

EDUARDO CHIRINOS

Nueve miradas sin dueño

*Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones
en la poesía hispanoamericana y española*



Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial 2004

FONDO
DE CULTURA
ECONÓMICA



Eduardo Chirinos nació en Lima en 1960. Es licenciado en literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú y obtuvo el doctorado de su especialidad en la Universidad de Rutgers, New Brunswick.

En poesía sus últimos títulos son *El equilibrista de Bayard Street* (1998), *Abecedario del agua* (2000), *Breve historia de la música* (2001) y *Escrito en Missoula* (2003). Como ensayista y crítico literario ha publicado *El techo de la ballena* (1991), *La morada del silencio* (1998), *Epístola a los transeúntes* (2001), y las misceláneas tituladas *El Fingidor. Revista de Literatura* (2003) y *Los largos oficios inservibles* (2004).

Actualmente reside en Missoula, donde es profesor de literatura en la Universidad de Montana.





Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios

Nueve miradas sin dueño

*Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones en la poesía
hispanoamericana y española*

EDUARDO CHIRINOS

Nueve miradas sin dueño

*Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones
en la poesía hispanoamericana y española*



Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial 2004



FONDO DE CULTURA
ECONÓMICA

Nueve miradas sin dueño: Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones en la poesía hispanoamericana y española

© 2004 Eduardo Chirinos

© 2004 Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Plaza Francia 1164, Lima 1, Perú

Telefax: 330-7405 / Teléfonos 330-7410, 3307411

Correo electrónico: feditor@pucp.edu.pe

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Carretera Picacho-Ajusco, 227, 14200, México, D.F.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DEL PERÚ

Berlín 238, Lima 18, Perú

www.fondodeculturaeconomica.com

Diseño de carátula: Edgard Thays

Imagen de Carátula: «Comfort of the Orient», Paul Klee (1879-1940)

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Derechos reservados

Impreso en Perú - Printed in Peru

Primera edición: julio de 2004

Tiraje: 1000 ejemplares

Hecho el Depósito Legal, Registro N.º 1501-36-2004

ISBN: 9972-42-642-4

ÍNDICE

Prólogo	13
Magias de un santoral invertido <i>Otredad y advertencia en Los raros de Rubén Darío</i>	17
Oliendo las flatulencias de carburo <i>Poética de la desconfianza en un poema de José Juan Tablada</i>	35
En busca de la alteridad perdida <i>Borramiento, modernidad y cinismo en los «Poemas Underwood» de Martín Adán.</i>	53
La escritura como desenterramiento <i>En torno a El zorro de arriba y el zorro de abajo de José María Arguedas</i>	79
«Tu solombra sovri mi curasón» <i>Los poemas sefarditas de Juan Gelman</i>	97
El reptil sin sus bragas de seda <i>Una lectura de los «Ejercicios materiales» de Blanca Varela a la luz de los Ejercicios espirituales de San Ignacio</i>	III

Babel en la noche oscura de los significantes <i>Silencio, erotismo y creación en Babel</i> Bárbara de <i>Cristina Peri Rossi</i>	133
Confesiones inconfesables <i>La infancia recuperada en dos poemas de Jaime Gil de Biedma</i>	151
Secreta unidad, epifanía y silencio <i>La ebriedad y el don en dos poemas de Claudio Rodríguez</i>	171
La clave desleída en el justillo <i>Historia íntima y veladura en «Mazurca en este día» de Pere Gimferrer</i>	187

Para Jannine Montauban

... esa mirada que no tiene dueño

CLAUDIO RODRÍGUEZ

PRÓLOGO

ESTE LIBRO reúne algunos ensayos escritos a lo largo de mi estadía en los Estados Unidos. Con esto solo quiero decir que obedecen a una decantación del saber teórico y a un puñado de certezas que he ido adquiriendo como profesor en distintas universidades norteamericanas: la primera, no renunciar a la erudición como condición para teorizar, ni suponer que la teoría deba cumplir una agenda que la obligue a perder de vista su objeto de estudio; la segunda, aceptar que los dos modelos paradigmáticos de análisis no se excluyen porque en toda descripción (por desapasionada y objetiva que sea) se desliza una interpretación, y porque toda interpretación (por apasionada y subjetiva que sea) supone necesariamente una descripción; la tercera, comprobar que en el texto literario ocurre lo que Slavoj Žižek ha observado respecto de la mercancía y el sueño: que toda pregunta por la «forma» debe ser formulada no en torno a los «contenidos» que supuestamente oculta, sino en torno a las razones por las que los contenidos adoptan precisamente esa «forma»;¹ la cuarta —que de algún modo se desprende de la tercera—, que el poema jamás se comporta como un acertijo que espera ser resuelto: leer un poema no es (no debería ser) la ansiosa búsqueda de un significado oculto detrás de un significante enigmático, sino ingresar a un espacio don-

¹ Žižek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Trad. Isabel Vericat Núñez. México: Siglo XXI Editores, 2001.

de las palabras nos convencen de que es posible que *sean* aquello que significan.

A estas consideraciones debo agregar otra no menos determinante: estos ensayos surgieron en natural consonancia con los poemas que he escrito y publicado en los últimos nueve años.² Esto no quiere decir que los asista un espíritu lírico, ni que deba buscarse en ellos una meditación teórica que los sustente; simplemente quiero dejar constancia de que nunca he asumido estas actividades como esferas distintas y diferenciadas: si la poesía se alimenta de la meditación y el raciocinio es porque ellas forman parte de la experiencia creadora, y si el ensayo se nutre de la poesía es porque se sabe con derecho a ejercer la mirada relacional y mágica con que la poesía escruta el universo.

En un reciente artículo sobre la crítica española, Juan Antonio Masoliver Ródenas señala que hay tres tipos de crítico: «el que surge de la universidad o de los institutos, colabora en publicaciones académicas y se dedica a la enseñanza, el que surge del periodismo y el que es, antes que todo, escritor».³ No es este lugar para relatar mis peripecias laborales y biográficas, pero diré que de acuerdo con esa tipología encajo en todas, lo que es una manera elegante de decir que no encajo en ninguna. Mi formación literaria se forjó en el periodismo (desde muy joven tuve a mi cargo páginas culturales de diarios y revistas), pero también en la universidad, sin que ninguna de las dos haya estorbado la que considero mi actividad mayor: la de estar permanentemente atento a la fatalidad de la poesía. Esa triple mirada no me desfavorece del todo, pues me permite descreer de mí mismo como autoridad y me convierte en un lector a quien le apasiona lo que lee y desea transmitirlo en lo que enseña y escribe.

² *El equilibrista de Bayard Street* (Lima: Colmillito Blanco, 1998), *Abecedario del agua* (Valencia: Pre-Textos, 2000), *Breve historia de la música* (Madrid: Visor, 2001), *Escrito en Missoula* (Valencia: Pre-Textos, 2003).

³ Masoliver Ródenas, Juan Antonio. «Críticar al crítico». *Letras Libres* 5 (2002): 46-48.

Como lo advierte el subtítulo, estos ensayos son acerca de la modernidad y sus representaciones en la poesía hispanoamericana y española. Y si hay crónicas (como *Los raros* de Darío) o novelas (como *La casa de cartón* de Martín Adán y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas) es porque se trata de obras que, de un modo u otro, proponen una reflexión sobre el destino del lenguaje poético en sus respectivas comunidades. Por otro lado, debo reconocer que no es fácil negarse a escuchar el reclamo de otros géneros donde la poesía se hace presente desbordando las barreras que suelen confinarla al verso o (como quieren algunos detractores) a desahogos más o menos sentimentales y rimados. El asunto de la modernidad tiene que ver, más que con una reflexión teórica sobre sus significados, con el modo retórico en que se producen las representaciones de la modernidad, entendida en su sentido más amplio: desde el imaginario proveniente de los salones literarios franceses del siglo XIX y la conflictiva representación de artefactos como el automóvil en sociedades periféricas y coloniales, hasta el uso renovado de idiomas amenazados de muerte como el sefardita, y la búsqueda de un lenguaje que exprese los registros de la ciudad y del cuerpo.

Frente al debate entre los partidarios de la aventura y del orden (esa invención de Apollinaire que ve en el orden el fondo donde se recorta la magnitud de su aventura), Marshall Berman retoma los conceptos de «modernolatría» y «desesperación cultural» para desarrollar los alcances del *sí* incondicional a la modernidad y el dramático *no* que, al negarla, le otorga su más radical sentido.⁴ Es claro que Berman se refiere en todo momento al *Modernism* europeo y norteamericano, pero las huellas de ese debate han marcado con fuego el desarrollo de la poesía hispanoamericana y española del siglo XX. Con el paso de los años, este debate ha inventado otras máscaras y demandado otros acercamientos, pero en todos ellos asoma una interrogante que solo puede ser resuelta en la

⁴ Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Trad. Andrea Morales Vidal. México: Siglo XXI Editores, 1991.

soledad del acto creativo: ¿cómo dialogar con la tradición? Contestar esta pregunta supone uno de los retos más fascinantes que hemos heredado de la modernidad, puesto que fue ella quien nos lanzó a vivir las demandas de una época caracterizada por la rápida naturaleza de sus cambios y su abigarrada oferta de estilos. Es fácil decir que Picasso y Joyce son «modernos», lo inquietante es ver la manera en que sus trazos y discursos (los trazos también son discursos) activan la tradición y la hacen ver de otro modo. Ese «otro modo» es el que indagan estos ensayos, y tiene que ver con la íntima convicción de que un poema (cualquier obra artística) no es el punto de llegada de una tradición, sino su punto de partida. En cada lectura el poema inaugura su propia tradición, y con ella una mirada: aquella cuyo único dueño es el lenguaje con el que nos reinventamos cada día.

EDUARDO CHIRINOS

NOTA: Observará el atento lector una leve discordancia entre el título de este libro y los ensayos que lo conforman. No se trata de una clave de lectura ni, mucho menos, de un reclamo ante las imposiciones de la simetría y el número. Simplemente me dejé seducir por la eufonía de un título que decidí mantener incluso cuando, una vez que creí terminado el volumen, un ensayo más solicitó su ingreso.

I

MAGIAS DE UN SANTORAL INVERTIDO

Otredad y advertencia en Los raros de Rubén Darío

*Yo soy los otros. Yo soy todos aquellos
que ha rescatado tu obstinado rigor.
Soy los que no conoces y los que salvas.*

JORGE LUIS BORGES

PUBLICADO POR primera vez en Buenos Aires en 1896 (el mismo año que *Prosas Profanas*), *Los raros* es un volumen que recoge retratos y semblanzas literarias escritas por Darío entre 1893 y 1896 para diversos diarios y revistas.¹ No se trata de un libro planificado, es decir de un libro construido y calculado como tal desde el principio, pero tampoco —como algunos críticos señalan— de un volumen caprichoso, heterogéneo y falto de coherencia.² El hecho de que las semblanzas que aparecen en *Los raros* no sean las únicas que escribió Darío, sumado a su preocupación por añadir y reordenar el material para las siguien-

¹ Tal vez por seguir al pie de la letra el agradecimiento de Darío a Ángel Estrada y a Miguel Escalada por «haber ido a sacar del bosque espeso de “La Nación” *Los Raros*», su biógrafo Arturo Torres Rioseco (1953) supone que todos los textos fueron publicados en dicho diario. La verdad es que, como señala Emilio Carilla apoyándose en las investigaciones de Rafael Alberto Arrieta, algunos textos fueron inicialmente publicados en la revista *Argentina* («El conde de Lautréamont»), y otros en la *Revista Nacional* («Edgar Poe») (Carilla, 57-58).

² En su ensayo «Relectura de *Los Raros*», el crítico chileno Pedro Lastra menciona entre otras apreciaciones críticas, la de Ludwig Schrader («Los raros no es . . . un sistema coherente, sino una colección de ensayos escritos en una prosa de admirable belleza») y la de Carlos Martín («Como labor crítica tales trabajos carecen de profundidad, son ocasionales, sin norma preconcebida, sin una construcción coherente, escritos al calor de las simpatías por sus poetas predilectos, la mayoría de ellos parnasianos y simbolistas franceses. Prima en ellos la emoción del momento, muchas veces de conformidad con oportunidades periodísticas o con motivo de conmemoraciones... Son páginas que no dan lugar al análisis literario...») (Lastra, 105).

tes ediciones, funciona como indicador de la alta conciencia que tenía del volumen como conjunto y de la importancia programática que iría a tener entre los jóvenes poetas hispanoamericanos.³

Nos hallamos aquí frente a dos aspectos que no debemos perder de vista. El primero se encuentra relacionado con el principio de selección del que se vale el poeta para componer el volumen; el segundo, con las intenciones que lo guiaban respecto de un público cuya sensibilidad se educaría en los derroteros de estas vidas (a veces no tan) ejemplares. El principio de selección está regido naturalmente por el título: Darío incluye aquellos autores que por alguna u otra razón considera «raros» a despecho de sus posibles diferencias. Como él mismo lo señala en su carta-respuesta a Paul Groussac:

Los Raros son presentaciones de diversos tipos, inconfundibles, anormales; un hierofante olímpico, o un endemoniado, o un monstruo, o simplemente un escritor que, como D' Esparbés, da una nota sobresaliente y original... (citado por Carilla, 61)

Su simpatía manifiesta por los autores seleccionados (con la relevante excepción de Nordau) no le impide llamarlos «anormales», «endemoniados» o «locos». Se trata de una estrategia sumamente hábil: Darío simula aceptar los términos y argumentos del adversario para luego desacreditarlos hábilmente. Por eso *Los raros*, más que un índice de lecturas y preferencias literarias, es una declaración de principios respecto del quehacer poético y de los roles que les correspondió jugar a los poetas en la conflictiva etapa de la modernidad y de la instauración de un mercado: el destino de poetas y escritores como Verlaine, Poe, Villiers de L'Isle Adam, Moreas o Ibsen es, tal como lo relata Darío, el destino

³ Años más tarde, en su *Autobiografía*, Darío escribirá: «La publicación de la serie de *Los raros*, que después formó un volumen, causó en el Río de la Plata excelente impresión, sobre todo entre la juventud de letras, a quien se revelaban nuevas maneras de pensamiento y de belleza» (1976, 104).

fatal de quienes son convertidos sumariamente en «otros» en nombre de la salud de sus propias sociedades.

El carácter programático del libro no solo se expresa en la vindicación de estos «raros», sino también en una defensa cerrada de su estética, la misma que Darío se preocupó por dar a conocer en tierras americanas. Esto justifica con largueza su preciosismo descriptivo y el recurso a la pintura verbal de la que hace gala con el mayor derroche. Contra lo que sostienen críticos como Carilla —para quien los «comentarios líricos, exclamaciones, anécdotas, exterioridades y ramificaciones diversas» son obstáculos que, a pesar de todo, no impiden los aciertos de caracterización (64-65)—, pienso que dichos «obstáculos» (sumados a su falta de preocupación por la veracidad de sus referentes y a su amor por la invención imaginaria) son consustanciales a la intención vindicatoria de Darío porque definen la particularidad su estética. No hay que olvidar que se trata de la percepción de un poeta hispanoamericano que, ganado por una poderosa voluntad de incorporación cultural, se apodera y hace suyos a esos «otros» engendrados en las entrañas mismas del Centro.⁴

Si se recuerda con Edward Said que la cultura no solo es algo a lo que se pertenece, sino también algo que se posee (19), el proyecto de Darío se hace más claro: fijar las pautas de afiliación mediante las cuales los poetas hispanoamericanos se integrarían a un proyecto cultural más vasto («cosmopolita», si se quiere) y darle cohesión a un movimiento que, a diferencia de las escuelas de vanguardia, no necesitó nunca de escandalosos manifiestos para imponerse. Lejos de ser un producto del deslumbramiento, el na-

⁴ París ejerció su atractivo no solo en los poetas hispanoamericanos, sino también en muchos poetas europeos. Eso lo puntualiza el propio Darío en la semblanza dedicada a Augusto De Armas, cuando recuerda los casos del griego Jean Moreas, del italiano Alejandro Parodi, del franco-norteamericano Stuart Merrill, y de aquellos que no se resistieron a expresarse poéticamente en francés, como los ingleses D. G. Rossetti y Swinburne, el norteamericano Longfellow, el español Menéndez y Pelayo, y el alemán Heinrich Heine (1950, 388).

tural entusiasmo de Darío era parte esencial de su programa. Así pareció entenderlo cuando, años más tarde, escribió en su *Autobiografía*:

Cierto que había en mis exposiciones juicios y comentarios, quizás demasiado entusiasmo; pero de ello no me arrepiento, porque el entusiasmo es una virtud juvenil que siempre ha sido productora de cosas brillantes y hermosas; mantiene la fe y aviva la esperanza. (1976, 104)

Ni el entusiasmo ni la escritura deliberadamente «literaria» de *Los raros* asfixiaron la percepción crítica de Darío, quien tuvo la lucidez necesaria para darse cuenta de que aquellos rasgos terribles por los que se condenaba a estos escritores no eran las causas de su «diabólica» y «enfermiza» vocación, sino las consecuencias sociales de una modernidad que no les ofrecía ningún espacio de sobrevivencia. En «El arte en silencio» Darío lo expresa con toda claridad:

En este caso [se refiere a Poe], como en otros, como en el de Musset, como en el de Verlaine, por ejemplo, el vicio es malignamente ocasional, es el complemento de la fatal desventura. El genio original, libre del alcohol, u otro variativo semejante, se desenvolvería siempre, siendo, en esa virtud, sus floraciones, libres de oscuridades y trágicas miserias. (1950, 250-251)

Estas palabras (que podrían convenir a la mayoría de los raros) se harán eco en el comentario que años más tarde escribirá sobre sí mismo en la *Historia de mis libros* (1909):

En cuanto a la bohemia inquerida, ¿habría yo gastado tantas horas de mi vida en agitadas noches blancas, en la euforia artificial y desorbitada de los alcoholes, en el desgaste de una juventud demasiado robusta, si la fortuna me hubiera sonreído y si el capricho y el triste error ajenos no me hubiesen impedido, des-

pués de una crueldad de la muerte [se refiere a la muerte de Stella, a quien evoca en el retrato de Poe], la formación de un hogar?... (1976, 175-176)

Para Rubén Darío los raros fueron, más que las excrescencias de la modernidad, aquello que Octavio Paz llamó en *Los hijos del limo* «su otra cara»; aquella sin la cual hubiera sido imposible el arte moderno y aún el contemporáneo.⁵ Esta conciencia de Darío, manifiesta implícitamente en sus textos, estuvo aunada con otra no menos importante: la necesidad de integrarse a un mercado económico cuyas novedosas y complicadas leyes eran tal vez demasiado difíciles de comprender (Rama 1970). Si, de acuerdo con Rama, Darío aceptó correr el riesgo de «vivir mal» dentro de las coordenadas trazadas por el mercado antes de inmolarse apartándose de él (como «su pobre amigo» Alejandro Sawa), o volver al sistema elitista de las Academias, esa aceptación fue hecha con todos los conflictos que Darío admira y deplora en la mayoría de sus queridos «monstruos». Una lectura de *Los raros* realizada bajo esta óptica proporcionaría muchísimos ejemplos de las tribulaciones de Darío frente al mercado, el utilitarismo y la ciencia que amenazaban no solo con destruir el escaso prestigio social del que aún gozaban los poetas, sino con desterrarlos (esta vez de manera definitiva) de la República y convertirlos en «otros». La tesis de Nordau que decretaba la necesidad de apartar de la sociedad a estos degenerados, prohibir la lectura de sus obras y tratarlos «como a los perros hidrófobos» (citado por Darío 1950, 462), como las de Guyau y las del doctor Tribulat Bonhomet (esa monstruosa

⁵ «[E]l romanticismo —dice Paz en *Los hijos del limo*— es la otra cara de la modernidad: sus remordimientos, sus delirios, su nostalgia de una palabra encarnada. Ambigüedad romántica: exalta los poderes y facultades del niño, el loco, la mujer, el otro no-racional, pero los exalta desde la modernidad» (121). Conviene recordar que para Paz el *espíritu romántico* francés se produjo en la segunda mitad del siglo XIX, es decir, con la mayoría de los autores franceses que Darío aborda en *Los raros*, con la notables excepciones de Baudelaire y Rimbaud.

creación de Villiers de L'Isle Adam) recuerdan demasiado las tesis científicas que en el siglo XVIII declaraban su desprecio a las razas inferiores por considerarlas bárbaras: la definición de Buffon del «bárbaro» como ser asocial e independiente estaba siendo desplazada del «otro salvaje» a los poetas «decadentes y enfermizos» de los que era mejor apartarse; las caracterizaciones que Gobineau, Le Bon y el mismo Renan hicieron de las «razas inferiores», fueron las mismas que en el «indecoroso siglo XIX» (la frase es de Darío) se aplicaron a los nuevos bárbaros que habitaban en casa y era necesario expulsar. Pues bien, los más conspicuos entre los declarados «otros» por la nueva normativa del Centro en Europa, fueron reunidos por un poeta mestizo de Nicaragua como modelos para los poetas de la periferia quienes, a su vez, estaban sufriendo el proceso de conversión en «otros» por parte de sus propias sociedades.

En este sentido, es pertinente leer *Los raros* como un libro de advertencia: la llegada de la modernidad a Hispanoamérica —que Henríquez Ureña fija entre 1850 y 1870 llamándolo «período de organización» (136)— supuso una redefinición de los roles jugados hasta ese entonces por los poetas, a quienes se les hizo evidente que la novedosa instauración del mercado significaba no solo la cancelación inmediata de los vínculos que antaño los ligaran con las esferas del poder (y de la codiciada posibilidad de mecenazgo) sino, también, la expulsión de dichas esferas. Rama (1970, 49-50) señala cómo el escritor hispanoamericano, quien tradicionalmente había participado en el grupo de los letrados y gozaba del respeto y de la admiración social, vio de pronto que sus obras eran convertidas en «mercancías» y que él no era más que un «productor» como cualquier otro que se veía obligado a ofrecer sus productos, o a crear su arte «en silencio», como denunciaba (y alababa) el raro Camilo Mauclair. Esta nueva situación reproducía, salvando las naturales distancias, aquella que se venía produciendo en Europa desde los primeros años del romanticismo: el apartamien-

to de los escritores (en especial los poetas) de las funciones que ejercían dentro del poder en la sociedad patricia.

