua. John Piola

y su taxi. Agua. La Nave de los Locos. Agua. La muerte a tan corta edad de Luis XVII de Francia en la prisión del Temple. Agua. Un dandy de Rebolo y los chistes del negro Adán. Agua. Las serenatas de Guillermo de Aquitania y otros artículos que ha publicado Sabino Caldas. Agua. Deja correr el tiempo y el agua tratando de encontrar soluciones a antiguos problemas, proponiéndose algunos nuevos con más de tres incógnitas, de cualquier manera se sabe perdida ante el agua.

Las hermanitas Forcias

Sí, pero que no se le ocurra darse falange, falangina y falangeta en el rubí como el perverso enano Tum Tum se da carpio, metacarpio y dedos en la yaya o guasamayeta que llaman. Carrucha. Manivela. Jipijapa. Sabrosita. Carrito de mano. Manuela. Puñalada. Molenillo. Praxis da solo. Pastoreo ambidextro, pero no por ello no menos ley del cobarde.

En aquella ocasión...

El enano, quevediano él: Polvo seré, más polvo enamorado.

—Oh, Mon Dieu! —dice la más pícara, mirando al enano desnudo—. Qué mon...

(sin dejar de apreciar aquellas cuatro cuartas fuera de cachucha, perendengue y parquedarero para los mosquitos).

La menor

(Dirigiéndose a las dos hermanas)

¡Basta, muchachas! ¡Qué sinonímicas están hoy! ¡No hay que dar boleta, ni más cuerda al Caro y Cuervo! ¡No se pongan barriochinescas! ¡Parecen de estas! (Y hace unos chasquidos con los dedos que sólo permite escuchar el final de la frase)...de la vida... Monjitas medievales en un convento de Aviñón.

Fumarola verde

Frente al agua que cae en un solo chorro grueso y ruidoso cualquiera podría pensar que bastaría con dar un paso y permitir que "ese líquido insípido, incoloro e inodoro" (cosas de Sabino Caldas en sus memoriales al director del acue-

ducto) que brota de un tubo oxidado y sin regadera, la duchara. Pues no. Nada de esto sucede. En estos momentos un verdadero terror felino recorre su piel. Entonces enrolla un tabaco, lo ensaliva, lo prende, lo aspira, retiene el humo, y apenas bota un hilillo.

Las Galleticas de Soda

(*Alarmadas*)

Huele a pollo. Lo que faltaba. ¡No nos digan que le está echando semilla a la maraca! ¡Qué se está dando por la maceta! ¡Qué Chano Pozo quiere manteca! ¡Matasiguaraya! Tabaquera, tabaquera, ¿dónde está tu tabaco? ¡Tanga! La negra está embembá...!!!

Galletita de Soda dos

(*Imitando la voz de Sabino Caldas*)

"Fuma de esas insanas hierbas que extravían la razón y enloquecen"

La tercera

Pero, mi hermana, qué shakespeareína estás...

Tercera voz

(*grave*)

¿Qué puede esperarse, pacientes lectores, de un cuento en donde la heroína fue la mujer de un saxofonista, qué, ah?

Pensamiento fluido 2

Macorina toda pensamiento, toda memoria, toda cacumen no logra explicarse en qué consiste la importancia del llamado "Baño de María". Agua. Recuerda el pasaje apócrifo de los viejos que persiguen con sonrisas y deseos de escopofilicos a la casta Susana. Agua. O a los que desean a Helena, a la auténtica Saskia en Beersheba. Agua. Y dice si todo esto no será producto de la vainilla como sucedió con ciertos gringos en Puerto Colombia. Agua. Cree ver entre las ramas de su techo vegetal a aquel hombre que por estar mirando a Remedios La Bella, se fue a tierra (pero ustedes ya saben que no son más que ellas, Las Ojitos de Cutiplí y por supuesto, el narrador). Agua.

Puede que ahora el agua le haga daño ya que el día anterior Scopell le tomó una fotografía, "y tu

sabes, el flash, el flash". Agua. Se asusta con la sola idea de la mujer que un Viernes Santos se transformó en pez. Agua. La sangre de Agamenón o de Marat. Agua. Sadkas y ciudades sumergidas. Agua. Tristes Ofelias. Agua. Obscenos mohanes del Río Magdalena y el hombre caimán. Agua. Rusalkas, sirenas, ondinas y nereidas. Agua. La figura de Louise Willy. Agua. El barco fantasma. Agua. El sueño en donde vio la muerte de un amigo y al despertar corrió al diario El Heraldo a decírselo y él, interrumpiendo su columna "Un Días Más", le había respondido: "¿Y ajá...?".

Pasan las horas

Arriba, el sol del mediodía dibuja un aro de luz salvaje entre las hojas trémulas. Un pájaro vuela de un árbol a otro. Revolotean abejas alegres sobre el agua sonora. Los dioses mismos se turban de verla jugar con el agua.

Las Bocas de Cuchuna

(Las tres hermanas miran hacia un panal que cuelga de un árbol)

¿Y si alborotamos el paraco con la vara de tumbar micos? Mejor esperemos. Ya se pone en movimiento, ya da los primeros pasos. Mírenla, camina como Chenchá La Gambá. Como la mujer de Antonio cuando viene del mercado. Como Juana, la coja, que tiene comején en la pata de palo. Está bartola. Virola. Colina. Engrifada. Cochera. En fin, trabá.

Soneteada

Es la ninfa para que rime con linfa en el soneto que le ha prometido Sabino Caldas leer en la gala de los Rotarios, en la cena del Minuto de Dios, en la convención de los Leones, ante las Damas Rosadas, en una clausura de la Cámara Junior, en el jamboree de los Scouts, frente a la Sociedad de Amigos del País, para animar un bingo en el Country Club, en una subasta del Centro Artístico, en la Gota de Leche, en el primer tiempo del clásico Junior-Unión Magdalena, en el Círculo de Corín Tellado, antes de tirar el premio gordo de la Lotería del Atlántico en una inauguración de las Madres Católicas, el Día de Barranquilla.

Bajo el agua

Ha introducido un pie, el izquierdo, como queriendo adaptarse al medio y a la temperatura del miedo. Agua. Espera llenarse de valor. Agua. Lo último será, por supuesto, la espalda en el agua. Finalmente se lanza al chorro de agua, no sin antes persignarse en nombre de todos los santos de Inocenta Silva y los que esperan por beatificación, más por costumbre de su madre putativa que por creencia en ese escalafón de boxeo en donde esperan los retadores del santoral por un puesto de privilegio en sus oraciones. Agua. Da unos saltitos de bailarina que guarachea con el órgano de una catedral gótica. Agua. Se tapa la nariz. Agua. Contiene la respiración. ¡Qué la moje el agua!