Las consecuencias nefastas de la modernidad fueron denunciadas por Darío en verso y en prosa. Su sensibilidad estética y el conocimiento directo de la experiencia europea le otorgaron autoridad suficiente para conformar con esos defenestrados escritores el nuevo santoral de los poetas hispanoamericanos. La voluntad vindicatoria y hagiográfica de Darío está expresada en los textos dedicados a Camilo Mauclair —autor de un libro gemelo de *Los raros: L'Art en silence*— y a Fra Domenico Cavalca, el «raro» más incómodo de todos. Este fraile medieval, si bien fue un «raro» por su vida y su obra, no lo fue por la razón general que parece animar el volumen: su pertenencia a «le Moyen Age énorme et délicat» lo eximió de los urgentes e inmediatos problemas de la modernidad. Pero Darío justifica su inclusión con el siguiente argumento:

Cuando en nuestra Bolsa el oro se cotiza duramente, cuando no hay día en que no tengamos noticia de una explosión de dinamita, de un escándalo financiero, o de un baldón político, bueno será volar en espíritu a los tiempos pasados, a la Edad Media.
(1950, 403)

La presencia del seráfico Cavalca, lejos de ser un error anacrónico de Darío, es una jugada maestra de estilo y estrategia: la celebración de su escritura hagiográfica (que considera «ocupación de las mejores almas») puede ser leída como una meditada justificación de *Los raros* como «hagiografía moderna». Del mismo modo podemos leer la exaltación de las dotes imaginativas de Cavalca (quien trazaba sus viñetas recreando libremente a aquellos a quienes traducía e imitaba) como la necesidad de fijar antecedentes a la flagrante hibridación de fantasía y crítica que pueden rastrearse

en la escritura del libro.⁶ Los juicios valorativos sobre Cavalca y su obra («dulce», «santo», «paradisíaco», «virtuoso») son desplazados en un contexto novedoso hacia el propio Darío y su libro. Este desplazamiento no es de ningún modo narcisista, todo lo contrario: se trata más bien de la necesidad de investirse de la autoridad necesaria para inscribir su texto en un género prestigioso y situar a sus personajes a la altura de un San Macario, un San Antonio o de los monjes Elquino, Teófilo y Sergio en su admirable lucha contra el demonio, travestido ahora con los disfraces de la modernidad, la ciencia y el dinero.

El título del libro sugiere (por lo menos en una primera instancia) un conjunto de autores cuya «rareza» está asociada con las nociones de autoexclusión, originalidad morbosa y decadentismo. A finales del siglo XIX lo decadente era considerado un peligroso baldón que desde Baudelaire los artistas se atrevieron a lucir con dignidad y no poca provocación. Extranjero, joven y dispuesto a la novedad, Darío no podía permanecer indiferente al prestigio que lo «raro» le otorgaba a sus más admirados poetas. Tampoco podía permanecer insensible frente a su altísimo costo social. Darío abunda en páginas donde deplora la situación de enfermedad, miseria y abandono en la que terminaron muchos de sus raros: la reclusión de Verlaine en los hospitales de caridad, la muerte del conde Villiers de L'Isle Adam en el establecimiento de los hermanos de San Juan de Dios y la inmolación de Poe en el «país de hierro» no condujeron a Darío a la idealización, sino a la advertencia de lo que podía ocurrir en tierras hispanoamericanas.

⁶ Darío no tiene el menor empacho en ofrecer retratos de sus «raros» a partir de testimonios ajenos. Más aún, se deleita ofreciendo retratos ficcionales como el de Ibsen, a quien presenta bajo la fórmula «Yo me lo imagino...» (466), o historias imposibles, como aquella en la que relata la llegada de la sombra de Leconte de L'Isle a una de las islas gloriosas «donde los orfeos tienen su premio» (290) o el renacimiento del esplendor de Grecia con la llegada al trono del conde Villiers de L'Isle Adam» (300-301).

El proyecto vindicatorio de Darío (que denuncia la voluntad denigratoria de críticos «cientifistas» como Nordau o de retratistas falsarios como el holandés Byvanck) lo llevó a movilizar todos los matices significantes de la palabra «raro», resemantizando positivamente el término y otorgándole la debida dignidad. Veamos las definiciones que ofrece el diccionario de esta palabra:

raro, ra. (del lat. *rarus*) adj. Que tiene poca densidad y consistencia. Dícese principalmente de los gases enrarecidos. //2. Extraordinario, poco común o frecuente. //3. Escaso en su clase o especie. //4. Insigne, sobresaliente o excelente en su línea. //5. Extravagante de genio o de comportamiento y propenso a singularizarse. (DRAE, 1970)

De todas estas definiciones, la única que porta elementos negativos (o por lo menos discordantes con el propósito de Darío) es la primera, es decir la única de la que podrían haberse servido sus detractores para fijar el estereotipo del poeta «vagabundo», «antisocial» y «borracho» cuya vida y obra carecían de la densidad necesaria para satisfacer las demandas morales del sistema. Darío registra la reacción de algunos de los raros contra esos ataques: ante la acusación del periodista Paul Bourde de ser «un sujeto sospechoso, de deseos crueles y bárbaros», además de decadente «enemigo de la salud y de la alegría de la vida», Jean Moreas se limitó a contestarle que:

no había motivo para tanta algarada; que el distinguido señor Bourde se hacía eco de fútiles anécdotas inventadas por alegres desocupados; que ellos, los decadentes, gustaban del buen vino y eran poco afectos a las caricias de la diosa morfina; que preferían beber en vasos como el común de los mortales, y no en el cráneo de sus abuelos; y que, por la noche, en vez de ir al sábado de los diablos y de las brujas, trabajaban. (Citado por Darío 1950, 350)

El estereotipo, diseñado con criterios de utilidad y producción que no podían tolerar ese desgaste inútil de energía (Moreas lo dice bien claro: «trabajaban»), respondió también al peligro que representaban estos poetas, quienes constantemente amenazaban la integridad del cuerpo social. Darío, quien lo intuyó mejor que nadie, se sirvió del mismo término para obtener de sus lectores el efecto contrario. No otra cosa hizo Verlaine cuando en 1888 presentó a los nuevos inquilinos del Parnaso francés bajo el escandaloso rótulo de «Poetas malditos».

Los cuatro significados restantes aparecen en mayor o menor medida en cada uno de los autores que conforman el volumen. Establecer las variantes de aparición de estos significados supone la elaboración de un modelo clasificatorio semejante al que ofrece Laura Rosano en «La función de la poesía en *Los raros* de Rubén Darío» (1986). Rosano propone la existencia de una serie de características que funcionan «como patrimonio común de todo artista nucleadas alrededor de unas pocas ideas claves», a saber: 1. el poeta como «intelectual», 2. como «aristos» (el mejor), 3. como «genio» o «loco», 4. como «soñador del ideal», 5. como «redentor, mártir y santo» y 5. como «profeta o héroe temporal» (118). Esta caracterización resume bastante bien los conflictos de valoración respecto del vertiginoso cambio de funciones que sufrieron los poetas en medio de los vaivenes de la modernidad: si a veces Darío los exalta como «Cristos del arte» o «divinos semilocos», otras veces los nombra con términos que parecen provenir de una valoración utilitaria: «dignos trabajadores» o «sinceros intelectuales».

La denuncia de Rama acerca de la ceguera de muchos modernistas que se negaron a ver y aceptar ciertas audacias de los raros (1985, 127) es válida, pero injusta: la ceguera y la amnesia son mecanismos que operan no solo en los procesos de incorporación cultural, sino también en los procesos de definición de una comunidad. Fuera del incómodo terreno de las audacias, Darío se presenta como un denunciador moral, tal como lo demuestra en la semblanza dedicada a Ibsen. Un vigoroso panfleto donde reivin-

dica cuestiones sorprendentemente contemporáneas, como la situación de la mujer, el problema ecológico y la libertad sexual:

Y el clarín enemigo suena contra los engaños sociales; contra los contrarios del ideal; contra los fariseos de la cosa pública; contra la burguesía, cuyo principal representante será siempre Pilatos; contra los jueces de la falsa justicia, los sacerdotes de los falsos sacerdocios; contra el capital, cuyas monedas, si se rompiesen como la hostia del cuento, derramarían sangre humana; contra la explotación de la miseria; contra los errores del estado; contra las ligas arraigadas desde siglos de ignominia para mal del hombre y aun en daño de la misma naturaleza; contra la imbecil canalla apedreadora de profetas y adoradora de abominables becerros; contra lo que ha deformado y empequeñecido el cerebro de la mujer, logrando convertirla, en el transcurso de un inmemorial tiempo de oprobio, en sér inferior y pasivo; contra las mordazas y grillos de los sexos; contra el comercio infame, la política fangosa y el pensamiento prostituido. . . (1950, 477-478)

Este brillante alegato (cuyo espíritu anuncia los manifiestos vanguardistas del siglo XX) problematiza la adscripción de los poetas a la modernidad y su ingreso al mercado. Era obvio que el trabajo poético, por más «digno» que fuera, no podía ser considerado una fuente de ingresos; clausurada la posibilidad de mecenazgo, se hizo necesario un trabajo más o menos rentable, o el bienvenido apoyo de la fortuna familiar. El rechazo a aceptar como mercancías los productos más elevados del espíritu se tradujo en la negativa a escribir para el gusto del público y en cierta displicencia frente al tiraje y a la distribución de sus obras: la edición de libros de poesía se realizaba con un mínimo de ejemplares que muchas veces se amontonaban en los sótanos de las imprentas por falta de pago. Esa es la historia de libros capitales de la poesía moderna, como *Una temporada en el infierno* o los *Cantos de Maldoror*. Frente a esa circunstancia, Darío no tuvo ningún problema en

admitir que muchos de sus libros fueron publicados bajo el viejo sistema de mecenazgo (*Los Raros* apareció gracias al aporte de Ángel de Estrada «y otros amigos»; Carlos Vega Belgrano financió *Prosas Profanas*), ya que en Buenos Aires publicar por cuenta propia era un lujo, «algo como comprar un automóvil o un caballo de carrera» (citado por Rama 1970, 53).

El resignado orgullo que causaba el escaso tiraje de los libros poesía fue interpretado como un signo de aristocracia intelectual. Aunque tal vez se tratara de una forma de resistencia: lo «raro» estuvo muchas veces en la voluntad de los poetas por construirse a partir de los estereotipos para luego ostentarlos como si no quisieran defraudar las expectativas del público. En este sentido, el peligroso juego de la pose —en la que el mismo Darío incurre en el prólogo de *Los raros* al recordarse como un joven «decadente»— fue un mecanismo de defensa cuya vulgarización y desgaste fue advertido por poetas como José Asunción Silva, quien en su «Sinfonía color de fresas en leche» se burlaba de los «rubendariacos» y de «los colibríes decadentes». Más allá de la pose, lo raro se expresó también en las ediciones limitadas, el desdén por la publicidad y en la voluntad de practicar su «arte en silencio». No de otro modo se explican las palabras con las que Darío ejemplariza al «endemoniado» Lautréamont: «Él no pensó jamás en la gloria literaria. No escribió sino para sí mismo. Nació con la suprema llama genial, y ésa misma le consumió» (1950, 441).

El interés de Darío por este extraño poeta nacido en tierras americanas es revelador y sorprendente, habida cuenta de la diferencia del programa estético que hay entre ambos. Darío percibió esta diferencia con humor («no aconsejaré a la juventud que se abreve en esas aguas negras...» advierte, o bien dice: «si yo llevase a mi musa cerca del lugar en donde el loco está enjaulado vociferando al viento, le taparía los oídos» (1950, 435-436)), pero no le impidió presentarlo por primera vez al público hispanoamericano y traducir algunas de sus magníficas y deslumbrantes metáforas, las mismas que años más tarde llenarían de entusiasmo a André Breton y a los surrealistas: «Bello . . . como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un para-

guas» (1950, 411). Al final de la semblanza, Darío se refiere a los *Cantos de Maldoror* en estos términos: «Los 'modernos' grandes artistas de la lengua francesa se hablan del libro como de un devocionario simbólico, raro, inencontrable» (1950, 442). (La cursiva es mía). La ambigüedad en el uso del calificativo nos permite inferir que se refiere tanto al carácter precursor de la escritura, como a la casi inexistencia física de ejemplares. Sin embargo, la sacralización que Darío hizo de los raros no le impidió reconocer que sus destinos no eran ni mucho menos envidiables: el señalado carácter de advertencia también funciona a la hora de evaluar actitudes. Si Darío admira a Lautréamont, al «Pauvre Lelian» y al conde de L' Isle Adam, dista mucho de recomendar a sus lectores la imitación del destino de sus vidas. Y si aplaude la actitud de Jean Moreas, quien «vivía indiferente a todo, desdeñando escribir en los diarios, enemigo del reportaje; en una existencia independiente» (1950, 364), advierte con una sonrisa burlona que podía darse ese lujo gracias a que su familia («reconciliada con las musas») le enviaba desde Atenas una generosa pensión a instancias de un tío suyo ministro del rey Jorge. Por otro lado, su admiración por la diabólica y enfermiza Rachilde (la única rara en una galería de raros) no le impidió comentar en su *Autobiografía* que siempre se negó a visitarla personalmente a la redacción del *Mercure de France* porque:

[H]e sido poco aficionado a tratarme con esos *cher maître* franceses, pues de algunos que he entrevistado me han parecido insoportables de *pose* y terribles de ignorancia de todo lo extranjero, principalmente en lo referente a la intelectualidad. (1976, 105)

Desde su atalaya personal Rubén Darío percibió y advirtió en *Los raros* los posibles destinos del modernismo (y el suyo propio) a través de los destinos personales y literarios de aquellos poetas execrados por el Centro. Aquellos «otros» —cuyas vidas presentaba en su santoral invertido— eran una advertencia y un ejemplo para los jóvenes poetas de la periferia hispanoamericana: los nuevos raros que, años después, pasarían a formar parte de la historia literaria de la modernidad.

OBRAS CITADAS

- CARILLA, Emilio. *Una etapa decisiva en Darío. Rubén Darío en la Argentina*. Madrid: Gredos, 1967.
- Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, 1970.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: FCE, 1964.
- LASTRA, Pedro. «Relectura de *Los Raros*». *Revista Chilena de Literatura* 13 (1979): 105-116.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* [1974]. 3ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- RAMA, Ángel. *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: EBUC, 1970.
- ROSANO SCARANO, Laura. «La función de la poesía en *Los raros* de Rubén Darío». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 11 (1986): 117-125.
- RUBÉN DARÍO, *Autobiografías*. Buenos Aires: Marymar, 1976.
- *Los raros* [1896] *Obras Completas de Rubén Darío*. Tomo III. Madrid: Afrodisio Aguado, S.A., 1950.
- SAID, Edward. *The World the Text and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- TORRES RIOSECO, Arturo. *Ensayos sobre literatura latinoamericana*. México & Berkeley: FCE & University of California Press, 1953.

2

OLIENDO LAS FLATULENCIAS DE CARBURO

Poética de la desconfianza en un poema de José Juan Tablada

EN EL POEMA «El automóvil en México» (incluido en el volumen *Al sol y bajo la luna*, 1918),¹ José Juan Tablada propone un acercamiento a la modernidad o, mejor dicho, a una de sus manifestaciones más emblemáticas y a la vez más incómodas. El modo retórico en que se produce este acercamiento ilustra el conflicto sufrido por las sociedades hispanoamericanas de comienzos de siglo XX: la fascinación y el rechazo frente a los logros de la modernidad configuran la representación que ofrece Tablada del automóvil, y responde a lo que llamaré poética de la desconfianza, la misma que al enfrentarse a un artefacto «moderno» conduce al poeta a actualizar el viejo arsenal retórico para describir la alarmante metáfora de un siglo que comienza. Debo empezar advirtiéndole que esta alarma no impidió que Tablada asumiera la necesaria labor de difundir las expresiones más modernas del espíritu, delatando una amplitud de sensibilidad que habría de conducirlo por las sendas del vanguardismo europeo, el arte oriental y el prehispánico. En el prólogo al primer volumen de sus *Obras Completas*, Héctor Valdés transcribe un testimonio del Abate Mendoza que da cuenta del magisterio que Tablada ejerció en los más jóvenes a partir de su regreso de Nueva York en 1918:

a los noveles que aún estábamos en Francis Jammes, nos inicia en los ritmos de Apollinaire, de Claudel, de Cocteau y de Blas Cendrars; revela a los pintores, que permanecían en Cézanne como en un callejón sin salida, la obra de Picasso, Derain y

¹ El poema completo del poema puede consultarse al final del ensayo.

Matisse; a los músicos, petrificados en el culto a Debussy, les predica el nuevo evangelio de Eric Satie y de Strawinsky; a los escultores, que todavía consideraban vanguardistas a Rodin y a Bourdelle, les descubre las creaciones de Archipenko, de Mestrovic, de Brancusi. (1991, 16)

Este testimonio es útil para ilustrar el desbalance entre la enorme capacidad de Tablada para incorporar creativamente los bienes artísticos de la modernidad, y el escaso interés en valorar sus productos industriales, a los que consideraba innecesarios e incluso peligrosos. El divorcio entre la sensibilidad artística y el temor y la fascinación frente a una modernidad impuesta desde afuera tiene un sorprendente correlato en la distancia que media entre su poesía y su prosa. Guillermo Sheridan ha advertido que mientras la poesía de Tablada tiene un carácter «nomádico» capaz de recorrer los palacios del modernismo, los escuetos territorios del ideograma japonés y la populosa feria mexicana; su prosa, en cambio, resulta «tan conservadora como su política» (8).

Si tenemos en cuenta estos desajustes, comprenderemos que los reproches que Tablada le formula al automóvil en un artículo de 1909 no solo participan de un entramado de circunstancias que moldearon la percepción de los intelectuales hispanoamericanos frente a la intrusión agresiva de la modernidad, sino que descansan en una comprobación empírica: la vida provinciana de la ciudad de México en los primeros años del siglo XX, sumada a la pequeñez física de su área comercial hacían irrisorio el culto a la velocidad y el acortamiento de distancias expresado en la máxima yanqui «Time is money». Si a eso añadimos la precaria e incipiente infraestructura de carreteras, se comprende que para Tablada «los mil y tantos automóviles que surcan relucientes y estruendosos el asfalto de la metrópoli [tengan] una función exclusivamente decorativa y aparatosa» (1981, 78). Las reflexiones de Françoise Perus (1976) acerca de la aparición en Hispanoamérica de un «nuevo orden» donde conviven las imposiciones del mundo moderno con los vestigios aún vigentes del pasado colonial, se hacen carne en la mordacidad crítica de Tablada, quien tres días después del artículo mencionado publica «El tiro por la cu-

lata» donde da cuenta de un accidente automovilístico que confirma sus advertencias. En esta crónica, Tablada no propone un recuento informativo del accidente, sino un despliegue de humor negro (del conductor nos dice «que cuando no corre en su automóvil es una persona humanitaria»; de la víctima, que «se lamentaba de agudos dolores, los que fueron suficientes para calmar la alegría, el placer de pasear en auto») y una reflexión moral que concluye en la respuesta a la pregunta formulada por el artículo anterior: «En México los automóviles no sirven para nada» (186).

El hecho de que hacia 1917 el parque automotor de México hubiera aumentado considerablemente los «mil y tantos automóviles» que Tablada calculara en 1909, da una idea del vertiginoso proceso de redefinición al que se vieron sometidas las ciudades hispanoamericanas. Un testigo de excepción de este proceso fue el poeta Ramón López Velarde, quien en su crónica «La avenida Madero» (publicada en la revista *Pegaso*, en marzo de 1917) ofrece una pintura del automóvil y de las temerosas muchachitas provincianas «que carecen del sentido de la circulación porque sus pies y sus ojos conservan la beatitud de las celebraciones caseras en el terruño» (1979, 338). Tal vez sin proponérselo, López Velarde puso sobre el tapete los cambios que el automóvil introdujo en la relación entre el transeúnte y el paisaje urbano, el mismo que se vio alterado por la inquietante presencia de «letreros en inglés» y el templo protestante que flanqueaba la Avenida (338).² Tanto para López Velarde como para Tablada, el complejo aprendizaje de los códigos que trajo consigo la aparición del automóvil estaba

² Este aprendizaje no se circunscribe al de las ciudades hispanoamericanas de comienzos de siglo, también se hace patente en las grandes metrópolis europeas. En «El salón del automóvil de París», crónica fechada en octubre de 1926, César Vallejo escribe: «Los chauffeurs, hoy más que nunca, van y vienen por todas partes, haciendo un ruido prepotente de bocinas sobre las orejas de los arios históricos, sobre las cabezas insomnes de las estatuas inmóviles y, lo que es más, sobre las sienes grávidas de los sacerdotes recalitrantes de los aedos, de los sabios y de las mujeres encinta, a las que el más

destinado a convivir con la amenaza de la modernidad que venía empaquetada con el rótulo del modo de vida norteamericano y los cambios que éste demandaba. La frase invocada de Manuel Othón —«los automóviles andan en calcetines»— es, en este sentido, emblemática: por un lado trivializa el peligro (y, de paso, subraya la cualidad de *comfort* y la falta de convencionalismo típicamente norteamericanos); pero, por el otro, señala su amenaza mortal: al andar en calcetines el automóvil se convierte en la inesperada y muchas veces inadvertida presencia de muerte. Cuando Tablada llama al automóvil «ataúd dinámico / para entierros al por mayor», emplea el mismo procedimiento, pero echa mano de un recurso todavía más irónico: el de reconocer su valor utilitario (el dinamismo) y su valor productivo («al por mayor») para sugerir que la mortalidad es su única utilidad (y la única ganancia) posible.

El recurso del humor para conjurar la amenaza moderna le ofreció a Tablada la mejor de las armas posibles. Se trata, sin duda, de un mecanismo de defensa, de un recurso conservador que tiene como propósito buscar la solidaridad de aquellos a quienes puede convencer de la inutilidad del automóvil. Para este propósito, Tablada contó con un aliado tan eficaz como el humor: la «monstrificación» de los nuevos artefactos a partir de referentes propios de la tradición clásica y cristiana. Este procedimiento (que no es, ni mucho menos, privativo de Tablada) puede ser leído como una puesta al día de la humanización tal como fue practicada por la antigua retórica.

En su estudio *Literatura y Edad Media Latina* Ernst Curtius observa que los antiguos solían conjurar la amenaza de la naturaleza

leve estremecimiento puede matar o hacer dar a luz a niños ya muertos para siempre...». Más adelante, con un dejo de burla que se distancia tanto de la nostalgia romántica como de la modernolatría futurista, añade: «El idilio actual se trasunta, no ya a la sombra de un sauce gemebundo, como en tiempos de Musset, sino en un épico Rolls Royce de seis cilindros ¡Enamorados del primer cuarto del siglo XX! Os ha tocado amar sobre las rutas asfaltadas a 80 kilómetros por hora» (167-168).

y de las pasiones humanas con el recurso de la humanización genealógica. De este modo, para Píndaro la lluvia es «hija de las nubes», para Esquilo el hollín es «hermano del llameante fuego», para Homero, la fuga «compañera del pavor» y el pavor «hijo de Ares» (193). Al explicar la proveniencia de estos fenómenos, el sistema metafórico se ponía al servicio de un complejo mecanismo de reificación que buscaba convertirlos en familiares. Lo que Curtius denomina «Metáforas de persona» no es más que la aplicación del sistema de organización de parentesco a fenómenos que se hallaban fuera del control racional. De manera semejante, los poetas hispanoamericanos de comienzos de siglo se valieron de recursos retóricos para conjurar los peligros de la modernidad, solo que su método no fue la humanización de los productos industriales sino, como ya lo he señalado, su monstrificación. Para ello se sirvieron también de un instrumental retórico consagrado por la tradición mítica, solo que esta vez el proceso devino inevitablemente en la degradación del mito.

Por razones históricas, Tablada no podía ver en el automóvil un emblema tangible de modernidad, sino la degradación residual de una vieja tradición iniciada con los nobilísimos caballos. Para los antiguos, la velocidad de estos animales se explicaba por el acoplamiento del viento Bóreas (monstruo de cola de serpiente, asociado al culto del caballo) con la diosa Yegua. De esa creencia se valió el naturalista Plinio para sostener que las yeguas españolas podían concebir «volviendo sus cuartos traseros al viento» (citado por Graves, 211). Cuando esta certeza se vio desplazada del sistema de creencias, ingresó al sistema retórico, en el que pudo sobrevivir prestigiosamente. En la «Epístola a la señora de Lugones» de Rubén Darío (*El canto errante*, 1907), se leen estos versos:

Es preciso que el médico que me recete, dé
también libro de cheques para el Crédit Lyonnais,
y envíe un automóvil devorador del viento,
en el cual se pasee mi egregio aburrimiento,
harto de profilaxis, de ciencia y de verdad.

No es difícil leer en el tercer verso una puesta al día de la metáfora pliniana que nos viene a través de Ariosto y Calderón («Hipogrifo violento, / que corriste parejas con el viento»), pero ni siquiera el prestigio de la reminiscencia libraría al automóvil de la escasa valoración estética. Detengámonos un momento en el verbo del que se vale Darío para personificar al automóvil. La acción de «devorar» el viento se propone como una inversión de lo que ocurría con las yeguas de Plinio: si estas eran *penetradas* por el viento para dar lugar a la fecundación, comer el viento es desaparecerlo por ingestión para dar lugar a la excreción en forma de gases o excremento. Esta analogía contrastiva es útil para comprobar la degradación de la metáfora y la inoperancia del mito originario: si en el primer caso la penetración del viento explica el nacimiento de caballos veloces, en el segundo su ingestión solo puede explicar la desagradable presencia de gases ruidosos y malolientes.

Si bien la estrofa citada de Darío evita cuidadosamente mencionar la condición excretora del automóvil, el poema de Tablada la subraya por partida doble, pues el automóvil no solo expele gases («flatulencias de carburo»), sino ruidos desagradables que son equiparados a los del «banquero que erupta a sus gracias / gleroso madrigal senil».³ Es revelador que Tablada describa al representante más visible del capitalismo moderno como un «eruptador», cuyos ruidos se proponen como la irrisoria degradación del madrigal amoroso. La superficie de la metáfora no solo encubre una poderosa sospecha ante el sistema de productividad bancaria, sino la desconfianza ante el poder de una nueva clase cuya

³ El verbo «eruptar» es problemático, pues figura en el habla popular confundido, tal vez parafrásicamente, con «eructar» que significa producir eructos. «Eruptar» recuerda el verbo «erupcionar» que alude a la actividad volcánica. Trátase de una condensación lingüística o de la adscripción a un uso popular, el neologismo «eruptar» evoca tanto la excreción humana de gases, como la expulsión volcánica de gases, y materias sólidas y líquidas en el momento de erupción.

razón de ser es la negación de un sistema de valores basado en un humanismo cada vez más frágil. A semejanza de los mejores poemas modernistas, «El automóvil en México» evita el planteamiento de una tesis programática, pero la canaliza exitosamente en el uso de palabras como «erupta», «gleroso» y «flatulencias», cuya cacofonía va pareja a una vulgaridad opuesta al gusto modernista. Esta canalización se manifiesta también en su sistema métrico: la mayoritaria presencia de versos eneasílabos y decasílabos sobre los tradicionales heptasílabos y endecasílabos, la irregularidad estrófica (entre los cuartetos predominantes hay un quinteto y un sexteto), la tendencia al uso de esdrújulos y rima burlesca («apocalíptica / sicalíptica», «hipnóticos / eróticos», «dinámico / epitalámico»), le imponen al poema un ritmo desordenado que, si bien da cuenta de la ruptura del sistema armónico diseñado por Darío, se vale de sus recursos para reproducir miméticamente los erráticos y epilépticos movimientos del automóvil.

Es importante observar que, pese a la escasa valoración estética e incluso utilitaria que le concede al automóvil, Tablada no pudo evadirse de la obligación de incluirlo en su sistema de representación. Al ser un artefacto «moderno», el automóvil carecía en absoluto de tradición descriptiva, lo que dificultaba enormemente su representación: si a los ojos de Tablada, el automóvil no podía ser más hermoso que la Victoria de Samotracia, no fue porque el poeta se hubiera negado a participar de la sensibilidad moderna (recuérdese el testimonio del Abate Mendoza) sino porque, a diferencia de Marinetti y los futuristas, Tablada sufrió de manera distinta la intromisión de la modernidad: la suya no podía ser una pastoral moderna del culto a la velocidad y al sensacionismo porque en su entorno las máquinas no aparecieron como el resultado de un proceso industrial, sino como un producto extraño y autosuficiente, venido de afuera. La fábrica moderna (con su ejército anónimo de capitalistas, administradores, operarios, diseñadores y obreros) no podía ser sujeto de su imaginario ni el de sus lectores, pero sus poderes podían ser intuitivos a partir de la presencia de sus productos más acabados. Esta intuición fue más que suficiente para diseñar una poética de la desconfianza que consi-

guió innovar, aunque de manera menos audaz que sus contemporáneos futuristas, los procedimientos de escritura.

La señalada carencia de tradición descriptiva es resuelta con una curiosa combinación de elementos provenientes, por un lado, de las novedades artísticas que Tablada conocía y admiraba y, por el otro, del señalado proceso de monstrificación que delata valores propios de una sociedad que aún no merecía ser calificada de moderna. De ese modo, la monstrificación del automóvil facilitaba su conversión en objeto enunciable en el interior de un código conocido. La enunciabilidad del automóvil, aunque sea con recursos descriptivos provenientes de la antigua retórica, le sustrae parcialmente su veneno y le permite, de paso, ocupar un lugar determinante en el sistema comunicativo del poema: el de interlocutor y sujeto del enunciado. Esta doble condición facilita la puesta en escena del diálogo (en el que el automóvil participa como vocativo mudo) y la descripción. Es en esta última en la que el automóvil luce sus infinitas cualidades de enunciabilidad, pues el poema se sostiene gracias a una acumulación de descripciones que delatan los distintos ángulos desde los que ha sido escudriñado por el hablante. La brevísima e irónica mención al cubismo («dragón hecho por un cubista») sugiere que la monstruosidad del automóvil podía ser equiparada a los resultados de un novedoso sistema de composición que ponía en práctica el desdoblamiento y la fragmentación intelectual del objeto. Pero en este poema el automóvil no está diseñado por desdoblamiento ni por fragmentación, sino por acumulación emotiva de metáforas. De este modo, su representación descansa en un enjuiciamiento moral que denuncia las consecuencias tal y como fueron percibidas por Tablada: la consagración del hastío y del ocio inútil de la burguesía industrial (socios del Jockey Club, señoras mundanas, banqueros), el alcoholismo, la permisividad sexual («puente recto y fiel / entre la taberna y el burdel»), y la causa de muerte por atropellamiento. Como se observa, la «poética de la desconfianza» se nutre de una relación entre peligro y moral, solo que la moralidad de Tablada hunde sus raíces en la tradición hispano-católica, una de las más impermeables al desarrollo de las convulsiones históricas propias

de la modernidad. Tal vez por esa razón califica al automóvil de «caricatura mecánica de una bestia apocalíptica», pues de ese modo consigue movilizar su valor simbólico, pero no para subrayar un temor religioso (Tablada no fue un escritor «religioso»), sino para evidenciar en ese artefacto una paradójica muestra de involución que merecía ser denunciada. Se trata de una estrategia notable, pues sin declararlo en la superficie, el poema opone a la idea moderna del progreso —cuyo emblema es el automóvil— el progreso del espíritu que anima las sociedades hispano-católicas, amenazadas y a la vez fascinadas por la tentación de esta novísima serpiente.

En su *Diccionario de símbolos*, Juan Eduardo Cirlot ha escrito que la bestia apocalíptica se relaciona con «la materia en involución, como serpiente o dragón, como adversaria del espíritu y perversión de las cualidades superiores», y añade que «a veces se [le] ha identificado en el espíritu femenino, en cuanto éste es fuente de tentación y corrupción, pero, principalmente, de estancamiento en el proceso evolutivo» (108-109). Esta definición ayuda a comprender que el cúmulo de consecuencias negativas con las que el poema de Tablada define el automóvil esté tan asociado con la mujer y lo convierta en una «Bestia» en el sentido en que una cultura hispano-católica con fuertes rezagos coloniales puede imaginar al enemigo: un «dragón hecho por un cubista», una «caricatura mecánica de una bestia apocalíptica», un «saurio de alígeros afanes», un «reptil que quiere tener alas». Todas estas descripciones provienen de la imaginería artística y popular que desde tiempos bíblicos ha visto en dragones y serpientes la representación simbólica del diablo como portador de males físicos y espirituales. Solo que ahora el diablo es otro. Y es menester denunciarlo y exhibirlo en toda su irrisoria magnitud.⁴

⁴ La famosa frase de Marinetti —«Un automóvil de carreras es más hermoso que la Victoria de Samotracia»— recurre también a una monstrificación del automóvil, solo que en su caso tiene un carácter deliberadamente provocador. A escasos dos meses de su aparición en el *Manifiesto Futurista* (*Le Figaro*,

Esta labor fue cumplida por Tablada en verso y en prosa, pero es en esta última —tal vez por el carácter «porfinisecular» que le atribuye Sheridan (1992, 8)— donde su desconfianza ante lo moderno adquiere un carácter razonado. En una crónica fechada el 7 de abril de 1912, Tablada refiere la ruidosa exposición de los pintores futuristas en el bulevar parisiense de la Magdalena. La crónica es notable no solo por la voluntad con la que el poeta depone su desconcierto y su desdén para acercarse a una estética que no comprende del todo,⁵ sino por el referente que elige para transmitir su acercamiento a los lectores mexicanos:

Sólo un cuadro de las viejas escuelas puede dar idea del hervidero monstruoso y caótico de un lienzo futurista: *La caída de los ángeles rebeldes* del flamenco Jerónimo Bosch. Sólo ese aquelarre de todos los híbridos abortos de la demonología girando en torbellino de *sabbat* en torno de los arcángeles exterminadores puede evocarse entre el acervo total de las pinacotecas para sugerir el bátratro lineal de una obra futurista. (1988, 250)⁶

2 de febrero de 1909), Rubén Darío publica en *La Nación* de Buenos Aires un comentario en el que traduce al español la frase completa: «Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera, *con su cofre adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece que corre sobre metrallas*, es más bello que la Victoria de Samotracia». (Citado en Schwartz, 376. Las cursivas son mías).

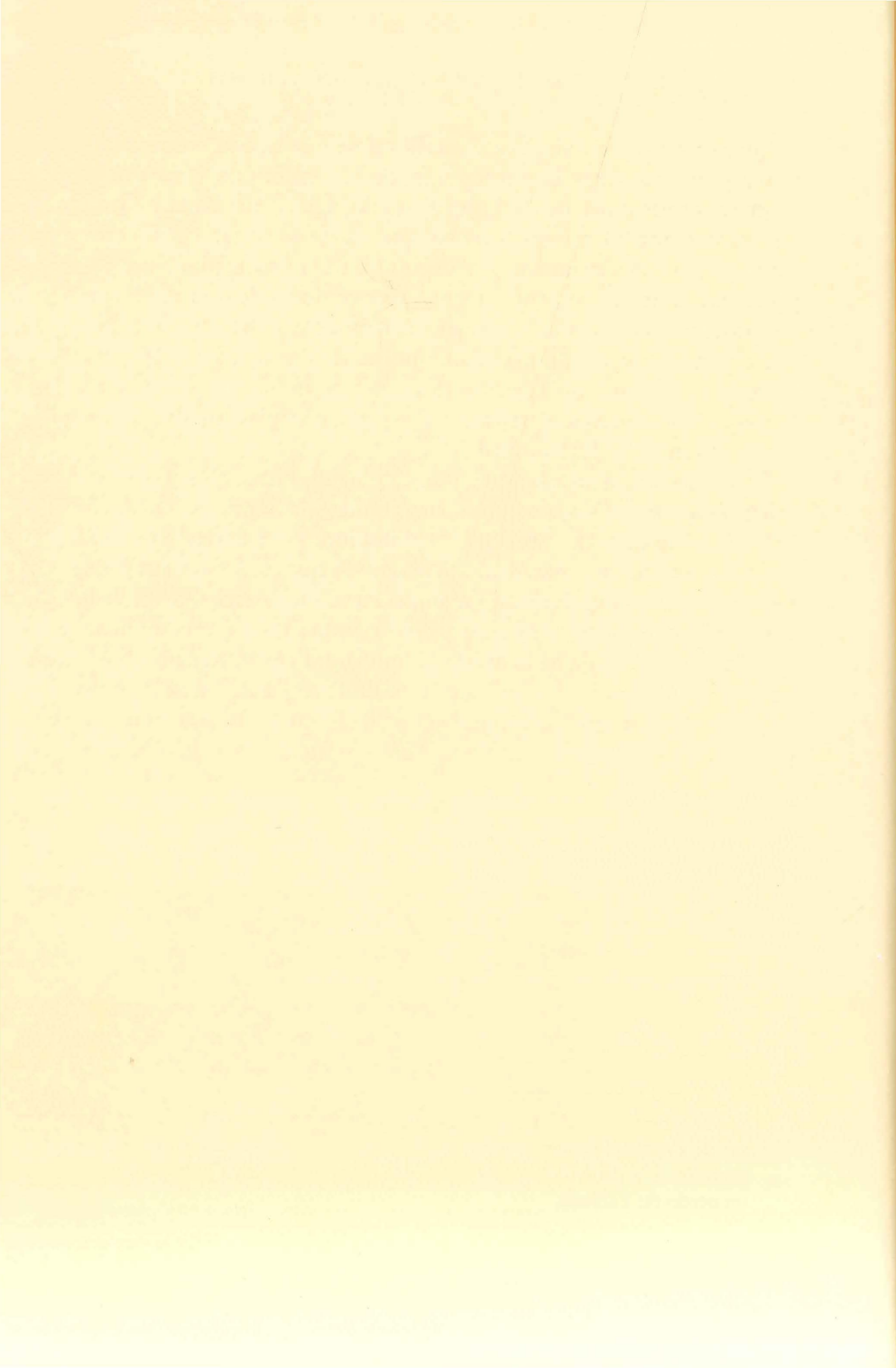
⁵ A diferencia del poema «El automóvil en México» («Ruidoso automóvil, causas risa, / pues en estúpido correr / llevas de un lado a otro, a toda prisa, / a los que no tienen quehacer . . .») y del artículo citado sobre el accidente automovilístico, en esta crónica decide no reírse frente a tan desconcertante exhibición «porque reír, muchas veces, las más de las veces, es no comprender» (1988, 247).

⁶ Si bien *La caída de los ángeles rebeldes* pertenece a Jerónimo Bosch (c. 1450-1516), la descripción de Tablada más parece corresponder a la versión homónima (y más famosa) de Pieter Brueghel «El Viejo» (c. 1525-1569) que

Que una pintura alegórica medieval sea utilizada como referente para transmitir la percepción de los cinéticos y entonces modernísimos cuadros de Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini tiene el mismo efecto que el de otorgar caracteres teratológicos al automóvil. En ambos casos la desconfianza se expresa como una advertencia frente a los poderes de una modernidad que a sus ojos solo podía ofrecer muerte y destrucción. No fue una percepción equivocada: apenas dos años bastarían para desatar los fuegos de la primera guerra mundial, la primera en emplear con efectos destructivos aquellos artefactos diseñados para el bienestar del hombre.

El recurso a la ironía burlesca, al lenguaje apocalíptico, a las mitologías en uso y a la adjetivación rebuscada tienen en «El automóvil en México» la impronta de la fascinación y la desconfianza de quien se siente amenazado por valores que no le son propios, pero que a la larga habrán de imponerse en el siglo. Si bien la expresión de esa desconfianza puso en jaque los valores de la armonía y la búsqueda de la unidad esencial tal como fueron consagradas por el modernismo, la poesía de José Juan Tablada abrió —desde el modernismo mismo— una de las puertas más fecundas para el desarrollo de la poesía hispanoamericana del siglo XX.

se encuentra en el Musée des Beaux-Arts de Bruselas. Las alegorías religiosas de Brueghel tuvieron como modelo directo las de Bosch y pertenecen también a la llamada Escuela Flamenca, lo que explica la confusión en el recuerdo de Tablada.



EL AUTOMÓVIL EN MÉXICO

RUIDOSO AUTOMÓVIL, causas risa,
pues en estúpido correr
llevas de un lado a otro, a toda prisa,
a los que no tienen quehacer . . .

Y del Jockey Club a los socios
y a las «Naná» de treinta estíos,
estiras mil elásticos ocios,
y ahondas subterráneos hastíos.

A la Venus de mucosas reacias
y áridas como un esmeril,
iy al banquero que erupla a sus gracias
gleroso madrigal senil!

Dragón hecho por un cubista;
caricatura mecánica de una bestia apocalíptica;
saurio de alígeros afanes;
alcoba itinerante y sicalíptica
de prostitutas y rufianes . . .

Puente recto y fiel
entre la taberna y el burdel,
estuche donde la enteca
preciosa y vesperal mundana,
mece su periódica jaqueca
soluble en valeriana . . .

Y con ojos hipnóticos,
al fin soltera, al fin mujer,
decora con tatuajes eróticos
las espaldas de su «chauffeur».

Automóvil, ataúd dinámico
para entierros al por mayor,
a la lumia es epitalámico
himno tu áspero estridor . . .

Y sobre el asfalto resbalas,
reptil que quiere tener alas,
dejando estelas de humo oscuro
y flatulencias de carburo . . .

OBRAS CITADAS

- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos* [1958]. 5ª edición. Madrid. Ediciones Siruela, 2001.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea y edad media latina* [1948] Tomo I. Trads. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. 1ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- DARÍO, Rubén. *Poesías*. Ernesto Mejía Sánchez, ed. 1ª reimposición. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- PERUS, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina: El Modernismo*. México: Siglo XXI Editores, 1976.
- SHERIDAN, Guillermo. Prólogo. *Obras Completas. Tomo IV. Diario (1900-1944)*. José Juan Tablada. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- TABLADA, José Juan. *Obras Completas. Tomo I. Poesía*. Héctor Valdés, ed. 1ª reimposición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- *Obras Completas. Tomo II. Sátira política*. Jorge Ruedas de la Serna y Esperanza Lara Velázquez, eds. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- *Obras Completas. Tomo III. Los días y las noches de París*.
- *Crónicas parisienses*. Esperanza Lara Velázquez, ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

VALDÉS, Héctor. Prólogo. *Obras Completas. Tomo I. Poesía*. José Juan Tablada. 1ª reimpresión. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

VALLEJO, César. *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*. Jorge Puccinelli, ed. Lima: Fuente de Cultura Peruana, 1987.

3

EN BUSCA DE LA ALTERIDAD PERDIDA

*Borramiento, modernidad y cinismo en los «Poemas Underwood»
de Martín Adán*



*Mi identidad hostil, mi hermano verdadero
Según seno incapaz de la propia natura!...*

MARTÍN ADÁN, Travesía de extramares

«**E**S CORDURA PONERSE lírico si la vida se pone fea».¹ Con esta frase tan aparentemente ingenua, el narrador de *La casa de cartón* intenta disuadir a su amigo Ramón de la muerte, la misma que será revelada inmediatamente después de los «Poemas Underwood».² Esta comprobación otorga a los poemas un valor estratégico: al situarse en la mitad del relato encubren y silencian la muerte de Ramón, quien a partir de ese momento se convertirá en un personaje evocado (o, si se quiere, «leído») por el narrador. La identidad entre narrador-lector y personaje-leído ya se encontraba sugerida en la escena en la que el narrador lee el diario de Ramón y comenta la descripción de un hombre observado por ambos: «¿Habrá existido alguna vez aquel hombre? ¿Habremos soñado Ramón y yo? ¿Lo habremos creado Ramón y yo con facciones ajenas, con gestos propios?...». Estas preguntas suponen no solo la escenificación del acto de lectura, sino la inversión del estatuto mismo del narrador, quien se propone a sí mismo como lector privilegiado del cuaderno «de tapas de hule negro» que cayó en manos de la señorita Müller.

La condición de «narrador que lee» tiene su punto más alto en los «Poemas Underwood», cuyo origen es explicado (si bien vela-

¹ Todas las citas y referencias a *La casa de cartón* y los «Poemas Underwood» provienen de edición crítica de la Pontificia Universidad Católica preparada por Luis Vargas, aún inédita. Para dicha edición se emplearon tres fuentes: las publicaciones parciales ofrecidas por la revista *Amauta* en 1927 y 1928, la edición príncipe de 1928, y la segunda edición de 1958.

² El poema completo puede consultarse al final del ensayo. Agradezco la generosidad de Luis Vargas, quien puso a mi disposición su escrupulosa versión crítica del poema.

damente) en el mismo cuadro que anuncia la muerte de su autor: «Ramón dejó los versos que van arriba, escritos a máquina por el índice de un libro suyo que heredé con las páginas todavía sin cortar». ¿Qué leemos cuando leemos los «Poemas Underwood»? La respuesta nos instala en una compleja galería de espejos: leemos al narrador leyendo poemas heredados (y por lo tanto *suyos*), leemos también lo que el narrador lee (y nos hace leer) mientras ocurre la muerte de Ramón. Pero, sobre todo, leemos al joven Adán, quien detrás de la máscara que confunde a Ramón con el narrador, ofrece las claves de su destino literario.

Mi propuesta básica es que la lectura de los «Poemas Underwood» se instala en el borramiento de un trauma (la muerte de Ramón), cuyos síntomas se expresan en la voluntad de «ponerse lírico» y reconocerse en su condición de poeta moderno. Esto no quiere decir que el recurso a la lírica suponga una evasión de la vida, sino que la lectura de los «Poemas Underwood» y la salida a la calle se equivalen en el deseo de no presenciar ni contar la muerte de Ramón. Esta doble aventura (la lectura y la salida) supone no solo la forzosa alteración de una trama que irá a encauzarse luego del impacto inicial, sino también un cambio de voz que otorgará a estos poemas una relativa y necesaria independencia del conjunto.³ Ahora bien, si la muerte de Ramón ocurre bajo la superficie encubridora de los «Poemas Underwood», ¿de qué modo estos poemas se constituyen como *síntoma* de esa muerte? Esta pregunta acarrea otras no menos determinantes: ¿qué función cumplen estos poemas en relación al cuerpo central del relato?, ¿qué papel simbólico desempeña Ramón en la aventura literaria de Martín Adán?

En su estudio introductorio a *El más hermoso crepúsculo del mundo*, Jorge Aguilar Mora define a Ramón como «una figura elusiva y trágica» y lo asocia con maestros ejemplares como Emilio Huidobro, José María Eguren, Juan Ramón Jiménez y Enrique

³ Así lo han entendido sus editores Ricardo Silva Santisteban (1980) y Mirko Lauer (1988), quienes han incluido los «Poemas Underwood» en el corpus de la poesía adaniana.

Bustamante y Ballivián (44).⁴ Estas asociaciones dan cuenta de la importancia simbólica de Ramón, cuya vida y muerte comprometen el contexto general de la obra adaniana. Aguilar Mora recuerda que el nombre Ramón es un anagrama «casi perfecto» de (he)rmano: «su primer maestro no sólo de literatura sino de vida» (45). La casi perfección del anagrama se resuelve si leemos en los elementos sobrantes la traducción del pronombre inglés que duplica su condición de *otro*, el hermano perdido con quien estaba destinado a realizarse.⁵ En *Los exilios interiores*, Mirko Lauer alude a César, un «hermano brillante [que] acompañó la niñez del poeta, pero murió temprano, de una trepanación al oído que ambos contrajeron en Barranco hacia 1919» (9). No es aventurado suponer en Ramón la reunión simbólica e inquietante de una alteridad que —como la de su hermano César, la de Narciso o la de Aloysius Acker— pugna dolorosamente por convertirse en identidad.