Murmullos

Agua. Agua. Agua. Agua. Agua. Agua. Agua. Agua. Agua. Agua.

Caminos del agua

El agua recorre a Macorina. El agua la baña, el agua la empapa, el agua le desprende algunos cabellos de su larga cabellera esponjada, el agua le sumerge la ciudad que le crece entre los muslos. Abre los brazos en el agua, echa la cabeza hacia atrás en el agua, cierra los ojos en agua, hace el cuatro con las piernas cruzadas en el agua.

Murmullos

Agua. Agua. Agua. Agua. Agua. Agua. Agua. Agua. Agua. Agua.

Juego de agua 2

Es Shiva, en el agua. El nacimiento de Venus, en el agua. Yemaya, en el agua. La libertad guiando al pueblo, en el agua. María Varilla, en el agua. Marilyn Monroe en la parrilla del metro, en el agua. La India Catalina, en el agua. Paula Ce asomada al balcón, en el agua. Anacaona, en el agua. María Tomasa la resbalosa no se quiere casai, en el agua. La Pombagira, en el agua. La infeliz Josefina Wilson, en el agua. Alicia adorada, en el agua. Greta Garbo de Mata Hari, en el agua. La carita de la mujer del Café Puro Almendra

Tropical, en el agua. Circe, en el agua. El regreso de la Aventurera, en el agua. Déborah Kruel, en el agua. La gracia fatal de la Bella Otero, en el agua. Margot la lenguaetrapo, en el agua. Lola a las tres de la tarde, en el agua. La bien pagá María la O, en el agua. La apoteosis del Tricófero de Barry, en el agua. Juana tenía el pelo de oro, en el agua. Lilith con alas, en el agua. La Moñitos, en el agua. El puro teatro de la Yiyiyi, en el agua. Marta la reina que en su mente soñaba, en el agua. Isadora Duncan bailando una silla, en el agua. La Ciguapa, en el agua. El ángel azul de Marlene Dietrich, en el agua. Petrona en la rueda del cumbión en donde sus amores acabaron, en el agua. La teosófica HPB, en el agua. Juana Bacallao, en el agua. Anisia que asciende sonriendo, en el agua. La loca Gloria, en el agua.

Medio acuoso

Macorina juega a las estatuas en el agua. Metamorfosis, en el agua. Transformaciones, en el agua. Mutis, mutaciones y mutilaciones, en el agua. Escucha la caída de los caimitos, los saltos de los renacuajos que se pegan a las paredes, el riachuelo que descende por sus muslos, en el agua; siente cómo crece el verdín en los rincones en donde se empoza la orina y el agua.

Medio seco

Una vez concluido lo que considera suficiente agua y jabón para uno o dos meses, se enrolla con una toalla el cuerpo y con otra la cabeza de odalisca de Ingres, y tiritando entre la línea de trapitos guindados al sol en alambres dulces, regresa (Macorina tiene montuno) con pasitos de ya te digo, a El Edén, para arrojarle entre las sábanas de su cama o para sentarse como la Bañista de Valpinçon. Ni siquiera entonces se le ocurre cantar, le basta la voz de la señora Pompadour que entra como otro chorro por la ventana abierta (infeliz Mélisande, la llama Sabino Caldas en una carta de respuesta al organizador de El Concierto del Mes, con copia al dueño de La Cien y otros estaderos).

Las Ticinco

(Como si no hubieran querido contarle nada al

escritor)

No sólo lo que hay que ver, sino oír. Como si ya no tuviéramos suficiente con este mosquero para que venga usted con esa preguntadera. ¿A qué fue que dijo que se dedicaba? ¿A escribir? Pues tenga cuidado. Ya el hijo del señor Cabrera, un muchacho de una familia decente, que vimos crecer por aquí y en quien había puesta muchas esperanzas, salió así. Se dañó. Por suerte no se volvió marica (*se santiguan con un poquito de Coca-Cola*), que para eso es para lo que se prestan estas arrecheras. ¡Pero váyase a saber qué otras clases de vicio tendrá en Miami Beach! Con decirle que se dejó crecer la barba... Nosotras en cambio no tenemos pelos en la lengua. Por eso cuando se asoma por aquí con el cuentecito dizque es escritor, será para no trabajar, le cantamos la tabla. La regla de tres compuesta. Las cuarenta. El tres y dos con bases llenas en la última entrada y con el equipo perdiendo.

(Sale el escritor)

Tras la tapia

En el piso del baño, los cabellos de Macorina se han ido uniendo en montoncitos. De los ovillos iniciales surgen culebrillas, anguilas capilares, tenias pilosas, gusanos peludos. Por algunos segundos flotan en las aguas que se suponen estancadas. Pero de repente, sin un aviso previo, sin ninguna consideración, desaparecen absorbidos por la rejilla del sumidero. ¡Glup!

En El Edén

(Barranquilla a las dos de la tarde)

Macorina

(Con un dedo sigue el recorrido de sus pelos por entre las islas del Caribe)

Seré su sombra.

En un restaurante de El Barrio, en NYC

Noro Scott, El Cuba, vestido de verde guisante, descubre un pelo en la sopa. "Hay un vello púbico en mi sopa", dice. Es de Macorina, por supuesto, pero no lo dice. Que le cambien la sopa, vocifera, pero no el pelo. Y pone a correr a todo el restaurante.

Tres cartas de Julio Cortázar a Ida Vitale (1972-1973)

Presentación y notas

Nicolás Gropp

La correspondencia que se publica a continuación se encuentra en poder de Ida Vitale, su destinataria, a quien agradecemos la posibilidad de hacerlo. Así como a ella y a su esposo, el poeta Enrique Fierro, la información y correcciones necesarias.

Integrante activa de la generación del 45, Vitale hará sus primeras armas como poeta. Dedicada también a la crítica literaria desde la década del 50 y más adelante a la traducción de obras de escritores como Boris Vian, Simone de Beauvoir y Pirandello. Visita Cuba a principios de 1964, invitada a integrar el jurado de poesía del V Concurso de Casa de las Américas, y en 1967, con motivo del homenaje que en la isla se le organiza a Rubén Darío, en el centenario de su nacimiento, oportunidad en la cual coincidirá con Julio Cortázar.