«Estoy sin pasado, con un futuro excesivo. / A casa...». Estos versos, escritos por un poeta que aún no había cumplido los veinte años, pueden ser leídos como clave profética del futuro literario de Martín Adán: no encuentro mejor palabra que «excesivo» para definir a un autor y una obra cuya desmesura explica que, a diecinueve años de su muerte, aún no se haya trazado una cartografía exacta de su producción. Más allá de su carácter profético, esos versos conclusivos presuponen el retorno a casa de una salida a la calle; o, lo que es lo mismo, del espacio urbano que sirve de

⁴ Por su parte, José Miguel Oviedo sugiere que el nombre subraya el «rasgo de familia que esta prosa juguetona y gimnástica tiene con las 'greguerías' de Ramón Gómez de la Serna» (412).

⁵ La crítica ha señalado la identidad ambigua de Ramón respecto del narrador. Para Kinsella «la fusión de identidad más compleja y significativa [de *La casa de cartón*] se produce entre Ramón y el narrador»; y señala, entre otras similitudes, el empleo «de un mismo estilo literario» (93). Mirko Lauer llama a Ramón «su amigo, rival y *alter ego*» (27). Verani se pregunta, anticipando la respuesta, «¿Son Ramón y el narrador una sola voz desdoblada, dos facetas de una misma personalidad?» (1083). A estas consideraciones debe agregarse el hecho de que el nombre del poeta —tal como figura en el acta de su nacimiento conservada por Juan Mejía Baca— sea Ramón Rafael.

escenografía a la meditación y la aventura del hablante. El primer escollo al que se enfrenta esta presuposición es que el escenario callejero ya estaba presente en los cuadros anteriores a los «Poemas Underwood». Pero ocurre que las calles de «prosa dura y magnífica [y] sin inquietudes estéticas» de estos poemas se oponen a aquellas otras que el hablante ha ido construyendo a lo largo de la ficción. John Kinsella ha observado que el título *La casa de cartón* puede ser interpretado «como una analogía de la propia literatura, la casa de ficción en la que los materiales del lenguaje poco sólidos o 'de cartón' obligan al flujo de la vida y al mundo de la imaginación a concretarse» (94). Podemos dar un paso más allá de la lectura de Kinsella y proponer que, más que una analogía, lo que el título ofrece es una identificación: el libro *es* la casa de cartón. Una casa construida con los materiales de la imaginación poética, bastante más sólidos que el material físico (el cartón) en el que se encuentra inscrita. No le falta razón a Hugo Verani cuando, a la hora de explicar el carácter emblemático del título, sostiene que:

Si en la ficción realista la casa es un espacio protector, recinto mítico de la intimidad y de la identidad que sostiene la existencia de los personajes, aquí se convierte en un espacio deshabitado y de contornos evanescentes, producto de la imaginación. El autor construye explícitamente un simulacro, una arquitectura de papel, reducida a su condición de lenguaje, que no extrae sus andamios de la observación directa de la realidad, sino de lecturas literarias. (1079)

No es difícil estar de acuerdo con Verani respecto de la actitud antirrealista de la novela, pero nada nos impide pensar que la casa de cartón, siendo una deshabitada «arquitectura de papel» («recinto inhabitable», la llama Lauer) no pueda funcionar también como «espacio protector» y «recinto mítico de la intimidad y de la identidad». Desde esta casa, la mirada del hablante desrealiza lo que ve, y al desrealizarlo se libera de toda intención descriptiva para privilegiar las posibilidades de un lenguaje que —decenios

después— todavía es capaz de transmitir su desconcierto y novedad. Fue Luis Loayza el primero en advertir que el realismo «no es la única vía a la realidad, y [que] en la *Casa de cartón* se descubren algunos aspectos de lo limeño que no existían o existían mediocremente en nuestra literatura» (131). Esta observación (que funciona también como un reclamo ante las imposiciones del criollismo costumbrista) obliga a redefinir los alcances del realismo y a preguntarse si los cambios que Lima sufría, por tímidos que fueran, demandaban ya una nueva mirada; la misma que por aquellos años creaba un novedoso Buenos Aires en los poemas de Borges y Oliverio Girondo. En este punto nos hallamos ante la paradoja de que las calles referidas *fuera* de los «Poemas Underwood» estén situadas *dentro* de la casa de cartón, pues están construidas con los mismos materiales que diseñan la trama general y articulan un argumento cuya ilación (aunque tenue) solo es posible si se sabe leer los silencios que se instalan entre un cuadro y otro.

Los «Poemas Underwood» proponen la aventura de una salida a lo que podríamos denominar la «calle real», es decir a aquella creada con los materiales de la modernidad y que se encuentra regida por una voluntad urbanista (o «urbanizadora»). Se trata de una calle que se resiste a ser «calidoscopizada» y que afirma su condición de espacio cultural objetivo: en ella el poeta se convierte en una suerte de autómatas que discurre sin rumbo aparente, como su propia meditación («Me gusta andar por las calles algo perro, algo máquina, casi nada hombre»). El hablante de «Poemas Underwood» tiene un lejano parentesco con el *flâneur* romántico tal como lo describe Benjamin, pero la Lima de los años veinte no se corresponde con el París del Segundo Imperio: nuestro paseante no puede hacer del bulevar su casa, ni de los kioscos de periódico su biblioteca (51). Esa comprobación, sin embargo, no impide que en el proceso de representación de la ciudad, el hablante ponga pie en el mercado (o que asuma ante él una postura cínica) y participe de esa ansiedad propia de las ciudades modernas, que consiste en la «preponderancia expresa de la actividad de los ojos sobre la del

oído» (Benjamin, 52). Es la predominancia de esos ojos «obligados a ver» lo que diseña la meditación del hablante; meditación cuyo tono, como ya se ha observado, se diferencia del que predomina en el cuerpo narrativo.⁶ A primera vista, ese tono participa del mismo espíritu de «Urbanismo», el último de los sonetos alejandrinos de *Itinerario de primavera* publicado en 1928, el mismo año que *La casa de cartón*:

Extramuros; meaban tufillos de ganado;
el sol, viudo, fregábase la marmita de cobre,
y un ficus malarioso, paupérrimo, baldado,
ingería la purga de un regato salobre.

Ketty; sus ojos agros ya se han urbanizado;
Ketty, yanquis elevan hierro y cemento sobre
sus pupilas palustres; postrero parvo prado
de la corbata verde de algún amigo pobre...

En seda vegetal salvo el color extenso
que ingenieros albinos, mascando chicle, a tenso
cordel y a teodolito, van hurtando a mi pena:

—Viento agudo mondaba la tarde, que era una
manzana madurísima, y el plato de la luna
colmábase de tiras de cáscaras morenas...

El escenario de este poema se sitúa en los límites que separan de manera borrosa la ciudad del campo (los «extramuros» de la ciudad) y da cuenta del crecimiento de la primera a expensas de la urbanización del segundo. Sin embargo, la mirada crítica se carga

⁶ En *Los exilios interiores*, Lauer se sirve de un argumento semejante para establecer la particularidad de *La casa de la cartón* respecto de las crónicas costumbristas: «...Adán no es, como los actuales cronistas nostálgicos de una Lima en fuga, testigo de oídas, sino de vistas. Lo que permanece es su visión; nos encantamos con el escenario, pero nuestra atención final es para su brillante *cicerone*» (27).

de ironía cuando asocia el urbanismo con la modernidad y a esta con la presencia de lo norteamericano. Estas asociaciones permiten leer en las imágenes del poema una actitud de recelo irónico o, como lo señala Edmundo Bendezú, «una sensibilidad exquisita que disimulaba mal la inquietud y el temor de un tiempo nuevo que se precipitaba en catástrofe» (203). Se trata de una modernidad capaz de urbanizar la mirada de quienes se dejan seducir por ella: los «ojos agros» de Enriqueta se transforman en los «ojos urbanizados» de Ketty, en cuyas pupilas los yanquis han elevado hierro y cemento. De este modo, el poema se incluye en una larga tradición que se origina en el *Ariel* de Rodó y se prolonga, incluso con matices ideológicos opuestos, hasta bien avanzado el siglo XX. Peter Elmore ha señalado que *La casa de cartón* encara «un mundo urbano en expansión, un espacio que se define en la metamorfosis física y cultural del entorno ciudadano» (55). Esta observación, que es tan justa para «urbanismo», no pierde eficacia si invertimos sus términos: lo que encara la novela es un mundo urbano en expansión cuyo espacio es definido por la metamorfosis de la mirada que lo registra. Pero esta inversión complementaria, que conviene a las calles del cuerpo de la novela, no lo es para las calles de «Poemas Underwood» cuyo espacio admite una meditación que da por sentada su existencia fuera de la casa de cartón. El tono que introducen los «Poemas Underwood» altera la estructura narrativa de la novela (es inconfundible con el que predomina en el resto del relato) y permite percibir una mirada tan crítica e irónica como la del hablante de «urbanismo», pero más orientada a denunciar la actividad del ojo como mediador entre esa calle fascinante pero ajena, y la realidad que consagra la imaginación verbal, que solo es posible en la casa de cartón. «Límpiame de entusiasmos los ojos» se advierte a sí mismo el hablante; y con los ojos limpios va a registrar los movimientos de la ciudad: sus policías «que conducen a la felicidad», sus casas que «rumian paces de buey», sus automóviles «que soban las caderas», sus hombres «que tienen la carne encallecida de oficina».

Resulta contradictorio que sea precisamente en la sección de la novela que se define a sí misma como «poema», donde se subraye

la condición prosaica de la ciudad. Aquí —como en los mejores panfletos vanguardistas— la imaginación parece más preocupada por deslizar ironías contra los valores consagrados por la literatura («Spengler es un tío asmático, y Pirandello un viejo estúpido»), la política («Pasan obreros con los ojos resentidos con la tarde») y la modernidad burguesa («Citeres es un balneario norteamericano») que por proponer una idealización de la naturaleza y una vuelta a los valores consagrados por las correspondencias. Si menciono aquí las correspondencias no es solamente para evocar el célebre poema de Baudelaire, sino para subrayar la condición decididamente moderna de *La casa de cartón* y de los «Poemas Underwood», cuyo sistema de composición es único en el corpus de la poesía adaniana. La señalada condición «sintomática» de estos poemas en relación con la muerte de Ramón amplía su registro si se percibe que su título («underwood») potencia una multiplicidad de expectativas que, al no verse cumplidas, obligan al lector a buscarlas en el entramado propuesto por la contextualización de la novela en el discurso vanguardista.

La primera de estas expectativas tiene que ver con el hecho de que el adjetivo «underwood» movilice dos sentidos antinómicos: el denotativo, que sugiere un vínculo con la naturaleza (particularmente el bosque); y el metonímico, vinculado con el nombre comercial de la máquina de escribir. Tal vez por las evocaciones literarias y míticas que despertaba la palabra «underwood» en áreas situadas en la periferia de la modernidad, los poetas hispanoamericanos y españoles tendieron a reemplazar el nombre del objeto por el de la marca más prestigiosa y conocida. Me detendré en dos poemas contemporáneos que, de modo distinto a la novela de Adán, plantean su novedosa situación en un sistema que ya no puede estar regido por la inspiración sino por la productividad: «Underwood Girls» del poeta español Pedro Salinas (*Fábula y signo*, 1931), y «Réclam» del peruano Carlos Oquendo de Amat (*5 metros de poemas*, 1927). Comencemos con el de Salinas:

Quietas, dormidas están,
las treinta redondas blancas.
Entre todas
sostienen el mundo.
Míralas aquí en su sueño,
como nubes,
redondas, blancas y dentro
destinos de trueno y rayo,
destinos de lluvia lenta,
de nieve, de viento, signos.
Despiértalas,
con contactos saltarines
de dedos rápidos, leves,
como a músicas antiguas.
Ellas suenan otra música:
fantasías de metal
vales duros, al dictado.
Que se alcen desde siglos
todas iguales, distintas
como las olas del mar
y una gran alma secreta.
Que se crean que es la carta,
la fórmula como siempre.
Tú alócate
bien los dedos, y las
raptas y las lanzas
a las treinta, eternas ninfas
contra el gran mundo vacío,
blanco en blanco,
por fin a la hazaña pura,
sin palabras sin sentido,
ese, zeda, jota, i...

En este poema la ironía y la sorpresa se encuentran aliadas contra los riesgos de la mecanización impuesta por la modernidad. Por ello, su solución es neorromántica: el espíritu de las eternas ninfas ha sobrevivido a la pesadilla de la modernidad, y ahora duermen en cada una de las teclas de la máquina de escribir. La metá-

fora es hermosa porque apuesta por la negación de la máquina como mercancía y le otorga un valor natural: el de un bosque en cuyas profundidades late el espíritu que sostiene el mundo. Solo el contacto con los dedos del creador (investido de los poderes otorgados por su capacidad visionaria) hará que las ninfas despierten de su sueño y le ofrezcan su música.⁷ En el poema «Réclam» de Oquendo de Amat, en cambio, asistimos a la operación contraria: lejos de concederle un valor mítico a las teclas de la Underwood y ofrecer una reflexión sobre el lenguaje poético, el hablante no puede sustraerse del reto de afrontar la condición moderna del poeta como «obrero textual». Por ello, el poema invierte humorísticamente la condición del poeta respecto de los medios productivos y lo presenta como operador y a la vez producto de una máquina que va a alterar su concepción del acto creativo. No se trata de la exaltación futurista de la máquina ni del poeta como su manipulador, sino de la denuncia de la alienación del poeta por dichas máquinas. Hacia el final de «Réclam» (y un poco antes de los diez minutos de intermedio) aparece en un *flash* informativo que recrea la aparición de las noticias que interrumpen momentáneamente la función cinematográfica:

⁷ «Underwood Girls» no es el único poema de Pedro Salinas que participa de ese espíritu: «Navacerrada, abril», «Far West», «35 bujías» de *Seguro azar* (1929) y «París, abril, modelo», «Radiador y fogata» y «El teléfono» de *Fábula y signo* (1931) son algunos ejemplos de un corpus más amplio que define la producción (y la poética) inicial de Salinas.

Hoy la luna está de compras

Desde un tranvía
el sol como un pasajero
lee la ciudad

las esquinas
adelgazan a los viandantes

y el viento empuja
los coches de alquiler

se botan programas de la luna
(se dará la tierra)

película deportiva pasada dos veces

L o s p e r f u m e r s
o s p e r f u m e r s
p e r f u m e r s
e r f u m e r s
u m e r s
m e r s
e r s
s a

de miradas internacionales

El policeman domestica la brisa
y el ruido de los clasccksons ha puesto los vestidos azules.

r Novedad
o Todos los poetas han salido de la tecla U. de la Underwod
s
n
e
c
s
a

n
u Compró para la luna 5 metros de poemas

El carácter humorístico de la «Novedad» le resta dramatismo a la denuncia, pero potencia su carácter crítico y subraya la redefinición del poeta como fruto de una parte ínfima de los medios a los que tendrá que adaptarse para sobrevivir. Si bien de manera distinta, en *La Casa de cartón* también se produce la intromisión de la mirada subjetiva en una ciudad hispanoamericana afectada por la modernidad, y otra intromisión de signo contrario: la de la máquina de escribir en la privacidad del poeta. Las consecuencias y alcances de esta novedosa «tecnología de la palabra» (para emplear un término consagrado por Walter Ong) pueden ser equiparados con el impacto que produjo la intromisión del libro impreso en la privacidad de los lectores de los siglos XV y XVI. Más allá de las denostaciones contra la modernidad de las que hace gala el hablante de «Poemas Underwood», el uso de la máquina de escribir lo signa como «moderno», es decir, como parte de un nuevo sistema productivo en el que está condenado a participar, aunque sea de modo inexperto o defectuoso. Tal como ocurrió en el romanticismo europeo, en el vanguardismo hispanoamericano la crítica a los valores de la modernidad solo podía ser expresada a través de los medios productivos ofrecidos por la modernidad.

Los «Poemas Underwood» no toman partido por la mitificación neorromántica ni por la inversión humorística. Con esto no quiero decir que no podamos hallar en ellos una nostalgia de las correspondencias perdidas («Nací en una ciudad y no sé ver el campo») ni imágenes cuyo humor provenga del venero vanguardista («Me gustan los colores del cielo porque es seguro que no son tintes alemanes»). Su opción es la del cinismo. Un cinismo calculado que termina definiendo el carácter de la mirada y de lo mirado. En este sentido, la presencia de los perros es altamente simbólica, pues se encuentra asociada con el espíritu crítico y burión de Diógenes, considerado fundador de la escuela cínica, llamada también «Secta del Perro». ⁸ Es lo contrario de una casualidad

⁸ Sobre la escuela cínica, véanse los estudios reunidos por Bracht Branham y Goulet-Cazé en *Los cínicos. El movimiento cínico en la Antigüedad y su legado* (2000).

que entre las abundantes menciones al perro, emblema de la desvergüenza y de la franca impudicia para los griegos, aparezca una mención al propio Diógenes («Diógenes es un mito —la humanización del perro») y un comentario sarcástico sobre la polis griega, el modelo más prestigioso y antiguo de la ciudad burguesa: «sospecho que fue un lupanar al que había que ir con revólver». Sobre Diógenes «el perro» ha escrito García Gual:

... Postulaba un retorno a lo natural y espontáneo, desligándose de las obligaciones cívicas. Exiliado en Atenas y en Corinto, asistía como espectador irónico al tráfago de las calles sin gozar de derechos de ciudadanía. No practicaba ningún oficio, ni se preocupaba de honras y derechos, no votaba ni contribuía al quehacer comunitario. Deambulaba por la ciudad como un espectador irónico y sin compromisos, sonriente y mordaz. (21)

Esta caracterización de Diógenes permite advertir algunos rasgos que lo emparentan con el *flâneur* de Benjamin y, *mutatis mutandis*, con el hablante de «Poemas Underwood» (y con el Martín Adán posterior convertido en mito). La decisión de desvincularse de las obligaciones cívicas y de no contribuir al quehacer comunitario se traducen, para el caso del hablante de los «Poemas Underwood», en la negación de los valores burgueses; los mismos que conoce a la perfección ya que se encuentra en trance de lidiar con ellos:

El anhelo que tienen los grandes hombres de ser completamente perros. Los pequeños hombres quieren ser completamente grandes hombres, millonarios, a veces dioses.

Pero estas cosas deben decirse en voz baja —siento miedo de oírme a mí mismo—.

Yo no soy un gran hombre —yo soy un hombre cualquiera que ensaya las grandes felicidades.

Pero la felicidad no basta para ser feliz. (vv. 55-58)

El cinismo del hablante se burla tanto del modelo de productividad yanqui («El dinero lo hacen para matar el tiempo inútil, el tiempo vacío...») como de los métodos del sistema soviético («¿Por qué habría de fusilarte la Checa? Tú no has acaparado sino tu alma»), lo que lo conduce al extremo de proponer proféticamente la marginalidad de su propio destino. ¿Debemos interpretar esta opción como un solipsismo desesperado, como una negativa a participar de la modernidad y darle la espalda no importa cuáles sean las consecuencias? Toda la vida y toda la obra de Martín Adán nos conducen a contestar afirmativamente, pero estamos en 1928 y es justo conceder que para el joven Adán la modernidad aún podía ser percibida con incomodidad, fascinación y una irónica distancia. En este sentido, el cinismo de los «Poemas Underwood» se asemeja al kinismo de Sloterdijk, cuyo procedimiento clásico, tal como lo explica Žižek consiste en:

enfrentar las patéticas frases de la ideología oficial dominante —su tono, solemne, grave— con la trivialidad cotidiana y exponerlas al ridículo. Poniendo así de manifiesto, tras la sublime *noblesse* de las frases ideológicas, los intereses ególatras, la violencia, las brutales pretensiones de poder. (Žižek, 57)

Basta un repaso al ensayo que Sloterdijk le dedica a Diógenes en su *crítica de la razón cínica*⁹ para observar que la semejanza no propone necesariamente una identidad: para Sloterdijk es posible representarnos al kínico en su aspecto exterior y en su entorno gracias al modelo que nos ofrecen «los *hippies*, *freaks*, *globetrotters* y *pieles rojas urbanos*», y añade que el hecho de que no posean pertenencias obedece, en la mayoría de los casos, a su ascendencia social (250). No es el caso de Martín Adán para quien la conexión entre la felicidad, carencia de necesidades e inteligencia supone, más que el precio de la libertad, una opción trágica. Tal vez sabía en lo más íntimo que el riesgo de la actitud kinista es su limitación al gesto inofensivo e inútil, a la protesta que reconoce de

⁹ «Diógenes de Sínope Hombre-perro, filósofo, vagabundo» (249-266).

antemano la opresión del poder ideológico. Ese riesgo se encuentra conjurado por el hablante de los «Poemas Underwood» con la constante evidencia de su condición de paseante en un espacio que no puede serle propio (su espacio propio es la casa de cartón) y a cuya amenaza responde con indiferencia.¹⁰ La *noblesse* de las instituciones ideológicas es percibida como un sistema de normas que propone la paz anodina y la uniformización prosaica; contra ella apuntan las imágenes que dan inicio a los poemas («no hay mayor alegría que la de ser un hombre bien vestido») con el propósito de fijar la superficie donde irá a instalarse la subversión moderna: la poesía que altere, como una gran arruga, la lisura de esa superficie. Con esto no incurro en ninguna contradicción: más allá de la diferencia de actitudes que proponen Salinas en «Underwood Girls», Oquendo de Amat en «Réclam» y Martín Adán en «Poemas Underwood» hay en ellos una actitud decididamente moderna ya que «se han nutrido de los problemas reales de las calles modernas y han transformado su ruido y disonancia en belleza y verdad». Estas palabras, con las que Marshall Berman caracteriza las obras de Baudelaire, Boccioni, Joyce, Maikovski y otros modernistas (20), son pertinentes para explicar la modernidad de estos tres autores y establecer las condiciones de la autorreferencialidad del hablante de «Poemas Underwood», quien se define (y se descubre) a sí mismo como poeta. Líneas arriba he afirmado que el uso de la máquina de escribir signa al escritor como «moderno» ya que lo introduce en un nuevo sistema productivo; no se trata, naturalmente, de una transformación mecánica, sino de un cambio de percepción (y autopercepción) social de los escritores. Berman encuentra el nacimiento de esta percep-

¹⁰ Tal vez sea en este punto donde convergen el kinista antiguo, el *flâneur* de Benjamin y el propio Martín Adán. En mayor o menor medida, los tres coinciden en su rechazo utópico a lo que Sloterdijk llama «la irracionalidad colectiva de su sociedad», en el sacrificio «de su identidad social y [en su] renuncia al confort síquico de la pertenencia incuestionada a un grupo político, para salvar de esta manera su identidad existencial y cósmica» (Sloterdijk, 259).

ción en «La pérdida de la aureola», uno de los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire que narra la historia de un poeta que —debido a un movimiento brusco motivado por la amenaza de un carruaje— pierde su aureola y decide entregarse al desenfreno sin rendirle cuentas a nadie. De acuerdo con Berman, la modernidad de Baudelaire consiste en su voluntaria desacralización y en la conciencia irónica (podríamos decir «cínica») con la que asume esa pérdida:

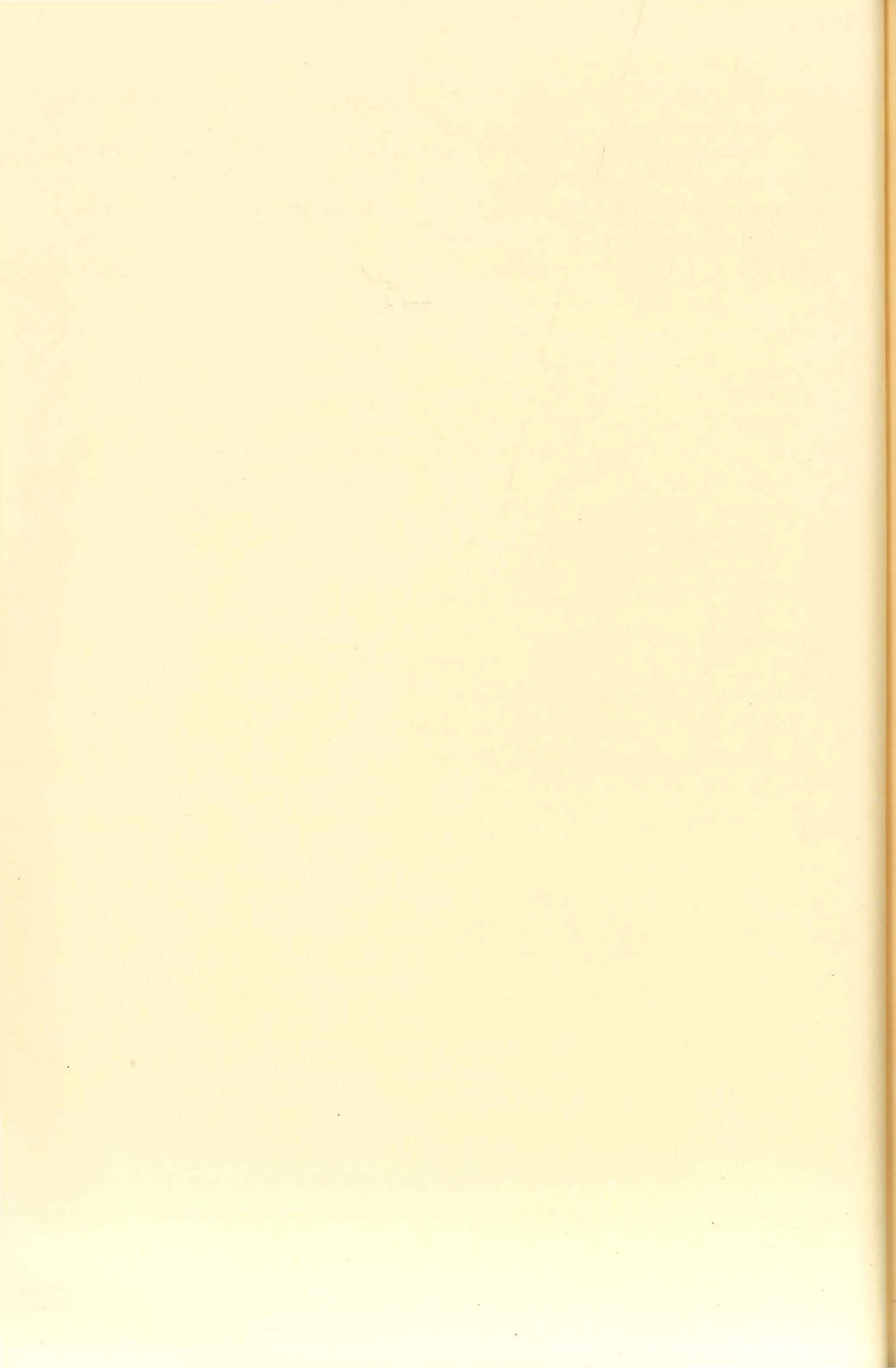
«La pérdida de la aureola» nos enfrenta a un espíritu muy diferente: el drama es aquí esencialmente cómico, la forma de expresión es irónica, y la ironía cómica está tan lograda que enmascara la seriedad del desenmascaramiento que está ocurriendo. (157)

Es tentador adaptar estas reflexiones de Berman al hablante de «Poemas Underwood»: la uniformización que exigen las calles es acatada cínicamente para «enmascarar la seriedad del desenmascaramiento». Solo desprovisto de esa aureola, puede el hablante salir de la casa de cartón y enmascarar cínicamente su condición de aprendiz de poeta moderno. De este modo, versos como «Si dejaras saber que eres un poeta, irías a la comisaría», o «Tienes camisa y no tienes grandes pensamientos de ninguna clase» funcionan como claves de una opción que va a revelarse en la obra posterior de Martín Adán. La aventura callejera de los «Poemas Underwood» adquiere una dimensión trágica en *Travesía de extramares* (1929-1946), cuya propuesta es más radical pero no demasiado distinta, ya que supone también la salida de la casa y la opción del autoexilio. Solo que en este caso ya no será posible volver:

¿Quemaré la casa paterna? . . . ¿partiré de la patria . . .
 ¿Seré un monje en un monasterio? . . .
 ¿Me echaré a marear, tatuado, barbudo, descalzo,
 En el último de los veleros? . . .

¡Todo me es igual Aloysius Acker! . . .
 ¡Sólo tú me eres idéntico!

Estas preguntas y exclamaciones —sobrevivientes de la destrucción de *Aloysius Acker* e incluidas en «Dissonanza e preparazione»— subrayan las condiciones del desprendimiento que exige la búsqueda de la alteridad. Ni «monje en un monasterio» ni marino en el «último de los veleros» ni mucho menos incendiario, el hablante de «Poemas Underwood» lleva a cabo una aventura más modesta, pero no menos determinante: la de afirmar, aunque sea cínicamente, su condición de poeta moderno y la de probarse a sí mismo en la calle. Solo en la lectura de la salida a la calle es posible cortar el tenue argumento de las vacaciones escolares (en este sentido, los «Poemas Underwood» funcionan como la hendidura que dobla en dos el cartón de la casa) y borrar el doloroso trauma que supone la muerte de Ramón. La misma meditación del hablante evitará toda mención a la muerte, como no sea como consuelo («La muerte es sólo un pensamiento, nada más, nada más...») o como despecho frente a su imperfección («Nada me basta, ni siquiera la muerte; quiero medida, perfección, satisfacción, deleite»). Pero será esa muerte omnipresente y no dicha lo que conducirá al narrador y al mismo Martín Adán al convencimiento más terrible: el de abandonar alguna vez y en forma definitiva la casa para entregarse con todas sus consecuencias a la aventura de la poesía. La búsqueda trágica de la alteridad perdida.



POEMAS UNDERWOOD

«P rosa dura y magnífica de las calles de la ciudad sin inquietudes estéticas.
Por ellas se va con la policía a la felicidad.

La poesía gafa de las ventanas es un secreto de costureras.
No hay más alegría que la de ser un hombre bien vestido.
Tu corazón es una bocina prohibida por las ordenanzas de tráfico.

Las casas rumian sus paces de buey.

Si dejaras saber que eres un poeta, irías a la comisaría.

Límpiate de entusiasmos los ojos.

Los automóviles te soban las caderas, volviendo la cabeza.

Cree tú que son mujeres viciosas. Así tendrás tu aventura y tu sonrisa para después de la cena.

Los hombres que tropiezas tienen la carne encallecida de oficina.

El amor está en cualquier parte, pero en ninguna está de otro modo.

Pasan obreros con los ojos resentidos con la tarde, con la ciudad y con los hombres.

¿Por qué había de fusilarte la Checa? Tú no has acaparado sino tu alma.

La ciudad lame la noche como una gata famélica.

Y tú eres un hombre feliz, quizá el único hombre feliz.

Tienes camisa y no tienes grandes pensamientos de ninguna clase.

Ahora siento cólera contra los acusadores y los consoladores.

Spengler es un tío asmático, y Pirandello es un viejo estúpido, casi un personaje suyo.

Pero no he de enfurecerme por pequeñeces.

Mil cosas han hecho los hombres peores que sus culturas:
las novelas de Víctor Hugo, la democracia, la instrucción
primaria, etcétera, etcétera, etcétera, etcétera.

Pero los hombres se empeñan en amarse los unos a los otros.

Y, como no lo consiguen, acaban por odiarse.

Porque no quieren creer que todo es irremediable.

La polis griega sospecho que fue un lupanar al que había que ir
con revólver.

Y los griegos, a pesar de su cultura, fueron hombres felices.

Yo no he pecado mucho, pero ya sé de estas cosas.

Bertoldo diría estas cosas mejor, pero Bertoldo no las diría nunca.

Él no se mete en honduras —ya está viejo, quiere paz y
hasta apoya a los moderados—.

El mundo no está precisamente loco, pero sí demasiado decente.

No hay manera de hacerle hablar cuando está borracho.

Cuando no lo está, abomina de la borrachera o ama a su
prójimo.

Pero yo no sé sinceramente qué es el mundo ni qué son los
hombres.

Sólo sé que debo ser justo y honrado y amar a mi prójimo.

Y amo a los mil hombres que hay en mí, que nacen y mueren a
cada instante y no viven nada.

He aquí mis prójimos.

La justicia es unas estatuas feas en las plazas de las ciudades.

Ninguna de ellas me gusta ni poco ni mucho —no son diosas ni
mujeres—.

Yo amo la justicia de las mujeres sin túnica y sin divinidad.

En punto a honradez, no soy de los peores.

Como mi pan a solas, sin dar envidia a mi prójimo.

Nací en una ciudad, y no sé ver el campo.

Me he ahorrado el pecado de desear que fuera mío.

En cambio deseo el cielo.

Casi soy un hombre virtuoso, casi un místico.

Me gustan los colores del cielo porque es seguro que no son tintes
alemanes.

Me gusta andar por las calles algo perro, algo máquina, casi nada hombre.

No estoy muy convencido de mi humanidad; no quiero ser como los otros. No quiero ser feliz con permiso de la policía.

Ahora en las calles hay un poco de sol.

No sé quién se lo ha llevado, qué mal hombre, dejando manchas en el suelo como un animal degollado.

Pasa un perrito cojo —he aquí la única compasión, la única caridad, el único amor de que soy capaz.

Los perros no tienen Lenin, y esto les garantiza una vida humana pero verdadera.

Andar por las calles como los hombres de Pío Baroja —(todos un poco perros)—.

Mascar huesos como los poetas de Murger, pero con serenidad. Pero los hombres tienen posvida.

Por eso dedican su vida al amor del prójimo.

El dinero lo hacen para matar el tiempo inútil, el tiempo vacío... Diógenes es un mito —la humanización del perro—.

El anhelo que tienen los grandes hombres de ser completamente perros. Los pequeños hombres quieren ser completamente grandes hombres, millonarios, a veces dioses.

Pero estas cosas deben decirse en voz baja —siento miedo de oírme a mí mismo—.

Yo no soy un gran hombre —yo soy un hombre cualquiera que ensaya las grandes felicidades.

Pero la felicidad no basta a ser feliz.

El mundo está demasiado feo, y no hay manera de embellecerlo. Sólo puedo imaginarlo como una ciudad de burdeles y fábricas bajo un aletazo de banderas rojas.

Yo me siento las manos delicadas.

¿Qué soy, qué quiero? Soy un hombre y no quiero nada.

O, tal vez, ser un hombre como los otros.

Tú no tienes las ojeras demasiado grandes.

Yo quiero ser feliz de una manera pequeña. Con dulzura, con esperanza, con insatisfacción, con limitación, con tiempo, con perfección.

Ahora puedo embarcarme en un trasatlántico. E ir pescando durante la travesía aventuras como peces.

Pero ¿a dónde iría yo?

El mundo me es insuficiente.

Es demasiado grande, y no pudo desmenuzarlo en pequeñas satisfacciones como yo quiero.

La muerte es sólo un pensamiento, nada más, nada más...

Y yo quiero que sea un largo deleite con su fin, con su calidad.

El puerto, lleno de niebla, está demasiado romántico.

Citeres es un balneario norteamericano.

Las yanquis tienen la carne demasiado fresca, casi fría, casi muerta.

El panorama cambia como una película desde todas las esquinas.

El beso final ya suena en la sombra de la sala llena de candelas de cigarrillos. Pero ésta no es la escena final. Pero ello es por lo que el beso suena.

Nada me basta, ni siquiera la muerte; quiero medida, perfección, satisfacción, deleite.

¿Cómo he venido a parar en este cinema perdido y humoso?

La tarde ya se habrá acabado en la ciudad. Y yo todavía me siento la tarde.

Ahora recuerdo perfectamente mis años inocentes. Y todos los malos pensamientos se me borran del alma. Me siento un hombre que no ha pecado nunca.

Estoy sin pasado, con un futuro excesivo.

A casa...»

OBRAS CITADAS

- AGUILAR MORA, Jorge, ed. «Estudio introductorio a Martín Adán», *El más hermoso crepúsculo del mundo. Antología*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- BENDEZÚ AIBAR, Edmundo. «La obra poética de Martín Adán». *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. 203-210.
- BENJAMIN, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1998.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad* [1982]. Trad. Andrea Morales Vidal. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1991.
- BRACHT BRANHAM, R. y Goulet-Cazé, M.-O., eds. *Los cínicos. El movimiento cínico en la Antigüedad y su legado* [1996]. Trad. Vicente Villacampa. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- ELMORE, Peter. *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca azul editores/El Caballo Rojo Ediciones, 1993.
- GARCÍA GUAL, Carlos. *La secta del perro*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- KINSELLA, John. «La creación de Barranco: un estudio de *La casa de cartón* de Martín Adán». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XIII 26 (1987): 87-96.

- LAUER, Mirko. *Los exilios interiores. Una introducción a Martín Adán*. Lima: Hueso Húmero Ediciones, 1983.
- LOAYZA, Luis. «Martín Adán en su Casa de Cartón». *El sol de Lima*. Lima: Mosca Azul Editores, 1974. 127-141.
- MARTÍN ADÁN. *Antología*. Mirko Lauer, ed. Madrid: Colección Visor de Poesía, 1988.
- *La casa de cartón* [1928]. Luis Vargas, ed. Lima: Pontificia Universidad Católica. [Inédito].
- *Obra poética*. Ricardo Silva-Santisteban, ed. Lima: Ediciones Edubanco, 1980.
- ONG, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* [1982]. Trad. Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- OQUENDO DE AMAT, Carlos. *5 metros de poemas* [1927]. Edición Fascimular. Lima: Ediciones Copé, 1980.
- OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo 3, Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza Universidad, 2001.
- SALINAS, Pedro. *Poesías completas*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- SLOTERDIJK, Peter. *Crítica de la razón cínica* [1983]. Trad. Miguel Ángel Vera. Madrid: Ediciones Siruela, 2000.
- VERANI, Hugo. «La casa de cartón de Martín Adán y el relato vanguardista hispanoamericano». *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. 1077-1084.
- ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología* [1989]. Trad. Isabel Vericat Núñez. México: Siglo Veintiuno Editores, 1992.

4

LA ESCRITURA COMO DESENTERRAMIENTO

*En torno a El zorro de arriba y el zorro de abajo
de José María Arguedas*

¡Cuántos Hervores han quedado enterrados!

J.M. ARGUEDAS, «¿Último diario?»

A LO LARGO DE su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*¹ José María Arguedas insiste en presentar su relato como una lucha frontal contra la muerte.² Esta insistencia, corroborada por el carácter tremendamente «lisiado y desigual» que se patentiza desde las primeras páginas, está presente en cada una de las instancias discursivas que se entretajan en la novela: los diarios personales (más las cartas y el epílogo), la materia narrada que tiene como escenario el puerto pesquero de Chimbote, y los diálogos de zorros. Por supuesto que es en los diarios donde se hace más explícita esta lucha: la modalidad confesional del género introduce a los lectores en la compleja trama del proceso creativo y los convierte en involuntarios *voyeurs* de las tribulaciones agónicas de un narrador que practica permanentemente aquello que Vargas Llosa ha llamado con parcial desatino «la introversión locuaz» (302). Hasta aquí no hay nada novedoso. Muchos escritores contemporáneos han creado instancias narrativas que revelan desde la ficción sus problemas expresivos. Por otra parte, muchos escritores han sabido construirse en autobiografías o diarios más o menos confesionales; pero en *Los zorros* el lector comprende inmediatamente que la distinción en-

¹ En adelante *Los zorros*.

² Entre las muchas declaraciones explícitas espigo las siguientes: «Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad» (1971, 12). «Porque yo si no escribo y publico me pego un tiro» (1971, 21). «...sólo escribía algo cuando estaba decidido a quitarme la vida de puro infantil y deteriorado» (1971, 100). «He luchado contra la muerte o creo haber luchado contra la muerte, muy de frente, escribiendo este entrecortado y quejoso relato» (1971, 283).

tre narrador y autor recomendada por el análisis estructural resulta poco menos que frívola. Las confesiones del narrador (que están allí, expresadas con toda la lucidez, la ternura y la desazón de la que un hombre en el límite de su existencia es capaz) son presentadas como las del autor mismo, cuya muerte termina convirtiéndose en el inapelable testimonio final.

No discutiré aquí si la identidad autor-narrador responde a una ilusión óptica debido a las excelencias de un novelista que supo, como pocos, transgredir las barreras impuestas por la ficción. Esa identidad —por lo demás cultivada cuidadosamente por el mismo Arguedas— ha sido reconocida por lecturas tan inconciliables como las de Antonio Cornejo Polar y Mario Vargas Llosa. Solo que si Arguedas fue para el primero un «héroe cultural» y «la conciencia portadora de la conciencia de todo un pueblo» (1991, 21-22), para el segundo se trataba de un escritor insatisfecho con una realidad que lo atormentaba, y que terminará recomponiendo a partir de su propia subjetividad (299). Las discrepancias son evidentes, pero coinciden en la necesidad de encontrar las claves en la biografía arguediana.³ Lo que me interesa subrayar es que la obsesión por el suicidio amenaza no solo la vida del narrador-autor, sino también la vida de la materia narrada. En *Los zorros* los personajes se encuentran sometidos a una doble amenaza; la pri-

³ En el ensayo dedicado a *Agua* (1935) Cornejo Polar señala la enorme gravitación del trasfondo real de los relatos, pero advierte que «no se trata de una pesquisa biografista», sino de «establecer que la opción de Ernesto-Juan coincide con la de Arguedas y que, por consiguiente, su narrativa encuentra en ella su razón última de ser, su motivación más profunda» (1973, 41). Este comentario es extensivo al resto de su narrativa, especialmente a *Los zorros*, habida cuenta de que en esta novela la «razón de ser» no es solo la vida, sino también, y más poderosamente, la muerte. Por su parte, Vargas Llosa, luego de señalar la ingenuidad y el anticientifismo de buscar fuera de las palabras que la componen la significación de una obra, reconoce que en *Los zorros* «es incompatible la teoría de que la crítica debe prescindir del autor [ya que] en este caso la vida, y sobre todo la muerte del que escribe son esenciales para apreciar cabalmente la novela» (300).

mera es obvia y a ella está dedicada la reflexión narrativa: el ingreso avasallador de la modernidad que se instala en un tranquilo y pacífico puerto pesquero bajo la especie de una enorme industria que atrae a los pobladores del ande y los obliga a participar de un nuevo sistema productivo. Este sistema productivo (la pesca marítima y la industria de la harina de pescado) implica no solo un violento y traumático cambio de valores, sino también un proceso acelerado de adaptación que en muchos casos es asumido como un reto, un «hacerse hombres» en medio de las confusas reglas de sobrevivencia que impone el capitalismo dependiente. La segunda amenaza es la del suicidio del autor. Si los personajes podían morir devorados por la maquinaria de un sistema social impuesto por instancias no demasiado visibles,⁴ también podían morir si no seguían siendo *escritos* por aquel que los desenterraba a pulso en su agónica lucha contra la muerte. La tensión entre muerte y relato (o, mejor dicho: las constantes postergaciones del relato por la amenaza explícita de la muerte) le hizo comentar a su amigo Emilio Adolfo Westphalen que se trataba de «una nueva versión del precario destino de Scherezada pendiente de la habilidad de la hermana para retener con un nuevo relato el interés del sultán» (424-425). Acto seguido, Westphalen reconoce que, más que un

⁴ Son notorias entre los personajes (salvo en aquellos que poseen una adecuada preparación política y sindical) las dificultades para comprender la compleja maquinaria de dominación que opera en el capitalismo dependiente. Estas dificultades, que se expresan en el reconocimiento de Braschi como su única cabeza visible, no impiden una voluntad por comprenderla y denunciarla. Un caso de excepción es el negro Moncada, a quien la locura lo conduce a clamar en el desierto una retahíla en apariencia incoherente de nombres que denuncia la compleja secuencialidad de la maquinaria: «Belaúnde, presidente de la República, Víctor Raúl Haya de la Torre, padre madre de presidentes, senador Kennedy muerto; pobrecito madre de Belaúnde, del General Doige, del Almirante Zamoras, del Perú América. ¡Yo, yo, yo! ¿Se acuerdan de la peste bubónica que salió de Talara-Tumbes? Yo soy esa pestilencia, aquí estoy sudando la bubónica en Talara-Tumbes International Petroleum Company, Esso, Lobitos, libra esterlina, dólar» (1971, 66).

truco retórico para hilvanar relatos independientes, la narrativa de Arguedas se encuentra más próxima a los riesgos de la ruleta rusa y de los «huaicos de nuestras serranías» (425).

No estamos aquí frente a aquellos juegos que cuestionan, desde la obra misma, la realidad del autor y la ficcionalidad de sus creaciones. La continuidad vital de los personajes de esta novela (muchos de los cuales son llamados en los diarios «mis amigos») tenía que ser garantizada de algún modo, aun a despecho de la muerte física de su enunciador. En el «¿Último diario?», cuando la decisión del suicidio está tomada, el narrador-personaje lamenta que su muerte no le permita seguir registrando los sucesos que conforman su materia narrativa, y en una soberbia aporía declara que muchos *hervores* quedarán «enterrados» (es decir, no narrados) para, acto seguido, relatarlos sumariamente:

Los Zorros no podrán narrar la lucha entre los líderes izquierdistas, y de los otros, en el sindicato de pescadores . . . No aparecerá Moncada pronunciando su discurso funerario, de noche, inmediatamente después de la muerte de don Esteban de la Cruz . . . No podré relatar, minuciosamente la suerte final de Tinoco que, embrujado, con el pene tieso, intenta escalar el médano «Cruz de Hueso», creyendo que así ha de sanar, . . . Y Asto, a pesar de no haber podido aprender a bailar cumbia, queda encendido, fortalecido, contento y pendiente, al parecer de por vida y cual de una percha, de la blancura y de la cariñosidad de la «Argentina» . . . Ni el suicidio de Orfa que se lanza desde la cumbre de «El Dorado» al mar, desengañado por todo y más . . . Ni la muerte de Maxwell, degollación, cuya vida no tolera el «Mudo» . . . ni la luz tinieblosa de Cardozo y de Ojos Verdes-claros. (1971, 283-285)

Este arreglo de cuentas con sus personajes —cuyas vidas volverán a ser «enterradas» en el anonimato social— solo es posible en la medida que el narrador-autor logre construirse (y destruirse) como emblemático. Este aspecto es sumamente delicado y compromete no solo una interpretación literaria, sino también una

reflexión sobre la representatividad social del enunciador. A la arrogancia autolegitimadora que puede desprenderse de la confesión citada (sin su discurso mediador los «hervores» volverán a ser «enterrados»), se puede oponer la parca humildad de quien desesperadamente anticipa el destino posible de sus personajes. De ese modo, el suicidio —ese gesto de silencio con el que culmina la novela— lejos de ser un «chantaje al lector» como insinúa Vargas Llosa (300), se convierte en un presupuesto básico a partir del cual será leída la novela.