Exiliada en México en 1974, junto a Fierro, participó de la vida cultural del país, publicando libros de poesía y notas críticas, entre otros medios, en unomásuno y en Vuelta, la mítica revista de Octavio Paz, cuyo consejo asesor integró. Actualmente vive la mayor parte del año en Austin, Texas.

París, 9 de mayo de 1972¹

Gracias, querida Ida, por *Oidor andante*.² gracias por muchas cosas, por enviarme tu libro más allá de un mar que me separa demasiado de tanta cosa que recuerdo y amo, gracias por ser vos, por tu poesía ceñida y necesaria, por ese recuerdo uruguayo que me llena de pájaros este frío departamento de París. Me acuerdo de un saludo, de un vago diálogo en La Habana, de un no-conocimiento del que creo que ni vos ni yo fuimos culpables³. Hoy te siento muy cerca, tus poemas son todo eso que el pudor rioplatense (en algunos de nosotros, por lo menos) niega en una relación personal efímera. Anoche, sabés, casi una semana después de haber leído tu libro, me desperté con dos versos en la oscuridad, dos versos que curiosamente no parecen tener un sentido particular fuera de su contexto y que sin embargo, sin embargo...

*y entre el carmín y el índigo
el color oscurísimo del huracán espera.*

Por cosas así, por contactos no explicables lógicamente, los poetas se reconocen y se reúnen. Pero hacía falta que fueras vos la que me enviara tu pájaro-libro, con "Se elige", con "Recreativa"..... ¿y por qué, decime, tachaste esas palabras en "Oficio", que se dejan leer por transparencia y que yo creo parte del ritmo del poema?

Ida, para vos esta casi carta escrita de un tirón, como debe ser, como la quería para vos, con todo mi afecto,

Julio



2/8/72⁴

Ida querida, la

COSMOLOGÍA

es un monumento! Acabo de leerla con una admiración que pocas veces me despiertan obras más célebres. Qué alegría ver que Ceferino sigue pasando la antorcha (o que se la pasan a él)⁵ y que los piantados sobreviven a las peores catástrofes....¹

Gracias por tu cariñosa, encantadora carta. Sí, espero conocerte mejor, verte un día, reparar mi tontería cubana. Te quiero y te admiro mucho,

Julio

Saignon, 20 de setiembre de 1973⁶

Queridísima Ida:

El Superlativo tiene dos razones de ser: su verdad, y la eliminación de la antipática rima interna. Dicho esto, tengo que confesarte que tu carta (reexpedida con mucho

atraso a mi rancho provenzal) me cae en mal momento. Los sucesos de Chile me quitan toda posibilidad de pensar en otra cosa, y lo que en otra circunstancia hubiera sido algo así como un dulce deber para con vos y con Felisberto, se me vuelve hoy un agua amarga y difícil.

No puedo, comprendés, sentarme a escribir sobre Felisberto, volver mentalmente a ese pasado en que fui entrando en su mundo secreto, los años cincuenta cuando descubrí que alguien, ahí enfrente, había escrito una de las obras más alucinantes de nuestro tiempo. Pero tampoco quiero que imagines una evasión de mi parte, y te escribo a vos, entonces, porque sé que comprenderás esta imposibilidad momentánea, este volver incesante del corazón a un país destrozado por esos colmillos que tanto conocemos los latinoamericanos⁷.

Me duele ser tan flojo: debería aceptar de lleno esta ocasión de contribuir a lo que estás preparando para *Crisis*, y mostrarte mi ya tan vieja intimidad con el mundo de Felisberto; pero

ese mundo es precisamente el que se cae a pedazos junto con los muros de la Moneda, el que tanto nos costará volver a alzar bajo cielos mejores⁸. Lo haremos, podés estar segura, yo sé que en nuestras tierras llegarán de nuevo días en que leer novelas y cuentos, caminar sin rumbo, poner la radio para escuchar música y no los informativos del momento, será un justo derecho de todos los hombres. Pero esta noche no puedo abrir un libro de Felisberto, hay como una veda, una obligación de otra cosa; y sin embargo no es sustitución ni olvido, porque sin escritores como él no valdría la pena buscar otra vida y otra hora.

En fin, perdoname que te falle esta vez, yo creo que comprenderás, que también Felisberto comprendería. Lo quiero demasiado como para hacer literatura, sería imperdonablemente fácil.

Un gran abrazo de tu amigo

Julio Cortázar

NOTAS

1. Dos folios manuscritos ológrafos numerados.
2. Montevideo, Arca, 1972. Recogido junto al resto de sus poemarios publicados entre 1949 y 1984 en *Sueños de la constancia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
3. Se refiere a la mencionada visita de ambos a la isla en 1967. Cortázar había visitado Cuba, por primera vez, invitado oficialmente a fines de 1963.
4. Un folio manuscrito ológrafo.
5. Se refiere a Ceferino Piriz, uruguayo, autor de un libro sobre la paz mundial y el tipo de organización supranacional que deberían adoptar los distintos países del globo. La ingenuidad de Ceferino, la absoluta inutilidad de su libro y su prosa maniática de simetría y repeticiones agobiantes, hacen la comidilla de Oliveira y Traveler al final de *Rayuela*. Ida Vitale le envía a Cortázar un texto análogo, la *Cosmología* de un uruguayo, que en el recuerdo de su esposo, el poeta Enrique Fierro, era un "*disparatario*" escrito en los distintos triángulos formados al doblar las hojas, impresas artesanalmente –casi con seguridad– por medio de un hectógrafo.
6. Un folio mecanografiado. Su nombre de pila con firma ológrafa.
7. El Golpe de Estado chileno había ocurrido nueve días antes, el 11 de setiembre. El presidente Salvador Allende, con quien había estado Cortázar con motivo de la asunción del mando en 1970 y también en marzo de 1973, muere defendiendo el Palacio de La Moneda.
8. En la revista *Crisis*, fundada en 1973, en Buenos Aires, por Eduardo Galeano, Ida Vitale publicó un *dossier* dedicado a Felisberto Hernández (Nº 18, octubre de 1974). Además de varios textos del autor fallecido hacía 10 años, Vitale publica "Tierra de la memoria, cielo de tiempo" de su autoría, "Felisberto no se parece a ninguno", de Italo Calvino –un texto fundamental, que abre una nueva ola de entusiasta recepción de la obra del uruguayo– y una carta de la escritora Paulina Medeiros a Felisberto –su pareja en aquel entonces– datada en 1943. Cortázar escribiría más adelante sobre Felisberto, al hacer el prólogo a *La casa inundada y otros cuentos*, Barcelona, Lumen, 1975. Antes, en otro registro, había escrito un homenaje a la literatura del uruguayo en "Carta en mano propia", de *Último Round* (1969), uno de sus libros misceláneos.