La muerte es la única legitimación que permite evitar que el acto de representación del otro sea —como lo advierte Cornejo Polar refiriéndose a los mediadores de los discursos subalternos— «una incómoda parodia del Rey Midas» que todo lo que toca se convierte en literatura (1994, 220). Pero incluso ese evitamiento está condenado a ser parcial porque, desde que es anunciado en la primera línea, el suicidio queda convertido *también* en «literatura». De este modo, su muerte pertenecerá, con el mismo derecho que su vida, a la ficción novelística a la que le da sentido. Y eso lo sabía Arguedas mejor que nadie. Por eso proyecta imaginariamente la vida posible de sus personajes; por eso reclama airada y humildemente su lugar en la narrativa hispanoamericana; por eso deja entrever su impotencia creativa y dispone con «audacia» de su propia intimidad y la articula (con gran maestría literaria) con los otros niveles narrativos.

En este punto es importante reconocer que los lectores de la novela no somos los únicos que tenemos acceso a la intimidad arguediana; también los zorros, que parecen conocerlo bien, lo observan con especial atención y cuidado. En el primer diálogo de zorros, que aparece al final del primer diario, dice el zorro de arriba: «La Fidela preñada; sangre; se fue. El muchacho estaba confundido. También era forastero. Bajó a tu terreno» (1971, 31). Fidela es la mestiza embarazada que venía de Ukuhuay, y el «muchacho» no es otro que el mismo Arguedas en su traumático arribo a Lima. En el segundo diálogo, que aparece al final del Capítulo I, el zorro de arriba le dice al de abajo:

Oye: yo he bajado siempre y tú has subido. Pero ahora es peor y mejor. Hay mundos de más arriba y de más abajo. El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba; tiene aún *ima sapra* sacudiéndose bajo su pecho. (1971, 62)

Estas dos referencias biográficas (la llegada a Lima, la decisión de suicidarse) tienen en boca de los zorros particular relevancia puesto que forman parte de la narración mítica: la primera antecede al inicio del relato sobre Chimbote que ofrecerá el zorro de abajo, y la segunda se inscribe entre el relato mítico de la detención de Tutaykire⁵ por una virgen ramera y la amistosa exigencia al zorro de abajo de que cuente y cante, como un pato de las lagunas andinas, la historia de Chimbote. Tal vez esta alternancia sea la que permita el despojamiento del carácter privado de la biografía de Arguedas y la transforme, más que en un hecho público y ejemplar, en un mito social en el que pueden reconocerse aquellos que están destinados a construir la nación quechua que integre y asimile los beneficios de la modernidad sin perder su identidad, vale decir, sin aculturarse.⁶

Si el relato de *Los zorros* —tal como lo presenta el autor-narrador— está construido bajo el permanente asedio de la muerte, no

⁵ La versión completa del relato mítico proviene de *Dioses y hombres de Huarochirí*, vertido al español por el mismo Arguedas y publicado en 1966.

⁶ Este proyecto era el mismo que Arguedas aplaudió al estudiar las comunidades campesinas del valle del Mantaro. Cuando Ariel Dorfman le pregunta en una entrevista: «Usted ha planteado varias veces la posibilidad de industrializarnos y desarrollarnos sin perder nuestra originalidad americana. ¿Podría explicar lo esencial del pensamiento suyo con respecto a los tan trillados términos de civilización y barbarie?». Arguedas le responde: «—Escribí mi primera tesis universitaria sobre el caso sobresaliente de las comunidades del Mantaro que han logrado “civilizarse”, no solo habiendo conservado al mismo tiempo algunos rasgos muy característicos de lo que podríamos llamar cultura quechua . . . sino sintiendo un auténtico orgullo de llamarse «cholos» y de proclamarlo. En el valle del Mantaro compré,

será difícil colegir de esta circunstancia una lucha por el lenguaje como manifestación esencial de la vida. En este sentido, las reflexiones lingüísticas que salpican la novela apuntan al intento de resolver las seculares antinomias y oposiciones que han fijado una barrera entre la república de runas (Arguedas recuerda que entre ellos jamás se llaman «indios») y el «Perú criollo». Las oposiciones castellano/quechua, escritura/oralidad, palabra/canto, pensamiento racional/pensamiento mítico, no se presentan aisladas en la novela, sino en forma interdependiente: es obvio que el castellano está asociado con la escritura, con el pensamiento racional heredero de la Ilustración y con la palabra, que «es más precisa y por ello puede confundir» (1971, 60), mientras que el quechua está vinculado con la oralidad, con el canto, y con un enorme y vigente sustrato mítico.⁷

Quiero comentar a continuación tres pasajes de la novela donde las reflexiones lingüísticas del autor-narrador son consustanciales a la reflexión sobre su destino personal y social. El primero se encuentra en el largo parlamento que le dedica a Juan Rulfo en el primer diario:

Ayer escribí cuatro páginas. Lo hago por terapéutica, pero sin dejar de pensar en que podrán ser leídas. ¡Qué débil es la palabra cuando el ánimo anda mal! Cuando el ánimo está *cargado* de todo lo que aprendimos a través de todos nuestros sentidos, la palabra también se *carga* de esas materias. ¡Y cómo vibra! Yo me convertí en ignorante desde 1944. He leído muy poco desde

con el más intenso regocijo, que yo era bastante como los comuneros de la región, donde los indios no fueron despojados de sus tierras» (Larco, 26).

⁷ Martín Lienhard ha señalado la poderosa asimilación del lenguaje mítico llevada a cabo por el Arguedas en sus transcripciones antropológicas y en sus obras de ficción, particularmente en el *Los zorros*: «Este modo de concebir el lenguaje, muy antiguo, merece al calificativo de “mitológico” en la medida en que supone la convicción de una relación no problemática, unívoca entre la palabra y la cosa, típica de la enunciación de la palabra mítica» (1990b, 28).

entonces. Me acuerdo de Melville, de Carpentier, de Brecht, de Onetti, de Rulfo. ¿Quién *ha cargado* a la palabra tanto como tú, Juan, de todo el peso de padeceres, de conciencias, de santa lujuria, de hombría, de todo lo que en la criatura humana hay de ceniza, de piedra, de agua, de pudrición violenta por parir y cantar como tú? (1971, 15). (Las cursivas son mías)

La noción de palabra como un cuerpo vacío que hay que «cargar» para que pueda transmitir las sensaciones de la experiencia, delata una concepción animista del lenguaje: la palabra es un ser vivo que necesita ser alimentado para que pueda mantener sus fuerzas;⁸ pero ese alimento —por lo que se desprende del pasaje citado— no proviene de la «cultura literaria», tal como se la entiende en términos académicos, sino de la valoración de un lenguaje capaz de representar de manera transparente las sensaciones de la experiencia vital. A Arguedas no parece importarle el hecho de que la narrativa de Rulfo participe de las técnicas literarias más sofisticadas (de hecho es considerado uno de los precursores del «Boom»), ni que en su universo los indios sean una presencia más bien secundaria y hasta invisible. Lo que verdaderamente le importa es que su materia narrativa también provenga de sistemas productivos donde la palabra todavía conserva una relación motivada con la naturaleza.

Escribir sobre el magma social de Chimbote en los años sesenta supone un acto constante de confrontación y lucha, sobre todo si se tiene en cuenta que se está utilizando el lenguaje del poder. En este sentido, no es descabellado suponer que la dura prueba que Arguedas somete al castellano en *Los zorros* se lleve a cabo por medio de un proceso de re-naturalización de las palabras y su conversión en peligrosas armas de fuego: al igual que la pistola que segó su vida, la palabra es un arma que hay que «cargar» continua-

⁸ Esta idea se encuentra reforzada por el uso de la preposición *a* antes del complemento directo *palabra* («¿Quién ha cargado *a* la palabra como tú, Juan...?»). Es sabido que en español dicho uso se reserva a personas específicas, no a objetos.

mente para que pueda acertar en el esquivo blanco de la expresión. Este proceso adquiere particular relevancia en la medida en que pone a prueba la subsistencia de los personajes quechuohablantes de la novela; luego de observar que el lenguaje babélico de los personajes «incomunica a las gentes . . . y divide al individuo» (321), Vargas Llosa advierte que la voluntad de reproducción de esas hablas «dialectalizadas» y «afásicas» terminan desrealizando la novela y otorgándole «la impresión de algo postizo, artificial» (323). La argumentación es impecable, pero olvida que el castellano de los personajes es una lengua aprendida a la par y con las mismas dificultades que los nuevos códigos de supervivencia. Es importante reconocer, además, que si bien el habla de muchos personajes se manifiesta en la acumulación caótica y muchas veces arbitraria de significantes que nada o poco parecen decir al oído educado en la norma culta, ella misma deja traslucir en su babelismo la voluntad de re-cargar las palabras para devolverles su peligrosidad natural. En este sentido, la interferencia del sustrato quechua funciona en algunos personajes como un estigma que estorba el ascenso social que significa la posesión del castellano (Asto, el Chaucato), y en otros como un poderoso desestabilizador del proceso alienatorio, y también como la posibilidad de inyectarle al lenguaje de la dominación insospechadas dimensiones comunicativas.

El segundo pasaje se encuentra en el Capítulo III, en la visita a la fábrica de harina de pescado que realizan Diego (a quien reconocemos como el zorro de arriba) guiado por el gerente don Ángel Rincón (a quien reconocemos como el zorro de abajo). Luego de mostrarle el funcionamiento de la fábrica, ambos interrogan a un obrero de Pataz y a un pescador de Buldibuyo. Sin que se le haya dicho el nombre del pescador, Diego le pregunta: «¿Cuántas toneladas ha sacado su lancha hoy, don Policarpo?» y el pescador le contesta, dando lugar al siguiente diálogo:

- Doscientas cincuenta.
- Buena plata.
- Más, mucho más para don Ángel y la Nautilus.

¿Le dijo don Ángel que mi nombre es Policarpo?

— No. Hay correspondencia entre el nombre, la voz y el corazón, ¿no es cierto?

— No señor. No es cierto. Aquí en la flota de la Nautilus había un zambo llamado Policarpo que era chavetero.

El visitante sonrió. Se oyó un ruido sordo; el obrero apretó un botón rojo.

— Ese chavetero tenía una voz distinta que la suya, amigo Policarpo.

— ¡Qué gracia!

— Así es la gracia, ¿no es cierto?

— Quizás, amigo —le dijo Policarpo—. La gracia es, pues, de cada quien. (1971, 141-142)

Al ser el zorro de arriba, Diego participa naturalmente de un sistema de conocimiento donde los sentidos, y en particular el olfato, juegan roles comunicativos no del todo desvinculados de la sensualidad natural. La motivación entre lenguaje y naturaleza a la que me referí líneas arriba, le permite a Diego significar (esto es, dar un signo) a un pescador que labora en un medio tan deshumanizante como la fábrica. Es evidente que don Ángel no le había dado ninguna información a Diego: le bastaba la voz y el corazón para establecer la correspondencia entre la persona (el «runa») y el nombre («la gracia»). Sin embargo, Policarpo retruca —reiniciando la polémica saussuriana que propusiera Platón en el *Cratilo*— que hay «otro» Policarpo que además es zambo y chavetero. La resistencia inicial del pescador a aceptar los argumentos de Diego («tenía una voz distinta que la suya») se explica más por la pérdida de los valores primarios del lenguaje en un medio donde la rotación de la maquinaria va pareja con la rotación de los signos, que por un posible error de Diego: la advertencia frente al enajenamiento de la modernidad irracional está simbólicamente advertida en la sonrisa del zorro.

Todo parece indicar que el gerente Ángel Rincón es un «aculturado» ganado para la causa que propicia este enajenamiento. Una lectura más atenta revela, sin embargo, que detrás la caricatura del criollo pequeño burgués que se esfuerza por disimular su

condición de mestizo y provinciano, se encuentra un personaje pleno de contradicciones, las mismas que salen a relucir en su diálogo con el «misterioso visitante» al punto en que es capaz de recuperar facultades que creía perdidas con el tiempo. Me refiero a su «oído de oír, no de silbar ni de cantar» y a su «oído de recordar y no de cantar ni de silbar» (1971, 130): el baile que lleva a cabo (una «yunsa serrana de Cajabamba») y la recitación atropellada, que es también una confesión de parte, le han hecho conjeturar a Martín Lienhard que Ángel Rincón no es otro que el zorro de abajo, ya que éste junto con Diego «miman los hechos al modo de la competición de los danzantes de tijeras, personajes rituales de la provincia de Lucanas» (1990b, 328). De ser cierta esta suposición, los cambios operados en el gerente de la «Nautilus Fishing» se explicarían a partir del reconocimiento de una identidad mítica perdida: a pesar de su evidente aburguesamiento —no olvidemos que don Ángel es «cajabambino de nacimiento e infancia, limeño habituado» (1971, 134)— el zorro de abajo es capaz de sentir sobre el escritorio «un aroma como a polen, a viento con aire de flores silvestres serranas, de ése que en abril perfuman los abismos de rocas y alcanza los fríos de las águilas con la misma naturalidad que la luz de la estrella» (1971, 127-128). A partir de ese momento el gerente deja de ser un ángel arrinconado en una modesta oficina de la «Nautilus Fishing» para convertirse en una suerte de «Virgilio chicha» que acompaña a Diego en su descenso a los infiernos de la fábrica. A través de sus relatos y confesiones se configura lo que parece ser el reinicio de un viejo diálogo donde el que habla termina viendo con mayor claridad los hechos:

— ¡Esto es! nunca he hablado tanto. Pero, valgan verdades, se me ha aclarado mejor el panorama de todo y por todo. Ahora va a entender bien a la fábrica porque hasta yo, amigo, la entiendo más a fondo. Y..., oiga, ¿sabía usted que en los cuentos de los indios, cholos y zambos que aquí en la patria se cuentan, se llama Diego al zorro? (1971, 143)

El tercer pasaje pertenece al segundo diálogo de zorros, que está incrustado al final del Capítulo I, entre la acelerada secuencia de episodios donde se presenta a varios personajes (el pescador Chaucato, el maricón el Mudo, el ex-cuerpo de paz norteamericano Maxwell, el zambo Mendieta, el tartamudo Zavala, el serrano Asto que aprendió a nadar amarrado al muelle para obtener su matrícula de pescador, el «asno» Tinoco) y la escena donde dos prostitutas conversan mientras Chaucato duerme:

EL ZORRO DE ABAJO: ¿Entiendes bien lo que te digo y cuento?

EL ZORRO DE ARRIBA: Confundes un poco las cosas.

EL ZORRO DE ABAJO: Así es. La palabra, pues, tiene que desmenuzar el mundo. El canto de los patos negros que nadan en los lagos de altura, helados, ese canto repercute en los abismos de roca, se hunde en ellos; se arrastra en las punas, hace bailar a las flores de las yerbas duras que se esconden bajo el ichu, ¿no es cierto?

EL ZORRO DE ARRIBA: Sí, el canto de esos patos es grueso, como de ave grande; el silencio y la sombra de las montañas lo convierte en música que se hunde en cuanto hay.

EL ZORRO DE ABAJO: La palabra es más precisa y por eso puede confundir. El canto del pato de altura nos hace entender todo el ánimo del mundo. (1971, 60)

Este diálogo pone sobre la mesa el complejo juego de oposiciones a los que me venido refiriendo. Es evidente que las palabras empleadas por el zorro de abajo para decir y contar la historia de Chimbote (tal como es llevada en el Capítulo I) no fueron lo suficientemente eficaces para satisfacer la curiosidad del zorro de arriba. Es evidente, también, que esas palabras no pertenecen al universo comunal andino, sino a una lengua tardíamente beneficiada por el racionalismo, la ilustración y el cientificismo del siglo XVIII. Una lengua cuya literatura afronta, además de la señalada desmotivación entre las palabras y las cosas, el incurable abismo que separa los significantes de los significados. Nos encontramos, pues, ante una confrontación en la que el lenguaje «arcaico» (mítico) es reclamado en virtud de su eficacia narrativa frente a las

confusiones producidas por el lenguaje «moderno»: si el canto de los patos es capaz de repercutir en los abismos de roca, hundirse en ellos, arrastrarse en la puna y hacer bailar las flores, es porque está insuflado por un ritmo acorde con el principio erótico de la naturaleza. La aparición de los parlamentos en quechua (que postergan al castellano y lo reducen a una traducción) responde a un necesario cambio de registro: el zorro de arriba le pide que le vuelva a contar la historia «como un pato»,⁹ y que, si es posible, cante; obediente, el zorro de abajo le vuelve a contar (a cantar) la historia, y lo hace significativamente en quechua. Este hecho, como señala perspicazmente Lienhard, «exhibe de alguna manera que el mundo quechua le es [a Arguedas] consubstancial o, cuando menos, familiar», y —lo que es más importante—, expresa la convicción de Arguedas respecto de «la capacidad del quechua moderno, así oral como escrito, para expresar la complejidad del mundo contemporáneo» (Lienhard 1980, 179).

La confrontación de estos dos lenguajes, que en *Los zorros* adquiere un carácter agónico y a ratos deliberadamente sentimental, se resuelve en sus dos manifestaciones extremas: si por un lado las intespestivas danzas rituales de Diego, los huaynos del ciego Antolín Crispín y la danza de Capachica ejecutada por Maxwell en la oficina del cura Cardozo son manifestaciones comunicativas semejantes al canto de los patos negros andinos, por el otro el lenguaje prepotente y machista de quienes se adscriben al idioma de los dominadores para a su vez dominar (Asto, Chaucato) manifiesta una comunicación que, viciada en su origen, terminará tal vez por imponerse.

El manejo de ambos lenguajes no le impidió a Arguedas reconocer que el «no entendimiento» de las formas más sofisticadas y prestigiosas del lenguaje de la dominación era una saludable señal

⁹ Lo «grueso» del canto del pato alude a su capacidad para representar la unidad significativa del universo; es clara la intención de oponer este tipo de lenguaje al desmenuzamiento del mundo que practica la palabra. Solo así se resuelve la aparente contradicción en la que incurre el zorro de abajo cuando dice que la palabra por ser precisa puede confundir.

de sobrevivencia del sustrato mítico que lo alimentó en su infancia: aun en sus peores crisis es capaz de confesarle respetuosamente sus penas a un hermoso pino de Arequipa, de deleitarse rascándole la cabeza a un «nionena» de San Juan de Obrajillo, y de jugar y conversar «muy bien con los perros» del pueblo. En el pasaje del tercer diario donde relata su estadía en Valparaíso, Arguedas le dedica unos párrafos al perro de su amigo Nelson Osorio llamado «Gog» («Un perro muy intuitivo, muy entendido en los males que aquejan a los hombres» (1971, 208)), y se permite esta soberbia ironía:

Además, Nelson, comunista a quien los viejos de ese partido parece que ansiosamente temen y estiman, podría tener una sesión interminable con Julio Cortázar, Alberto Escobar y Mario Vargas Llosa, por ejemplo, interminable. Yo me convertiría en un oyente entre asustado, hambriento y feliz de esa charla. Entendería un poquito más que mi queridísimo amigo «Gog», pero, claro, por eso mismo intranquilo, y él seguramente algo inquieto. (1971, 209)

Comprender esta ironía tal vez hubiera evitado muchos malentendidos acerca del supuesto «tradicionalismo» de *Los zorros* y del «curioso complejo de inferioridad literario» de su autor (Vargas Llosa, 310). La apuesta por un lenguaje utópico «cargado» de pensamiento mítico que no tema apelar al ánimo vital de la naturaleza, y que a la vez sea capaz de poner en escena la amalgama de frustraciones, miedos y deseos que nos configuran como seres sociales, se sitúa más allá de los límites que impone la historia inmediata y se convierte en una utopía deseable. Arguedas es —como él mismo definió a Vallejo— el principio y el fin.

OBRAS CITADAS

- ARGUEDAS, José María. *Dioses y hombres de Huarochirí*. México: Siglo Veintiuno, 1975.
- *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada, 1971.
- CORNEJO POLAR, Antonio. «Arguedas, una espléndida historia». Roland Forgues et al. *José María Arguedas. Vida y obra*. Lima: Amaru Editores, 1991. 15-22.
- *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973.
- LARCO, Juan, ed. *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas, 1976.
- LIENHARD, Martín. *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. 2ª edición. Lima: Editorial Horizonte. Tarea, 1990a.
- «La andinización del vanguardismo urbano». En: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica. Eve-Marie Fell, coord. Madrid: Colección Archivos, 1990b. 331-332.
- «La última novela de Arguedas: imagen de un futuro lector». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 12 (1980): 177-195.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo. «La última novela de Arguedas». *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996. 423-431. [Publicado por primera vez en la revista *Amaru*, II. Lima, diciembre 1969].

5

«TU SOLOMBRA SOVRI MI CURASÓN»

Los poemas sefarditas de Juan Gelman

A MEDIADOS DEL siglo XVI Moses Baruch Almosnino, un rabino de ascendencia aragonesa, publicó en Salónica una *Crónica de los Reyes Otomanos* y un tratado de moral titulado *El regimiento de la vida*. Ambos volúmenes estaban redactados en español, aunque su prosa estaba salpicada de préstamos griegos y turcos, lo que era natural ya que la experiencia del exilio invita forzosamente a la hibridación creativa de la lengua. A *El regimiento de la vida* (1564) le cabe la gloria de haber sido el primer trabajo originalmente impreso en judeoespañol, no solo en Salónica (llamada entonces «la Jerusalén de los Balcanes») sino en toda la cuenca del Mediterráneo, incluyendo la misma Sefarad. Poco o nada sé de la vida del piadoso Almosnino, pero nada nos cuesta imaginarlo mirando el mar que atravesaron sus padres, expulsados de un país que siempre consideraron suyo. O contemplando a su padre mientras caminaba del patio a la cocina, sumido en el silencio con que los extranjeros recuperan la vida que les arrebataron. Pero Almosnino (quien conoció Sefarad solo de oídas) heredó una cultura y una lengua que, andando el tiempo, iría a convertirse en el instrumento de comunicación de los miles de judeoespañoles que encontraron refugio en el Oriente.

Cuatro siglos y medio más tarde, un poeta argentino publica un delgado libro de poemas titulado *Dibaxu*, tal vez el único libro de poemas de amor escrito en lengua sefardí por un escritor hispanoamericano.¹ La historia de este poeta se parece un poco a la del rabino de Salónica. Sus padres eran inmigrantes ucranianos: él era obrero ferroviario además de carpintero y había participado en la

¹ *Dibaxu*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994. Los veintinueve poemas que conforman este libro están traducidos al español moderno por su autor.

revolución rusa, ella había estudiado medicina y era hija de un rabino de Odessa. Años después recordaría que su hermano mayor recitaba poemas de Pushkin en su lengua original. Poco o nada sé de la historia familiar de este poeta (la vida de los poetas está en su poesía), pero nada nos cuesta imaginarlo viviendo este poema mientras lo escribía:

con el cigarro encendido mi padre se paseaba horas y horas
por la oscuridad del comedor entre las plantas del patio
su mujer le decía «dejate de dar vueltas josé»
pero el no quería comer ni dormir ni detenerse
se le gastaron los pies una tarde
se dio vuelta y cerró los ojos como un pajarito

En este poema, titulado «El extranjero» (*Cólera buey*, 1971), los silencios del padre se adueñan de las palabras hasta el punto de configurar otro espacio —vedado al poeta y también a nosotros— donde discurren y cobran vida sus rumias. Pero Juan Gelman (quien conoció Ucrania solo de oídas) hizo suyos una cultura y un idioma que comparte con los miles de lectores que recobran, gracias a sus poemas, el valor de las palabras. A él también le tocó revivir los pasos que llevaron a sus padres de un país a otro; no voy a volver a contar la dolorosa historia que todos conocemos, pero ante los poemas sefarditas de *Dibaxu* no puedo sustraerme del deseo de celebrar en el canto del amor más puro la dolorosa experiencia del exilio.

Nunca sabré si debido a la azarosa vida de sus poemas (sometidos muchas veces a la censura política) o a la penosa situación de las librerías limeñas, los poemas de Gelman me fueron llegando de a pocos: primero los antologados por Daniel Barros, después los escogidos por Jorge Rodríguez Padrón y finalmente los de Juan Gustavo Cobo Borda.² Cuando, años después, tuve acceso a sus

² Daniel Barros (*Antología básica contemporánea de la poesía hispanoamericana*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1974); Jorge Rodríguez Padrón (*Antología*

libros, estos me llegaron en desorden, diciéndome cada uno su renovada verdad. Que mi acercamiento a su obra fuera tan accidentado no me impidió percibir ciertos rasgos que me resultaban particularmente atractivos. El primero era la combinación de saber literario con sabiduría popular; el segundo, su capacidad hacer convivir la pasión política con el humor más anárquico. La suma de estos rasgos le permiten a Gelman ser un poeta culto sin ser académico, político sin ser panfletario, popular sin ser populista, tierno sin ser superficial. Y esa fue —para alguien que empezaba a escribir poesía hacia finales de los setenta— una lección de moral literaria: entender que lo político está presente en poemas como «Anclao en París», «El botánico» o «El expulsado» es atreverse a darle un espacio más digno a la poesía, a la política y también al amor, que es (o debería ser) indesligable de la poesía y la política. Estas reflexiones están forzosamente vinculadas con la experiencia del exilio, pues más que un «tema», el exilio es el tejido donde las vivencias histórico culturales se hacen carne con el amor y el dolor. Todas esas implicaciones se ponen en juego en este breve poema que anticipa los de *Dibaxu* y que nos es presentado como una traducción (la traducción es el exilio de la lengua) de Yehuda al-Harizi, poeta judeoespañol que vivió entre 1170 y 1237:

me echaron de palacio/
no me importó/
me desterraron de mi tierra/
caminé por la tierra/
me deportaron de mi lengua/
ella me acompañó/
me apartaste de vos/ y
se me apagaron los huesos/
me abrasan llamas vivas/
estoy expulsado de mí/

de poesía hispanoamericana (1915-1980). Madrid: Espasa-Calpe, 1984); Juan Gustavo Cobo Borda (*Antología de la poesía hispanoamericana*. México: FCE, 1985).

Su título, «El expulsado» (*Composiciones*, 1986), nos invita a pensar en prácticas antisemitas iniciadas por los reyes visigodos en siglo VII, continuadas en matanzas y persecuciones como las de Granada (1066) y Sevilla (1391), hasta la expulsión masiva decretada por los Reyes Católicos en 1492. La precaria frontera que separa la realidad de Yehuda al-Harizi de su estatuto ficcional no impide que el poema se inscriba en una verdad histórica: la de un hombre cuya fortaleza ha crecido en el exilio porque lleva consigo su tierra y su lengua, pero que se desarma ante la expulsión más terrible, la del amor. La elección de Yehuda al-Harizi no es azarosa. Nacido en Toledo, residente de la judería de Call en Barcelona y viajero impenitente (estuvo en Palestina, Egipto, Siria y aplaudió la conquista de Jerusalén por Saladino), el sabio Yehuda al-Harizi tradujo del árabe el *Maqamat* de Al-Hariri, de donde extrajo los recursos para escribir su célebre *Tabkemoni*, también llamado *Libro de la Sabiduría*. Como si fuera un laberinto de espejos, el poema de Gelman se propone como la traducción, pero también como la actualización creativa de un escritor hispanohebreo del siglo XIII. A Gelman le ocurre con Yehuda al-Harizi algo semejante a lo que le ocurre a Ernesto Cardenal con Marcial y Catulo: al tiempo que los traduce, los instala en el presente de sus propias urgencias amorosas y políticas:

Yo he repartido papeletas clandestinas,
 gritado: ¡VIVA LA LIBERTAD! en plena calle
 desafiando a los guardias armados.
 Yo participé en la rebelión de abril:
 pero palidezco cuando paso por tu casa
 y tu sola mirada me hace temblar.

Si en el Cardenal de los *Epigramas* la pasión amorosa es indesligable de la revolución política, en Gelman volver al amor cuando se está en el exilio es retornar a la tierra y al lenguaje. «Me apartaste de vos» se queja el amante, y estamos a punto de sospechar un asomo de tango cuando reparamos que el voseo, más que una licencia explicable por la nostalgia, es un uso común que la

lengua ladina ha sabido conservar, como lo prueban estos versos de un romance tradicional sefardita:

Vos conocí mi novia,
de chica y de la cuna,
y ande fueras, mi ventura.
vos la llevares con vos.
y besadla y abrazadla
y arrecogedla para vos.³

Dibaxu es un libro donde el retorno al amor es también un retorno a la lengua de los expulsados, sean cuales fueran las condiciones históricas de su expulsión. En este sentido, el retorno al voseo en la queja amorosa supone hermanar el lenguaje de los judeoespañoles expulsos con el lenguaje popular de los argentinos tal como se expresa en el tango. A una sorprendida pregunta acerca del uso de una lengua arcaica en los poemas de Dom Pero y transterrada en los poemas sefarditas, Gelman responde con un argumento donde no es fácil destejer las razones lingüísticas de las históricas y las eróticas: «necesité viajar al idioma del Cid—hoy llamado sefardí o ladino— tal vez para explorar la carne y la nervadura de la lengua, tal vez porque el exilio me empujó al territorio más exiliado de la lengua».⁴ No podemos saber si ese territorio es la poesía o, en el contexto de la pregunta, los escasos territorios donde ha sobrevivido la herencia judeoespañola. Refiriéndose a la cultura y la lengua sefarditas, Marie-Christine Varol ha señalado la «excepcional resistencia de un idioma al que todo condenaba»: la guerra mundial que acabó con la mitad de la población judeoespañola, el proceso de afrancesamiento y turquisación masiva en el Mediterráneo oriental (en Turquía se llegó a prohibir la enseñanza del judeoespañol en las escuelas) y la necesidad del estado de Israel de promover el uso del hebreo moderno atentaron contra la pre-

³ *La lengua florida. Antología sefardí*. Angelina Muñiz-Haberman, comp. México: FCE, 1992. 11-112.

⁴ Entrevista con Manuel Rico (s/n).

servación de una lengua que tiende a convertirse en el reducto de sus hablantes más viejos y en campo de estudio de los especialistas (Varol, 23-25).

Gelman no es propiamente sefardita, pero sus raíces culturales y lingüísticas se hunden en los puertos de donde zarpan sus poemas: la poesía mística de Teresa de Ávila y de San Juan de la Cruz hasta llegar al romancero sefardí, las jarchas populares y la poesía mística hebrea. Contra lo que pudiera pensarse, los poemas de *Dibaxu* no suponen un alarde de erudición lingüística, tampoco el piadoso homenaje a una lengua en extinción; estos poemas recuperan para el lector la temblorosa sensación de *escuchar* nuestra lengua en estado germinal, una lengua que todavía no sabe que habrá de convertirse en el instrumento con el que, siglos después, todavía nos comunicamos. De allí su capacidad para decirnos sus candorosa verdad (el adjetivo es de Gelman) y devolvernos al momento más creativo de la lengua: el que experimentamos cuando recreamos su proceso histórico en nuestro propio aprendizaje; el que balbuceamos cuando el amor nos toca a la puerta:

quí lindus tus ojus/
il mirar di tus ojus más/
y más il airi di tu mirar londji/
nil airi stuvi buscandu:

la lampa di tu sangri/
sangri di tu solombra/
tu solombra
sovri mi curasón (V)⁵

Sofocados por normas y gramáticas al uso, desde niños aprendemos que no se dice *cayer* sino *caer*, *muerto* y no *murido*, *el calor* y no *la calor*. Insistir en su uso es, como lo sabe cualquier lingüista,

⁵ «que lindos tus ojos / y más la mirada de tus ojos / y más el aire de tus ojos cuando lejos miras / en el aire estuve buscando: // la lámpara de tu sangre / sangre de tu sombra / tu sombra / sobre mi corazón /» (traducción de Juan Gelman, 17).

obedecer estructuras profundas de la lengua que son moneda corriente allí donde el idioma ha evolucionado de manera distinta. Pero es también una manera de transgredir (e incluso resistir) la normativa de un poder político que se enmascara en las imposiciones gramaticales. En los poemas de *Dibaxu* está patente ese deseo de transgredir y resistir que anima la poesía de Gelman, pues al leerlos no nos sentimos extranjeros en nuestra propia lengua, sino transportados a escuchar su antigua y renovada verdad:

no stan muridus los páxarus
de nuestros bezus/
stan muridus lus bezus/
lus páxarus volan nil verdi sulvidar/

pondrí mi spantu londji/
dibaxu dil pasadu/
qui arde
cayadu com'il sol/ (XXIX)⁶

Difícil no recordar el poema XII de *Donde habita el olvido* de Luis Cernuda, escrito sesenta años antes (o seiscientos años después), que empieza «No es el amor quien muere / somos nosotros mismos». En ambos casos, la eternidad del amor se sitúa por encima de las experiencias individuales, pero las acoge con despreñida nobleza y generosidad. Debajo de la tristeza que subyace a estos poemas (por lo demás tan distintos entre sí) hay una exaltación del amor que atraviesa como un relámpago la oscuridad de la historia y la redime. En el caso particular de la poesía de Gelman, este relámpago condensa presente y pasado hasta el punto de abolir los procedimientos del acontecer histórico. Dom Pero no tiene ningún inconveniente en denunciar en español arcaico la situación «de Pirú Tucumán Chile Córdoba Vietnam» (CDLVI, *Tra-*

⁶ «no están muertos los pájaros / de nuestro besos / están muertos los besos / los pájaros vuelan en el verde olvidar // pondré mi espanto lejos / debajo del pasado / que arde / callado como el sol/» (traducción de Juan Gelman, 65).

ducciones I), ni el propio Gelman en traducir *Hamlet* al lunfardo, o declarar que San Juan de la Cruz no escribió tangos «porque hacer letras de tangos es muy difícil».⁷

Esos «páxarus [que] volan nil verdi sulvidar» y recorren la poesía de Gelman son los mismos que cantan en todas las latitudes. Y como en todas las latitudes, son metáfora del amor y las palabras, pero también del amor encarnado en la tradición poética que apuesta contra la muerte:

cuando mi aya murido
sintiré entudavía
il batideru
de tu saia nil vienti/

uno qui liyera istus versus
prieguntara: «¿cómu ansí?/
¿quí sentirás? ¿quí batideru?/
¿quí saia? / ¿quí vienti?»/

li dixí qui cayara/
qui si sintara a la mesa cun mí/
qui biviera mi vinu/
qui scriviera istus versus:

«cuando mi aya muridu
sintiré entudavía
il batideru
de tu saia nil vienti»/(XVI)⁸

⁷ Entrevista con Eduardo Giordano (53-54).

⁸ «cuando esté muerto / oiré todavía / el temblor / de tu saya en el viento // alguien que leyó estos versos / preguntó: “¿como así? / que oirás? ¿qué temblor? / ¿ que saya? / ¿qué viento?” // le dije que callara / que se sentara a mi mesa / que bebiera mi vino / que escribiera estos versos: // “cuando esté muerto / oiré todavía / el temblor / de tu saya en el viento” /» (traducción de Juan Gelman, 39).

En su brevedad, este poema declara el procedimiento de los poemas de *Dibaxu*. Los obstáculos que suponen el uso del sefardí y los referentes propios de la experiencia del hablante solo pueden ser salvados si el lector participa de esa experiencia; es decir, si se atreve a dar el salto para convertirse en *autor* de esos versos. Ese salto solo es posible en la complicidad y en la amistad: «lí dixi que cayara/qui si sintara a la mesa cun mí/qui biviera mi vinu/que scriviera istus versus». Pero los versos que el hablante le invita a escribir no son los mismos que dan inicio al poema; son el palimpsesto que se inscribe sobre los anteriores y los redefine convirtiéndose en su traducción. A semejanza de las «traducciones» de John Wendell, Yamanocuchi Ando o Sydney West, las de *Dibaxu* cuestionan el valor que se le concede al autor como entidad unificada y jerárquica, pero con una diferencia esencial: la de invitar al lector a participar de la escritura y hacerlo *efectivamente* escribir. La misma estructura del poema propone una cadena que define la tradición literaria como una secuencia donde el autor es traducido por su lector, quien a su vez se convierte en autor que será traducido por otro lector. Y así sucesivamente.

Líneas arriba he afirmado que la traducción es el exilio de la lengua, debo añadir que de ese modo la tradición garantiza su continuidad. Poco importa la muerte en este proceso: si el amor y las palabras son capaces de hacernos sentir el «batidero de la saia» hasta la más muerta de las lenguas muertas podrá ser, con todo derecho, el albergue de aquellos que sufren cualquier forma de exilio.



OBRAS CITADAS

- CARDENAL, Ernesto. *Epigramas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.
- CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo 1924-1962*. México: FCE, 1985.
- GIORDANO, Eduardo. «El forzoso exilio de Juan Gelman». Jorge Boccanera, ed. *Cuadernos de Crisis* 33 (1988): 53-54.
- GELMAN, Juan. *Dibaxu*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- . *Obra poética*. 2ª edición. Buenos Aires: Corregidor, 1984.
- MUÑIZ-HABERMAN, Angelina, comp. *La lengua florida. Antología sefardí*. México: FCE, 1992.
- RICO, Manuel. «El territorio más exiliado de la lengua». *El Tribuno*. Edición digital <http://tribuno.salnet.com.ar/anteriores/2000/1/16/opinion.htm>.
- VAROL, Marie-Christine. «La lengua judeoespañola, presente y porvenir». *Ínsula* 647 (2000): 23-25.

6

EL REPTIL SIN SUS BRAGAS DE SEDA

*Una lectura de los «Ejercicios materiales» de Blanca Varela
a la luz de los Ejercicios espirituales de San Ignacio*



EN SEPTIEMBRE de 1993 apareció en Lima un volumen de poemas de Blanca Varela titulado *Ejercicios materiales*. A las expectativas de sus lectores (desde *Canto villano* en 1978 su autora no había entregado un nuevo libro a la imprenta)¹ se añadía la de un título tan inquietante como el diseño que ilustra la portada: una mancha negra y disforme inclinada sobre sí misma. Esa mancha proyecta una sombra cuya claridad no parece aliviarla del aislamiento al que se encuentra sometida; indiferente a la apertura de una puerta (¿o es acaso un espejo?), la mancha duplica en ella su negror acentuado de este modo su soledad y su entañamiento.² La severa austeridad de esa anamorfosis va de la mano con un título que se ofrece como correlato de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio, publicados por primera vez en Roma en septiembre 1548. Este correlato contiene una compleja y sutil homología que merece ser revisada cuidadosamente si queremos hacer una lectura del poema «Ejercicios materiales» a la luz del método propuesto por San Ignacio de Loyola.

¿Cuál es, en sentido estricto, el propósito central de los *Ejercicios espirituales*? La respuesta a esta pregunta implica una visión teológica de la que me serviré para trazar las correspondencias debidas con el poema. Como buen defensor de la ortodoxia católica, San Ignacio estaba convencido de que la voluntad humana

¹ Entre 1978 y 1993 aparecieron las antologías *Camino a Babel* (Lima: Municipalidad de Lima, 1986) y *Poesía escogida 1949-1991* (Barcelona: Icaria Editorial, 1993).

² La ilustración de la portada pertenece a la pintora Julia Navarrete.

podía verse socorrida por la gracia divina y que debía exhortarse al hombre a vencerse a sí mismo, es decir, a imponer su voluntad sobre las trazas de pecado original que permanecen después del bautizo y se expresan en la anarquía de las facultades, en la preponderancia de la carne mortal sobre el espíritu inmortal. El sentido último de los *Ejercicios* no es otro que poner en marcha las posibilidades de victoria que permitan «quitar de sí todas las afecciones desordenadas, y después de quitadas para buscar y hallar la voluntad divina en la disposición de su vida para la salud de ánima» (EE, 221). Ahora bien, ¿el poema de Blanca Varela se corresponde con la búsqueda de una ascesis propuesta por los ejercicios ignacianos? En principio no, pero esa negativa (que compromete la distancia textual, temporal y genérica que separa de modo insalvable ambos ejercicios) no impide que la lectura del poema admita la compañía del texto de San Ignacio, y que, incluso, se vea permanentemente asediado por su universo semántico e ideológico.

A estas consideraciones debe añadirse el hecho de que los *Ejercicios espirituales* —aunque se adscriben a una tradición que cuenta con antecedentes tan ilustres como *La Vida de Cristo* de Landulfo de Sajonia, *Las Visitas* de San Alfonso de Ligorio y el *Exercitatorio* de García de Cisneros— no fueron concebidos como una obra «literaria» sino, como lo recuerda L. Cristiani, como la expresión práctica de una teología (346). De este hecho se desprenden dos advertencias que no debemos perder de vista. La primera tiene que ver con las intenciones discursivas de San Ignacio. En la introducción a los *Ejercicios espirituales*, Iparraguirre y de Dalmases ponderan el valor del libro destacando no la belleza de sus páginas (a las que llaman, siguiendo a de Causette, «inefablemente simples»), sino su efectividad para ganar almas, y lo comparan con los manuales de natación y ajedrez, cuya comprensión solo es posible en la práctica concreta, no en el ejercicio de lectura (182, 187). La desnudez discursiva de los *Ejercicios espirituales* ha sido observada por espíritus tan diversos como los de Giovanni Papini y Roland Barthes, solo que si el primero lo llama «prontuario pedagógico» y

acepta como necesaria su falta de belleza,³ el segundo juega a sorprenderse de que siendo los jesuitas los grandes propagadores de la retórica latina y vigilantes del concepto del «escribir bien», le nieguen este valor a su libro fundador (54). Sea para avalarla o denunciarla, tanto en Papini como en Barthes está presente la idea de que para San Ignacio el lenguaje no debe ser más que un dócil instrumento del pensamiento, y la literatura un fútil embellecimiento que estorba la exposición de las ideas más elevadas.⁴

La condición práctica de los *Ejercicios* define una meticulosa estrategia orientada a vencer en cuatro semanas la preponderancia de la carne mortal sobre el espíritu inmortal, pero esa lucha —y aquí entra la segunda advertencia— no supone necesariamente un menosprecio de la carnalidad: si bien San Ignacio no renunció al uso de cilicios, disciplinas y barras de hierro, dejó claro que estos instrumentos de penitencia debían ser concedidos solo en el caso de que el ejercitante los solicitara, y aun así recomendaba que el castigo físico «sea sensible en las carnes y que no entre dentro de los huesos, de manera que dé dolor y no enfermedad; por lo cual parece que es más conveniente lastimarse con cuerdas delgadas» (EE, 244). Estas anotaciones van a tono con la desconfianza ignaciana en la mortificación de la carne como método para llegar a la ascesis «porque al cuerpo tanto debemos querer y amar, cuanto

³ Más adelante, Papini afirma: «El que tomase como libro de lectura cometería el mismo error que el que quisiera juzgar de la belleza y vida de un hombre a través de la contemplación de un esqueleto». Citado por Iparraquirre y de Dalmases (187).

⁴ Barthes apela al «antiguo mito moderno» de la insignificancia del lenguaje para explicar la pobreza discursiva de San Ignacio: «la literatura, cuya función es mundana, no es compatible con la espiritualidad; la una es sesgo, ornamento, veladura; la otra es inmediatez, desnudez; por esta razón no se puede ser al mismo tiempo santo y escritor» (54). Barthes se sirve de esa paradoja para razonar el modo en que Ignacio se convierte en el inventor de un lenguaje y en un operador textual. Para un comentario extenso sobre el estilo de San Ignacio, véase Ruiz Jurado, Manuel «Introducción general a las *Obras de San Ignacio de Loyola*, apartado III, «Carácter de los escritos de San Ignacio», 60-63.

ayuda y obedece al ánimo, y ella con tal ayuda y obediencia, se dispone más al servicio y alabanza de nuestro Criador y Señor» («Carta a Francisco de Borja, duque de Gandía», 831). El cuidado del cuerpo recomendado por San Ignacio se encuentra revestido de un carácter utilitario que revela no solo una comprensión más moderna de la alianza entre cuerpo y alma, sino una psicología que deja atrás la noción del rescate del alma mediante el suplicio del cuerpo.⁵

Tomadas en cuenta estas consideraciones, procedemos a leer el poema de Blanca Varela. En su prólogo a *Donde todo termina abre las alas*, Adolfo Castañón sugiere que la clara alusión a los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola se resuelve en una ascesis, en una «regla de vida espiritual cuyo monacato gira en torno a otra mendicidad (la del amor y del deseo)», y subraya que los ejercicios varelianos lo son realmente porque se hallan delatados «por el uso de los infinitivos» (16). Esta observación gramatical ofrece, en su brevedad, una clave decisiva de lectura: del mismo modo que el discurso de San Ignacio se organiza de acuerdo a una laboriosa exposición de normas a seguir, el poema de Blanca Varela recurre a la estrategia de ofrecer una acelerada secuencia de infinitivos que proponen una normativa y, con ella, una interlocutora que es *también* una lectora-ejercitante.⁶ La señalada condi-

⁵ En el Capítulo 2 de las *Constituciones* titulado «De la constitución del cuerpo», San Ignacio escribe: «Como no conviene cargar de tanto trabajo corporal que se ahogue el spiritu y resciba daño el cuerpo, así algún ejercicio corporal, para ayudar lo uno a lo otro, conviene ordinariamente a todos, aun a los que han de insistir en los mentales, que debrían enterrromperse con los exteriores, y no se continuar ni tomar sin la medida de la discreción» (528).