Carlos Augusto Alfonso

Corporias al Muláh Mohamed Omar (I)

I. Un tuerto talibán es aún más tuerto,
 por la profundidad de campo,
 el tiro en sus galerías limitado.
 En la Gran Explosión, El Gran Aplastamiento,
 desde que empieza el nervio
 hasta que se le mata como nervio,
 suceden muchas cosas adentro,
 en Acelerador de Partículas que el río ha desecado
 uniéndole con delta de Amu Daria.
 Lluvia. Lluvia local intensa borra
 anillos del amor que supera. Que se arrancó el ojo,
 que restregó en pared, que tomó las medidas, y
 habiendo coincidido, él se limpió los dedos en el muro;
 un muro que fue piedra de La Cuarta Región,
 un hueco del estuario de Júpiter sin lunas.
 Sasánida o zoroastra (no importa kí) ahora le desvía
 la multitud que mata los ministros de aviones.
 Y dicen que lo hace para tener pañuelo (universo frenado)
 a escala reducido (en suras en capítulo)
 el globo que se debate y muere.
 En guerra fraticida por El Pueblo del Libro,
 no hay mister (no hay cruzado) no hay cañón
 que enseñe cristalino un rubí.

c

En el bar "Cincuentenario" de la calle Pocito
 escogedores de arroz cuentan luciérnagas,
 el más largo de todos (viejo o vieja)
 me mira como un Rosenberg y salta a una rama.
 Fue un escolar sencillo, ahora qué es.
 Descomponen sus partes, en partes que lo adoran.
 Tienen una modista para escoger frijoles,
 no cose pero mira mi pantalón de saco.
 Mi pantalón de saco va con la tarde,
 y con cualquier cosa porque es mío,
 ¡mío mío!
 me lo di una mañana en la iglesia que cerró.
 Horizontalidad perenne (culpa de quién).
 Un fulano me dice quiere una isba,
 lo golpearé más tarde cuando me canse
 y le baje a su muerto del guisantal.
 Yo no estoy preparado para morir,
 aunque a veces creo que me preparo.
 Me haces llorar duro esclava **Ermenegilda**
 veo que tienes el gusanillo del artista.

Territorio Berciano

Transidos de humildad y gratitud
 cayeron de rodilla los nez percé.
 Un solitario misionero.
 Los cayusos cercando ya Waiilatpu.
 No vean lo mejor que un pueblo mortecino me sacó,
 en costales de apuestas con los parientes sátiros
 que se iban sumando alrededor de tótem
 para hacerme lugar. Solo vean me procuraba el agua
 que el menor de nosotros no miró,
 caravana que viaja hacia la condición;
 un palo de pescado sobre uso.
 Contada ya en mi gloria "rescatares"
 del niño moribundo dueño del pedernal
 James Fenimore Cooper-Conan Doyle,
 cuando él se aparece yo me pierdo.
 Un cráneo que ha firmado Opacidad
 me hacía sospechoso en la comuna.

Transidos de humildad y gratitud
 cayeron de rodilla los nez percé.
 Un solitario misionero;
 los cayusos cercando ya Waiilatpu.
 ya saben lo que era...

En la cámara oscura de La Habana

Yo vi en el periscopio del edificio Gómez Vila
 que recuerda a un mendigo
 cayéndole Murillo del andamio,
 otra serie de artículos probados
 en una convención de muertos de Luxor,
 vajillas que proyectan al Doctor de La Cruz,
 y a el mismo en la sabana con estatuas vivientes
 diciendo "Ptah haz crisis Nu haz crisis"
 de otras destrucciones saliéndose a la calle
 cruces votivas sin parar, en mi sillón de rueda
 entre los cobertores del jeque asesinado selectivo,
 buque fantasma entrando a Potosí
 jurándolo blasfemo su presencia,
 en finis gloriae mundi hilo de sangre,
 adoquines saltando como tostadas,
 en ese "desposorio" me mantuve
 bebiendo serenísimo en cóncavos de La Cruz
 de interior cernícalo de mí
 con indo-lente claro bajado por el tubo
 que apenas succionaba tesoros de la mar.
 Buenas tardes Rufina, Santa justa,
 que tarde vine a Cádiz.
 Así como les cuento años severos
 pude constituir mi colección.

Miguel Ángel Zapata

La ventana

Voy a construir una ventana en medio de la calle para no sentirme solo. Plantaré un árbol en medio de la calle, y crecerá ante el asombro de los paseantes: criaré pájaros que nunca volarán a otros árboles, y se quedarán a cantar ahí en medio del ruido y la indiferencia. Crecerá un océano en la ventana. Pero esta vez no me aburriré de sus mares, y las gaviotas volverán a volar en círculos sobre mi cabeza. Habrá una cama y un sofá debajo de los árboles para que descanse la lumbré de sus olas.

Voy a construir una ventana en medio de la calle para no sentirme solo. Así podré ver el cielo y la gente que pasa sin hablarme, y aquellos buitres de la muerte que vuelan sin poder sacarme el corazón. Esta ventana alumbrará mi soledad. Podría inclusive abrir otra en medio del mar, y solo vería el horizonte como una luciérnaga con sus alas de cristal. El mundo quedaría lejos al otro lado de la arena, allá donde vive la soledad y la memoria. De cualquier manera es inevitable que construya una ventana, y sobre todo ahora que ya no escribo ni salgo a caminar como antes bajo los pinos del desierto, aun cuando este día parece propicio para descubrir los terrenos insondables.

Voy a construir una ventana en medio de la calle. Vaya absurdo, me dirán, una ventana para que la gente pase y te mire como si fueras un demente que quiere ver el cielo y una vela encendida detrás de la cortina. Baudelaire tenía razón: el que mira desde afuera a través de una ventana abierta no ve tanto como el que mira una ventana cerrada. Por eso he cerrado mis ventanas y he salido a la calle corriendo para no verme alumbrado por la sombra.

La otra ventana

Uno se cansa de estar solo delirando con su ventana en medio de la calle, entre la nieve que arrastra su blancor por los callejones olvidados. Uno se cansa de salir a buscar la misma mujer con el cabello largo hasta los pies.

Tal vez en eso consista el arte de la soledad: escribir repetidas veces la isla con su cielo lila, y la esbeltez del faro que derrama su luz sobre nuestro cabello alborotado.

Tal vez sea sólo eso: una brújula sin memoria para el tiempo que vendrá.

Y uno se cansa de estar solo delirando en una isla, abriendo la ventana de los árboles, rebuscando entre las hojas una palabra, una rosa en el jardín sin mar.

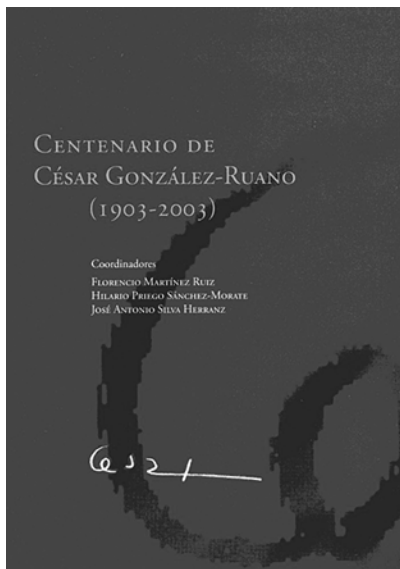
Apuntes para un loro que no conoce tristeza

Para mi hija Ana

El loro me mira desde su jaula y no me habla, parece que ya conoce la felicidad. No sé quién está adentro ni quién está afuera: él gira su cuello y mira hacia arriba, su cielo es un árbol seco desde donde se descuelga la primavera. Este loro sabe empuñar el aire con sus alas, y aún cuando presiente que no puede volar como quisiera, me mira y no me dice nada. A veces baila con su cuerpo ligero, se mece con el sol que cae a través del árbol que lo mira suspendido en el espacio de la jaula. Como la mariposa que no conoce tristeza, el loro construye un modo de vida ideal para que los geranios silben en la mañana: él sabe silbar y no me habla por algún motivo que desconozco. Es prestidigitador del silencio, y sabe estar callado como la poesía.

Viajando en tren

Viajo en tren mirando el mar mediterráneo.
Qué delicia esta vista.
Aquí comienza el mundo: los ángeles se bañan
desnudos en el espumoso mar.
El caracol avanza hacia la cima sin contratiempos.
Un coro de piedras nos canta en el vagón y las rosas se
levantan su traje azul para poder ver el océano sin fondo.
En el tren mi pobre silencio.
He estado en varios trenes pero éste es el más bello.
El mar está desnudo y es mi camino.
La jauría está lejos de mí, y este aire me limpia con los hilos
del horizonte.
Mi ojo es una lupa que se escabulle bajo los pinos que crecen
en el mar.
Nunca ví pinos más hermosos, largos y serenos navegan hacia
otro bláncor.
Aquí no hay árboles que tumbar, sólo párpados que
sortean el cautiverio de las rocas.
Aquí cantan las piedras enterradas, los muertos que recuerdan
los grandes barcos perdidos en alta mar.
No hablo de la rosa que flota sino de la rosa que oye el agua.
La rosa que es azul y es la grieta, el asta y el cordel del cielo.
El cielo nos mira y nos escribe, no necesitamos decirle nada.
El cielo tiene flores y habla de otra manera: su fragancia viene
de las redes de las islas, de la bruma que irradia el sol cuando
abre su boca para abrazarnos.
Busco una isla con mi canoa pequeña, desde mi bosque de
sombras diviso una llama mientras me ladra el mar.



Centenario de César González-Ruano (1903-2003)

Florencio Martínez Ruiz, Hilario Priego Sánchez-Morale y José Antonio Silva Herranz, coords.

Cuenca: Diputación Provincial, 2003.

95pp.

Entre las escasas publicaciones conmemorativas que trajo la celebración del centenario del nacimiento de César González-Ruano en 2003, destaca la que comentamos brevemente en esta reseña. Conviene hacer notar que además de ésta, Raúl Torres publicó un volumen titulado *César González-Ruano. Un decenio en Cuenca*, que recoge testimonios y semblanzas de Ruano, e incluye asimismo dibujos, documentos y sabrosas anécdotas del autor de *La vida íntima*. Además el ABC le dedicó un número monográfico a quien fuera uno de sus más asiduos columnistas.

El libro que comentamos reúne una serie de trabajos escritos por conocidos críticos y escritores españoles en torno al quehacer literario y a la vida de González-Ruano. Entre los diversos aspectos tratados por estos ensayos, emergen varias coincidencias temáticas: la importancia de Ruano como prosista, como escritor en periódicos; su labor como poeta y antólogo; y sus relaciones afectivas y literarias con la ciudad de Cuenca, en la que llegó a tener casa y vivir por largas temporadas.

Sobre el periodismo de Ruano escriben, entre otros, José L. Castillo Puche, quien resalta la falta de vanidad

y el escepticismo visceral del escritor madrileño; Miguel Pardeza, que afirma que desde su juventud Ruano supo que su destino era irremediabilmente literario, y a él se entregó en cuerpo y alma; y el novelista Juan Manuel de Prada, para quien la contribución periodística más notable de Ruano consistió en haber llevado su intimidad al periódico, hasta convertirla en prestigiada materia estética y artística. Además anota Prada que Ruano supo como nadie transmitir o retratar el clima literario de la bohemia, con sus luces parcas y sus muchas sombras.

En torno al segundo eje temático de este volumen, el dedicado a la vocación poética de González-Ruano, escriben José Luis García Martín y Miguel García-Posada. El primero se centra en el estudio de la antología poética confeccionada por Ruano, de proporciones voluminosas y luengo título (*Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*), y en las diversas reacciones y polémicas que suscitó su aparición; mientras que el segundo valora la poesía de Ruano dentro del ultraísmo y de la generación del 27, que nunca lo consideró parte de ella. A este respecto, García-Posada asevera lo siguiente: "La gloria de su generación, la del 27, no lo alcanzó a él porque la cronología nada tiene que ver con la estética y Ruano no enlazó en vida con la sensibilidad del grupo, ya que no pasó de ser un discreto poeta ultra" (p. 35).

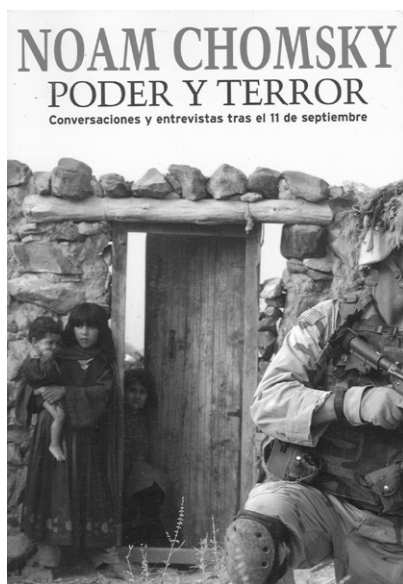
Finalmente, en torno al tercer eje temático del libro, el que tiene que ver con las actividades de Ruano en Cuenca y sus recuerdos de esta ciudad, escriben Francisco Umbral e Hilario Priego y José Antonio Silva. Estos últimos se centran en los escritos que Ruano dedicara a la urbe conquense. Para Umbral, Ruano es, junto a Eugenio d'Ors, uno de sus paradigmas y maestros literarios esenciales, y el padre del nuevo periodismo español. Tal afirmación, que Umbral hace sin dubitación alguna, es la premisa fundamental del libro que éste consagrara en 1989 a González-Ruano, titulado acertadamente *La escritura perpetua*. En opinión de Umbral, Ruano fue si no el escritor español más químicamente puro, uno de sus exponentes más acabados.

Otros colaboradores tocan temas secundarios como la disciplina escritural de Ruano (es el caso de Marino Gómez-Santos), o de la dificultad de conseguir hoy en día los libros del escritor madrileño, casi todos agotados desde hace lustros (Florencio Martínez Ruiz). Conviene advertir en este punto, que la recuperación bibliográfica de González-Ruano ha sido emprendida

por la Fundación Cultural Mapfre Vida, y que la misma está todavía en curso.

Para aquél que desee iniciar el conocimiento y la lectura de César González-Ruano, un autor nada despreciable y de prosa excelsa, este libro resultará una excelente guía en el ancho y semiolvidado océano textual que es su obra.

Carlos X. Ardavín Trabanc



Poder y terror: Conversaciones y entrevistas tras el 11 de septiembre

Noam Chomsky.

Traducción de Carmen Aguilar

Nueva York: Siete Cuentos Editorial, 2003.

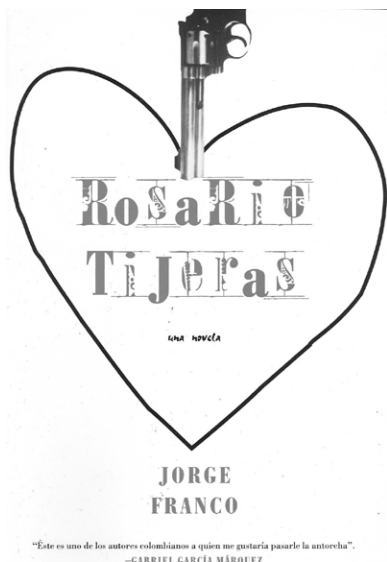
150 pp.

Poder y terror; conversaciones y entrevistas tras el 11 de septiembre, está basado en un documental de John Junkerman que combina segmentos de una entrevista y una serie de charlas dictadas por el famoso lingüista estadounidense Noam Chomsky en Nueva York y California en la primavera del 2002. No se trata, en rigor, de un libro de Chomsky—a pesar de que lleva su firma—, sino de la reconstrucción de un film cuya única virtud consiste en reiterar sus ya conocidas posiciones sobre la política exterior de Estados Unidos.

La tesis de Chomsky puede resumirse en la siguiente paradoja: Estados Unidos, líder de la guerra antiterrorista, es un Estado que practica el terrorismo. Las evidencias abundan: el asesinato de cientos de miles de personas en América Central durante la década de los ochenta; el respaldo a la invasión israelí del Líbano, en 1982; los resultados catastróficos de la política exterior estadounidense en el sur de África, que ocasionaron la muerte de millón y medio de personas en Mozambique y Angola sólo durante el gobierno de Reagan; los millones de muertos de la guerra de Vietnam, etcétera. Estas atrocidades, nos dice Chomsky, se ajustan perfectamente a lo que Washington define como terrorismo: "La amenaza o uso de la violencia para lograr fines políticos, religiosos u otros por medio de la intimidación, la provocación, el miedo y demás, dirigidos contra poblaciones civiles". La única diferencia es que cuando el que comete estos actos es Estados Unidos o alguno de sus aliados, entonces no se le llama terrorismo, sino "guerra antiterrorista."

Los fulminantes ataques de Chomsky contra la "doble moral" de Washington lo han convertido en una figura emblemática de la nueva ola de sentimiento antiestadounidense que se ha propagado por el mundo durante el gobierno de Bush. Chomsky, creador de la gramática generativa, es una de las mentes más brillantes de la intelectualidad norteamericana, y expone sus argumentos de una manera clara y contundente. ¿Cómo se explica, entonces, que tanto el documental como el libro resulten insufribles? Evidentemente, el responsable no ha de ser Chomsky sino Junkerman, quien además de pésimo entrevistador, se revela como un cineasta soporífero, incapaz de mantener el entusiasmo de una sala repleta de miembros de *Critical Mass*. Una prueba de lo primero es el énfasis en los temas relacionados con Japón—énfasis aun más chocante en el documental, en el que los cortes de vídeo son alternados con canciones de rock japonés—. El lector desprevenido no puede menos que preguntarse qué tiene que ver Japón con el 11 de septiembre o la guerra antiterrorista. ¿La razón? Junkerman vive en Tokio y le irrita que al sitio del ataque en Nueva York se le conozca como "Zona Cero", el mismo nombre con que se conocen las áreas devastadas por las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki. Si logra pasar de las primeras doce páginas, quizás usted también pueda encontrar la conexión.

Médar Serrata



Rosario Tijeras

Jorge Franco

New York: Siete Cuentos Editorial, 2004.

Primera edición: 1999.

165 pp.

Con la misma mañosería mediática que utilizaron Jorge Volpi y CIA. para darle realce a aquello que denominaron *crack* mexicano, aparece el fenómeno de los nuevos narradores colombianos post García Márquez, bajo el auspicio de una poderosa casa editorial española (Planeta). *El dossier* periodístico con el que nos llegó esta novela, además de presentarlos como escritores "anti mágico realistas", tiene la osadía de promocionarlos usurpando el nombre que Godard, Truffaut, Rohmer y Chabrol dieron a su revolucionario movimiento cinematográfico: *la Nueva Ola*.

Junto a Mario Mendoza (*Satanás*, Seix Barral, 2002), Jorge Franco es ciertamente una de las cabezas visibles de esta *Nueva Ola* colombiana, y *Rosario Tijeras*, *best seller* latinoamericano que ingresa al mercado estadounidense exportando su "anti mágico realismo" mientras exhibe un elogio nada desdeñable del propio García Márquez en la portada, la novelita vendedora que, gracias a su trabajada ligereza, consigue hacer conciliar exitosamente el gusto masivo con la aprobación de cierta crítica.

La historia nos presenta a Rosario Tijeras, una sicaria

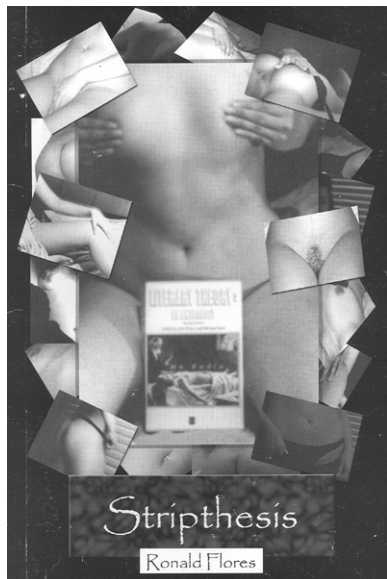
drogadicta que fue violada "a los ocho añitos nomás" y que, convertida en una bella y desenfrenada adolescente, se dedica a resolver sus conflictos a balazos. No es de extrañar que todas sus víctimas sean hombres. Tampoco que su figura se convierta en el símbolo de muchas de las niñas pobres de Medellín que "querían ser como ella". El personaje con el que Franco pretende delinear la cruda violencia colombiana, tiene el perfil de la justiciera feminista que actúa por instinto y cuyo máximo mérito es parecer no saberlo. Esto, desde luego, es un mérito. Y es un mérito precisamente porque las acciones de Rosario responden menos a un acto de supervivencia o a una meditada venganza del género femenino, que a las necesidades superfluas de una mujer arribista en el proceso de abandonar su pobreza.

Vista de esta manera, las posibilidades de *Rosario Tijeras* para convertirse en el tenebroso testimonio de una soñadora y cínica juventud atrapada en medio de los horrores de una desmesurada violencia, eran amplios. Ya antes Fernando Vallejo había hecho un trabajo excepcional con su valiente *La virgen de los sicarios* (Alfaguara) y el cineasta Víctor Gaviria había puesto en escena la áspera vida de jóvenes sin camino que sólo consiguen disipar sus frustraciones a través de la música punk en *Rodrigo D: no futuro* (1989). Estos dos talentosos antecedentes y la fama de la que venía precedida esta obra, no me hacían presagiar una novelita tan ligera y monótona, una novelita preocupada ante todo por el golpe efectista, por el tono meloso de una voz narrativa con la que Franco encandila y divierte de la manera más demagógica: los momentos sórdidos de *Rosario Tijeras* se intercalan con diálogos sentimentales que, paradójicamente, copian (mal) al García Márquez del que estos *nuevaoleros* pretenden, sólo a medias, disociarse. Sirva este diálogo entre Emilio, el narrador enamorado, y Rosario Tijeras como muestra: "¿Qué te pasa parcero? [...] Me estoy muriendo [...] ¿Y qué te duele? [...] Todo [...] ¿Y por qué no vas donde un médico? [...] Porque no tiene cura".

El tema del amor tratado como una enfermedad incurable y mágica, es algo que un lector poco exigente siempre agradecerá y, en ese sentido, la *Rosario Tijeras* de Jorge Franco es una novela sobre sicarios en Medellín con fondo de telenovela rosa. Aquí, pues, no existe, como se ha dicho con premura, una impactante y cruda radiografía del amor y la violencia, y no existe porque la honestidad que pudo haber empleado un narrador correcto y creativo como Franco para hablar de una problemática real en la Colombia de hoy, ha sido

matizada para hacer de *Rosario Tijeras* una novela amable y consumible en el sentido más abyecto que esta última palabra adquiere dentro del mercado literario.

Diego Trelles Paz



Stripthesis

Ronald Flores

Guatemala: Editorial Palo de Hormigo, 2004.
126 pp.

En la novela de Ronald Flores, *Stripthesis*, un candidato al doctorado le propone a su directora una tesis que desnude "la obvia y secreta vinculación entre logos y eros", o más exactamente, entre logos y "pornos". Su método de investigación no es sólo teórico, sino empírico. Su propósito es "continuar la curva evolutiva de la teoría crítica del siglo XX" que había comenzado en la poesía, pasa por la novela, sigue hacia los cuentos folklóricos, los sueños, etcétera, y culminará en lo que el estudiante propone: un enfoque en "las artes corporales", es decir, "las prácticas sexuales del individuo y de la colectividad". Con esta premisa, al lector le empiezan a sudar las manos.

Stripthesis no es la primera obra publicada de Flores, autor de otros dos libros, *Errar la noche* y *Los señores de Xibalbá*. El novelista guatemalteco conoce bien los

vericuetos por los que tiene que avanzar hacia su graduación un estudiante de postgrado. Tiene una maestría de la Universidad de Texas en Austin, hecho que de inmediato despertará interés entre los muchos estudiantes que están viviendo en carne propia el proceso de elaboración y defensa de una tesis. El público que no pertenece a la comunidad académica —porque ésta es una novela sobre el quehacer académico— libres de la distracción que provoca el reconocer ciertos corredores, o la identificación de alguna Biblia teórica que todos hemos sufrido, enfocará la atención en la peculiar relación que se desarrolla entre los dos personajes, el pícaro candidato, Lázaro Tormes, y la extraña directora de tesis.

Cada uno desarrolla un convincente discurso sobre las corrientes literarias y críticas. Tormes, con una erudición impresionante, da un repaso irónico a toda la teoría literaria del siglo XX, desde el estructuralismo hasta nuestros días. A través de la directora de tesis, que es la voz narradora, Flores aprovecha para comentar de manera igualmente erudita desde el feminismo hasta los estudios culturales de nuestros días. Otros personajes le permiten filtrar teorías sobre el romanticismo, el modernismo y el realismo mágico. La voz narradora mantiene una pretendida distancia entre ella y su texto. Por momentos reproduce sin opinión las peroratas de Tormes, otras veces se distrae e introduce sus propias divagaciones. De vez en cuando, rompe el hilo narrativo con una irrupción del mundo exterior.

Aunque escrito con gran sentido del humor, *Stripthesis* es un libro arduo. Sus 126 páginas encierran mucha teoría, numerosos autores y diversos puntos de vista. Sin embargo, una novela en la que es posible encontrar en una misma página un látigo, una referencia a Husserl y un cuerpo semidesnudo no puede dejar de ser una experiencia memorable.

María Rebeca Castellanos



'68

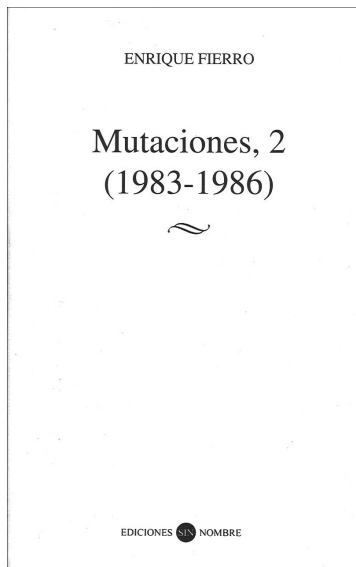
Paco Ignacio Taibo**Nueva York: Siete Cuentos Editorial, 2004****130 pgs.**

'68 es un libro a medio camino entre el testimonio y las memorias. Cada capítulo es un recuerdo, muchas veces con reflexión incluida, de algún episodio vivido durante los más de cien días del movimiento estudiantil. Siendo rigurosos hay que decir que todas las páginas parecen escritas al vuelo, sin demasiado cuidado. Pero siendo generosos se puede decir también que ese estilo desmañado, pero espontáneo y sincero, se corresponde bien con el 68 que describe: un movimiento lleno de tripas, ingenuidad, deseos de trascendencia y juventud. La prosa es parecida: desahogada y llena de adjetivos; la música de Nunó la describe como aires rítmicos; los soldados: alienígenas invasores que detienen a los amigos por su maldita apariencia y "...si odiaba al güey con odio concentrado es porque me estaba dejando sin novia...".

Poco a poco nos enteramos de que sus amigos y él mismo amaban al Ché, a Cortázar, a Cuco Sánchez, a Bob Dylan. Han pasado tantos años y todavía se lamenta de que, la verdad sea dicha, tenían tanto o tan poco sexo como los otros estudiantes, los que amaban más al fútbol que a la política. Confiesa que en realidad no sabían casi nada de historia, que eran tercetos, dogmáticos, valientes, bien intencionados. Los amigos de Taibo son los del ala radical, la más idealista, la más

intransigente. La que pedía que el estado mexicano se rindiera, la de terquedad a toda prueba, la que sintió las bayonetas en el ombligo y le dio tubazos a los tanques.

Fuera de la historiografía y la crítica política o periodística, con una prosa (quizá intencionalmente) de mucho entusiasmo y poco estilo, Taibo intenta que la historia no olvide que el 68 ha sido el último gran intento por moralizar a la política mexicana, por darle pasión e ideales. Pide que no se pierda ni se olvide ese detalle mientras la historia oficial describe la imbecilidad autoritaria del Estado mexicano o el marxismo a la Pedro Infante de los estudiantes en huelga.



Jaime Marroquín

Mutaciones, 2 (1983-1986)**Enrique Fierro****México: Ediciones Sin Nombre, 2004****50 pp.**

Enrique Fierro es uno de esos poetas iconoclastas cuya obra no es sino un catálogo o compendio ilustrado de las infinitas posibilidades del lenguaje y el ritmo. Leerlo es embarcarse en un viaje sensorial, un *voyage* (en el sentido más Baudelaireano de esta palabra) que opta por disminuir u ocultar su hermetismo a través del juego visual y lingüístico, de la múltiple resonancia de las palabras, la parodia constante o el aparente absur-

do, y en donde la misma escritura no hace sino cuestionar tanto la pasividad del lector como la utilidad misma del hecho literario.

En “Hotel Warnow, Rostock”, por ejemplo, poema de 1982 que se incluye en *Fuera de lugar*, el poeta ya nos decía: “Escribo, escribo, escribo/ y no conozco a nada, a nadie:/ las palabras se espantan de mí/ como palomas, sordamente crepitan,/ arraigan en su terrón oscuro,/ se prevalecen con crepúsculo fino/ del innegable escándalo/ por sobre la imprecisa escrita sombra/ me importa más amarte”. El poema, pues, en Fierro, como bien dice el prólogo de *Mutaciones*, 2 (1983-1986), es un “objeto ajeno a la experiencia misma de la escritura” y el poeta, un desacralizador del oficio en pelea constante con sus propias palabras, las que parecen girar sobre la página y transformarse ante cada nueva lectura.

Mutaciones, 2 (1983-1986), poemario que se edita treinta años después de su antecesor: *Mutaciones*, 1 (1963-1966), es un admirable ejercicio de estilo en donde prima la noción del juego y es persistente la sensación de un movimiento constante. El particular oído de Fierro para elaborar con estas breves piezas una sinfonía—en algunos momentos arritmica, cortada, áspera (“Fulgor de mariposa muerde la pradera azul./ Arrastra las palabras/ del álamo alto y al alba./ Pífano trata pero ya no”) y, en otros, melódica y reverberante (“entonces qué/ y cómo y cuándo el prólogo/ a tronos/ serafines/ querubines”)—es notable. De la misma manera están presentes el humor, el guiño irónico, la vena paródica con la que el poeta parece tomarle el pelo al lector como en el micropoema “Mosca Paulina” (“¿Y qué es?/ Es lo que es”), o interrogarse irónicamente por las figuras mismas del lenguaje poético, como en “¿Así suena la retórica?” (“Como mares/ como amores/ como viento sobre el Monte/ Sexto y a la sombra de la más/ oscura de las noches iba/ confusa y turbulenta/ y venía/ de miedo en miedo”).

Como la mayoría de los artefactos de Fierro (*La clave, el tono; La savia duda; Quiero ver una vaca*, entre otros), *Mutaciones*, 2 (1983-1986) es un libro breve y punzante. Quienes aún repasan las hojas de los grandes poetas vanguardistas europeos, podrán encontrar en la voz de Fierro el eco delirante del gran Ghérasim Luca, ese enorme poeta rumano que, para desgracia del mundo, ya pocos leen.

Diego Trelles Paz

SUSCRIPCIONES

Pterodáctilo se publica dos veces al año, en mayo y diciembre. Si desea suscribirse, llene el cupón de abajo y envíelo con un cheque a nombre de *Pterodáctilo* a: The University of Texas at Austin. Ben 2.116/B3700. 1 University Station. Austin, TX 78712-1155.

Individuos

EEUU	\$15
Extranjero	\$20

Bibliotecas e Instituciones

EEUU	\$20
Extranjero	\$25

CUPÓN DE SUSCRIPCIÓN

Nombre

Filiación académica (opcional)

Dirección

Ciudad

Estado

Código Postal

País

Dirección Electrónica

Teléfonos

Monto Remitido US\$