⁶ El uso predominante de los infinitivos elude —al menos gramaticalmente— una precisión genérica. Salvo los colectivos («caídos», «abrimos», «vamos», «estamos») para los que se usa convencionalmente el masculino, la tendencia del poema es asumir una hablante y una interlocutora femeninas. La ambigüedad genérica propiciada por el uso de infinitivos y colectivos funciona como invitación a la feminización del lector en tanto *ejercitante* del poema que lee.

ción práctica de los *Ejercicios espirituales* destinados a un *hacer* más que a un *leer*, tiene aquí una inversión que es, también, una correspondencia: se trata de un poema cuya lectura misma es un *hacer* porque contiene su propia performance:

convertir lo interior en exterior sin usar el
cuchillo
sobrevolar el tiempo memoria arriba
y regresar al punto de partida
al paraíso irrespirable
a la ardorosa helada inmovilidad
de la cabeza enterrada en la arena
sobre una única y estremecida extremidad

lo exterior jamás será interior
el reptil se despoja de sus bragas de seda
y conoce la felicidad de penetrarse a sí
mismo
como la noche
como la piedra
como el océano
conocimiento
amor propio sin testigos

conocerse para poder olvidarse
dejarse atrás
una interrogación cualquiera
rengueando al final del camino
un nudo de carne saltarina
un rancio bocadillo
caído de la agujereada faltriquera de dios
. . . . (vv. 1-24)

La cualidad performativa del poema delinea un ejercitamiento dirigido por una hablante que, de manera bastante ambigua, se presenta también como ejercitante: la secuencia de infinitivos «so-

brevolar [la memoria]», «regresar [al punto de partida]» y «conocerse [a sí mismo]» introduce sutilmente —como una perversa concentración especular del método ignaciano— las tres potencias del alma: memoria, entendimiento y voluntad. Estas armas recomendadas contra las «afecciones desordenadas» y perturbadoras son explicadas por San Ignacio de este modo:

1 punto. «El primer punto será traer la *memoria* sobre el primer pecado, que fue de los ángeles, y luego sobre el mismo *entendimiento* discurriendo, luego la *voluntad*, queriendo todo esto memorar y entender por más me envergonzar y confundir trayendo en comparación de un pecado de los ángeles tantos pecados míos...» . . . **2 punto.** «El segundo: hacer otro tanto, es a saber, traer *las tres potencias* sobre el pecado de Adán y Eva trayendo a la memoria cómo por el tal pecado hicieron tanto tiempo penitencia» . . . **3 punto.** «El tercero: asimismo hacer otro tanto sobre el tercer pecado particular de cada uno que por un pecado mortal es ido al infierno...». (EE, 237-238)

Para San Ignacio la memoria se encuentra estrechamente ligada a la imaginación, entendida como una suerte de «escenografía teológica» necesaria para dotar a la reflexión de un lugar que permita una realidad corpórea.⁷ El poema de Varela, si bien no participa de una teleología religiosa, diseña también un escenario, es decir, un lugar donde es posible una realidad corpórea necesaria para el conocimiento. La recomendación ignaciana de recurrir a la memoria para instalarnos «escenográficamente» en los primeros pecados (el de los ángeles y el de Adán y Eva) conlleva una nostalgia de paraíso perdido y una conciencia de la expulsión y caída que son recreadas negativamente en el poema de Varela.

A semejanza de los *Ejercicios Espirituales*, el poema parece operar a partir de lo que Roland Barthes llama una «especie de vacío

⁷ En el primer Preámbulo del *Primer Ejercicio*, San Ignacio recomienda traer a la memoria la composición de una montaña o un templo donde se aparecien Cristo o la Virgen María como sujetos de contemplación visible (EE, 236).

lingüístico» necesario para la invención de un lenguaje. En la meticulosa secuencia de protocolos e indicaciones recomendada por San Ignacio, Barthes lee la necesidad de aislar al ejercitante de sus gestos anteriores y de rechazar «la interferencia de los lenguajes mundanos que hablaba antes de llegar al retiro» (63), de este modo, el vacío permite el triunfo del nuevo lenguaje y se constituye en un corte que separa lo interior de lo exterior (Barthes, 63-64). La norma implícita en la primera frase del poema («convertir lo interior en exterior sin usar el / cuchillo») establece de arranque su filiación con el espíritu y el vocabulario ignacianos. El jesuita hindú Parmananda Divarkar interpreta el hecho de que el adjetivo «interno» (y sus variantes «interior» e «internamente») aparezca reiteradamente en los *Ejercicios* como un «conocimiento interno de la propia situación ante Dios» (26), y explica que su equivalente más próximo a nuestro vocabulario es el de «personal». ⁸ La puntualizaciones de Barthes y Divarkar nos ayudan a leer en la frase citada del poema la formulación de un camino de conocimiento que se plantea como dificultoso y arduo, pero también como una poética: ¿acaso en esa operación no se plantea el deseo de sacar del «interior» del cuerpo el poema y hacerlo «exterior» como quien saca a luz algo tan corpóreo y propio como un hijo? Movernos como lectores (y como *ejercitantes*) en el terreno de esta sugerencia nos invita a participar de una escenografía donde podemos contemplar e incluso participar del proceso creativo. La teleología apunta aquí a la vislumbre de un poema que solo podremos conocer una vez que nos hayamos ejercitado en su lectura.

Esta interpretación subraya la cualidad material del proceso y su ineludible condición dolorosa: ese cuchillo que desea evitarse

⁸ Dice Divarkar: «Llegamos a la conclusión de que Ignacio utiliza el vocablo “interno” para decir lo que hoy día —pero no en su tiempo— se entiende cuando se habla de “personal”. El sentido tradicional de “personal” es “por sí mismo”; pero hoy se usa esa palabra más y más para indicar que el yo está comprometido. “Conocimiento interno” es más bien una «relación personal», que tiene toda una dinámica propia, a la que tanta atención se presta en nuestros días» (26).

es el arma divina que hiende la materia para permitir la salida de lo interior. La paradoja aquí es que, una vez afuera, lo interior se convierte forzosamente en exterior; es decir, en otra materia hecha a imagen y semejanza, pero forzosamente distinta de aquella que le dio origen. Pero ese cuchillo es, también, el instrumento que le infiere una pausa mortal al verso, introduciendo una angustiosa tensión entre la unidad métrica y la semántica. El violento *enjambement* que da inicio al poema es el primero de una serie de heridas que convierten el silencio en un elemento rítmico que reproduce y anuncia la separación final del cuerpo materno y su criatura. Es el silencio (esa otra «especie de vacío lingüístico») lo que pone en primer plano la condición femenina de la creación, a la vez que recuerda el vínculo etimológico entre *materia* y *madre*.⁹ Sutilmente, el poema insiste en la materialidad de las palabras y se permite, de paso, sugerir otro vínculo: el que existe entre palabra y dolor, que cuenta con una vieja raigambre cristiana y jesuítica. José María Fernández-Martos ha desarrollado la idea de Denis Vasse según la cual «palabra y sufrimiento son los dos momentos de un acto donde se plantea la cuestión del hombre en tanto que toma cuerpo», y añade que el dolor que afecta nuestro cuerpo «nos va a revelar *ser otro distinto de aquel que imaginábamos ser*» (266-267, las cursivas son suyas): la idea de hacerse cuerpo mediante la palabra explica la condición del poema como una dolorosa encarnación de su creadora a quien le revela, de manera constante, su propia diferencia. Si a esta reflexión le agregamos la condena bíblica de parir con dolor los hijos, nos hallaremos a un paso de formular una poética de Blanca Varela.

Una vez lograda la conversión de lo interior en exterior «sin usar el cuchillo» se pasa al segundo momento, que compromete la primera potencia del alma: «sobrevolar el tiempo memoria arri-

⁹ En el Libro IX de las *Etimologías*, San Isidoro recurre a la razón etimológica para declarar (y justificar) el hecho de que el padre sea la *causa* de la creación, mientras que la madre sea solo *materia*: «Se dice "madre" porque de ella procede algo. *Mater* viene a equivaler a *materia*; el padre, en cambio, es la *causa*» (785).

ba». Ya hemos visto que el recurso a la memoria tiene en San Ignacio la función de remontarnos imaginariamente a los primeros pecados generales, el de los ángeles y el de Adán y Eva. El escenario de ambos pecados no es otro que el paraíso del que fuimos expulsados, un paraíso que se supone deseable porque en él nos hallábamos tocados por la gracia; el poema nos arroja, en cambio, a un «paraíso irrespirable / a la ardorosa helada inmovilidad / de la cabeza enterrada en la arena». Si tomamos en cuenta las reflexiones anteriores, podemos suponer en ese «paraíso irrespirable» el espacio uterino al que nuestra memoria debe remontarse para dar inicio al nacimiento del poema y, con él, al de los ejercicios materiales a los que asistimos como ejercitantes y lectores.¹⁰

Cumplida la función de la memoria, toma lugar la segunda de las potencias del alma: el entendimiento. Usuario de la iconografía tradicional, San Ignacio representaba el mal bajo la forma de la serpiente, y así pidió reconocerlo en la *Sexta regla* de la segunda semana: «quando el enemigo de natura humana fuere sentido y conocido de su cola serpentina y mal fin a que induce...» (EE, 298). Esta advertencia ante «sus acostumbrados engaños» no nos exime de su encuentro en el paraíso irrespirable del poema, pues el reptil es el único que conoce la felicidad que nos es negada: la del conocimiento propio. Estamos aquí frente a la obscena declaración de que la felicidad tan arduamente buscada pertenece al mal que nos la impide. Y no solo eso, sino que la felicidad de ese reptil que se quita las bragas es compartida por la noche, la piedra y el océano: es como si el conocimiento que ofrece ese rarificado paraíso estuviera cifrado en la felicidad que alcanza la materia, lo único capaz de contemplarse y penetrarse a sí mismo. En ningún

¹⁰ La *irrespirabilidad* de ese paraíso sugiere un orden cerrado y aislado donde se lleva a cabo el proceso de gestación y ejercicio. Esta situación ha sido observada por Barthes para establecer el vínculo discursivo entre Sade, Fourier y Loyola: «ninguno de estos autores es respirable; para ellos, la felicidad, el placer, la comunicación, dependen de un orden inflexible, o para ser más ofensivos todavía, de un orden combinatorio» (9).

momento San Ignacio asocia la serpiente con la mujer (la asocia con el mal, es decir, con el estorbo al entendimiento de nuestra condición ante Dios), pero su sola mención activa interpretaciones simbólicas consagradas por el imaginario cultural. Juan Eduardo Cirlot ha escrito en su *Diccionario de símbolos* que la serpiente se relaciona con «la materia en involución» y que, como tal, es «adversaria del espíritu y perversión de las cualidades superiores». Añade luego que no pocas culturas la han «identificado [con] el espíritu femenino, en cuanto . . . es fuente de tentación y corrupción, pero, principalmente, de estancamiento en el proceso evolutivo» (108-109). No se trata de denunciar una supuesta misoginia en San Ignacio, sino de observar que mientras este apelaba a la materialidad simbólica de la serpiente para denunciar su involución, la hablante de los «Ejercicios materiales» retoma el mismo símbolo para atribuirle cualidades seductoras y partenogenéticas. Mediante esta operación, la hablante resemantiza el símbolo sin modificar el imaginario cultural, proyectando en el nauseabundo animal bíblico la deseada materialidad que le permite identificarse con la seducción femenina y la partenogénesis como vía de conocimiento.¹¹ Esta proyección, sin embargo, se estrella contra la dolorosa realidad que nos espera: la de enfrentarnos ante un terrible dios como atisbos de materia irredenta que debe ser sacrificada en soledad. Los exégetas de los *Ejercicios espirituales* insisten en que San Ignacio no buscaba aislar al ejercitante, y que si lo conducía a la soledad no era «para que se repliegue sobre sí mismo, sino para que pudiera ver y juzgar con mayor objetividad y claridad esa

¹¹ Un antecedente de esta resemantización se encuentra en *Lamia* de John Keats (1819), donde Hermes condesciende a devolverle a Lamia —convertida en serpiente por castigo de Hera— su original forma humana. La temible monstruo devora-niños de la mitología griega es, en el poema de Keats, una bellísima serpiente con rayas doradas y ojos y voz de mujer que tenía el don de la imaginación libre y del conocimiento. Sobre Lamia véase Graves (1985, 253-254). Sobre su relación con el poema de Keats y su fuente en Filóstrato véase Kavafis (2003, 120-130).

misma realidad» (Iparraguirre, 671). El «conocerse para mejor olvidarse» no calza con el espíritu de los *Ejercicios espirituales*, pero en este poema constituye la norma perversa del conocimiento que nos va a conducir a la contemplación de dios, pero no libres de los *noxii affectus* que alteran el funcionamiento de nuestra razón y voluntad, sino como interrogación no resuelta, como un fragmento de carne (un «rancio bocadillo») caído de su «agujereada faltriguera»:

....
enfrentarse al matarife
entregar dos orejas
un cuello
cuatro o cinco centímetros de piel
moderadamente usada
un atadillo de nervios
algunas onzas de grasa
una pizca de sangre
y un vaso de sanguaza
sin mayor condimento que un dolor
casi humano

el divino con parsimonia de verdugo
limpia su espada en el lomo del ángel más
próximo
como toda voz interior
la belleza final es cruenta y onerosa
inesperada como la muerte
bala tras el humo de la zarza
... (vv. 25-42)

Solo apelando al vocabulario ignaciano es posible comprender el alcance de la imagen de dios como un verdugo que «limpia su espada en el lomo del ángel más próximo». En el 5º punto, correspondiente al *Segundo Ejercicio* de la primera semana, San Ignacio

explica que los ángeles son «cuchillos de la justicia divina»,¹² imagen que permite leer en la primera frase del poema («convertir lo interior en exterior sin usar el cuchillo») una alegoría negativa de la Anunciación, a la vez que propone a dios como alguien capaz de infligir dolor a sus propias criaturas. Si para cualquier teología los ángeles son seres situados por encima de los hombres, se comprende la situación de desamparo de la ejercitante de los «Ejercicios materiales» a quien ni siquiera le es concedida la posibilidad de autoconocimiento. A diferencia del reptil sin bragas, no puede acceder a la felicidad de penetrarse a sí misma, pues todo intento de encontrar una respuesta no hará más que multiplicar los enigmas, aislándola en la única y tenebrosa certeza de la caída:

....
 no es fácil responderse
 y escucharse al mismo tiempo
 el azogue no resiste
 se hincha y quiebra la imagen
 constelándola de estigmas

la ausencia es multitud
 la soledad y el silencio
 sorprenden al que evade la mirada
 al ciego del alma
 al que tiembla
 al que tantea con talón mezquino
 la grupa heroica y resbalosa del amor

así caídos para siempre
 abrimos lentamente las piernas
 para contemplar bizqueando
 el gran ojo de la vida

¹² La frase completa dice: «exclamación admirative con crescido afecto, discutiendo por todas las criaturas, cómo me han dexado en vida y conservando en ella; los ángeles cómo sean cuchillos de la justicia divina, cómo me han sufrido y guardado y rogado por mí...» (EE, 239).

lo único realmente húmedo y misterioso de
nuestra existencia
el gran pozo
el ascenso a la santidad
el lugar de los hechos
. . . . (vv. 43-63)

La más sorprendente antítesis de los «Ejercicios materiales» con relación a los *Ejercicios* ignacianos es proponer en la caída la experiencia final para llegar a una suerte de santidad negativa. Pero el camino es todavía más arduo: el hecho de que la caída se plantee como la experiencia final, no significa que ofrezca necesariamente la redención, ni que sea otorgada una recompensa equivalente a la «salud del ánimo». Lo que se ofrece es una ambigüedad simbólica que evade sistemáticamente la interpretación unívoca: no sabemos si «el gran ojo de la vida» que contemplamos bizqueando es la materia que acaba de nacer (ese ojo que al contemplarnos afirma su diferencia) o si se trata de la vagina sangrante, ese «gran pozo» en cuya caída se produce el invertido ascenso a la santidad.¹³ La misma ambigüedad atraviesa la frase «lo único realmente húmedo y misterioso de nuestra existencia» (¿se trata de la materia recién creada o de la vagina?); la oscuridad que resulta de la negativa a indisociar la materialidad de la criatura de la materialidad de su creadora establece una suerte de «vínculo umbilical» que por fuerza ha de romperse. Pero es importante detenerse en el momento inmediatamente anterior a la ruptura, ese breve momento en que lo «interior» todavía no es absolutamente «exterior», pues es allí donde se produce el entendimiento de que dicha criatura jamás regresará a su punto de origen («lo exterior jamás

¹³ Esta ambigüedad no excluye el recuerdo subliminal de Lamia, presente a lo largo del poema. Uno de los aspectos que más ha llamado la atención de los mitógrafos es el don —concedido por Zeus— de sacarse los ojos a voluntad para poder descansar y dormir luego de devorar hijos de otras madres. Solo entonces era inofensiva.

será interior») y que la vacuidad generada por su nacimiento permitirá a su creadora «hablar la lengua de los ángeles».

Ese momento de revelación posee curiosas semejanzas con el que narra San Ignacio en el tercer capítulo de su *Autobiografía*: camino al monasterio de San Pablo y Valladaura, distante a una milla de Manresa, Ignacio se detiene al borde de un río que iba hondo «y estando allí sentado se le empezaron a abrir los ojos del entendimiento; y no que viese alguna visión, sino entendiendo y conociendo muchas cosas de la fe y las letras; y esto con una ilustración tan grande, que le parecían todas las cosas nuevas» (119). Este episodio, que asocia la autocontemplación con la revelación divina y el entendimiento con la apertura de los ojos, es decisivo para la redacción definitiva de sus *Ejercicios espirituales*, los mismos que nos ayudarán al ascenso donde nos espera ese Dios de quien nos habíamos separado y que ahora nos invita a volver a Él. Pero en los «Ejercicios materiales» la revelación es muy otra, pues la contemplación personal como paso a la contemplación divina se encuentra estorbada por la debilidad del azogue que, al hincharse, «quiebra la imagen constelándola de estigmas». A esta imposibilidad se añade el hecho de que el poema revele, en el momento mismo de su nacimiento, su diferencia respecto de su creadora, y —del mismo modo que el reptil— se penetre a sí mismo, insinuando en el nacimiento de su cola la aparición circular de la cabeza:

....

entonces

no antes ni después

«se empieza a hablar con lengua de ángel»

y la palabra se torna digerible

y es amable el silbo de los aires

que brotan quedamente y circulan

por nuestros puros orificios terrenales

protegidos e intactos

bajo el vellón sin mácula del divino cordero

santa molleja

santa
vaciada

redimida letrina
sólo la transparencia habita al ánimo lograda
finalmente inodora incolora e insípida

gravedad de la nube enquistada en la grasa
gravedad de la gracia que es grasa perecible
y retorno y aumento de lo mismo y retiro en el arca
interior

que así vamos y estamos
que así somos
en la mano de dios (vv. 64-85)

En su aparente sometimiento a la certeza de que no somos sino criaturas «en la mano de dios», los versos finales introducen la sospecha de que ese dios-verdugo no es otro que nuestro autor y nosotros sus creaciones, es decir sus poemas. Esta sospecha sugiere una analogía perversa con el *entendimiento* ignaciano y, como tal, permite al menos dos iluminaciones en medio de tantas oscuridades. La primera: que al ser nuestro creador, dios es percibido como una suerte de madre-Lamia atormentada y cruel que no se resigna a la pérdida y se solaza llevándonos a capricho en su mano;¹⁴ la segunda: que estamos fatalmente incluidos en una cadena que nos define como materia creada, pero también como creadores de materia. Esta cadena solo puede ser vislumbrada en una escenificación cuyo libreto registran los «Ejercicios materiales», poe-

¹⁴ La imagen de la madre cruel y a la vez redentora se hace presente con mayor claridad en el poema «Crónica» del mismo libro: «“a palos los mataré niños míos”, advierte, delira, musita, mientras sacude soleada melena y albiceleste gualdrapa. con leve mano descubre el seno por donde mana sólida vía láctea, llenando la noche de tiempo con dolorida luz redentora» (188). También en «Crónica», los hijos biológicos admiten un correlato con los hijos textuales: la creación poética.

ma del proceso y, al mismo tiempo, proceso del poema a cuyo doloroso nacimiento nos ha tocado asistir.

Solo el vacío de la madre-materia despojada de aquello que fue parte de sí misma explica el deseo de que la palabra creada se torne «digerible» (como son «digeribles» los bebés que robaba Lamia, el cuerpo de Cristo o las palabras que no podemos o no queremos pronunciar), y sea amable el silbo de los aires que «circulan por nuestros puros orificios terrenales». Pero este deseo contiene su propia negación, pues a la materia creada no le es permitida ninguna posibilidad de retorno; como ya lo había advertido la hablante, «lo exterior jamás será interior». No debemos olvidar, sin embargo, que el deseo de retorno (planteado con una violenta metáfora digestiva) es enunciado por un cuerpo atravesado por la vacuidad que sucede al parto, un cuerpo revestido por la «santidad» de la maternidad cuyo dolor le revela, además de ser «otra distinta de aquella que imaginaba ser», su condición de materia distinta a la que define al hijo-poema.¹⁵ Esta cruda mención a la santidad supone un atentado contra las convenciones sociales impuestas sobre la maternidad, a la vez que sugiere una ironía mayor: la de proponerse como un correlato opositivo a la santidad de los *Ejercicios espirituales*. La sentencia de Barthes «no se puede ser al mismo tiempo santo y escritor» se reviste de una cruel ironía y, a la vez, explica de modo sesgado el hecho de que la «santa vaciada» utilice un lenguaje desprovisto de ornamentos retóricos. Ahora bien, esta falta de ornamento que la mayoría de críticos celebra en la poesía de Blanca Varela ¿se corresponde necesariamente con la necesidad de usar el lenguaje como una «simple vía

¹⁵ En *El libro de barro* (publicado el mismo año que los *Ejercicios espirituales*) hay un fragmento revelador que expresa la concepción material de la poesía, vinculada de manera directa y brutal con los fluidos que emanan del cuerpo: «Poemas. Objetos de la muerte. Eterna inmortalidad de la muerte. Algo así como un goteo nocturno y afiebrado. Poesía. Orina. Sangre. / Muerte fluvente y olorosa. Gran oído de dios. Poesía. Silenciosa algarabía del corazón» (206).

neutra» que garantice la expresión de una idea mental? No debemos olvidar que estamos frente a un poema, y que esa ausencia deliberada de ornamento es, en sí misma, una decisión retórica que nada tiene que ver con la elección de un lenguaje «pobre», sino con un poderoso escepticismo frente a las posibilidades de una belleza tan «cruenta y onerosa / inesperada como la muerte». Las correspondencias van más por la búsqueda de ese espacio vacío (que en el poema equivalen al cuerpo de la hablante-ejercitante y al cuerpo del poema herido de silencios) en el cual se fundará un nuevo lenguaje. Pero, como ya hemos visto, se trata de dos lenguajes diferentes: el de la conversión para participar del designio divino, y el del poema-hijo que al nacer establece su propia diferencia.

La tranquilidad espiritual que ofrece el restablecimiento de la gracia es contrastada en el poema con la abyección de sentirse «vaciada» y «redimida [como una] letrina»; imagen que asocia el nacimiento con la actividad excremental a partir de la vacuidad y el alivio que advienen luego del esfuerzo expulsor. Es entonces que aparece, también de manera disimulada, la tercera potencia del alma: la *voluntad*. La vergüenza y la confusión que resultan de comparar el pecado de los ángeles con los pecados propios no tiene, en la teología de San Ignacio, un valor respaldado por el temor al infierno (o el premio del paraíso): la salvación está asegurada si esta actúa sobre la voluntad del hombre, ya que la gracia no es rehusada por Dios al que hace lo que puede. En virtud de su semejanza fonética (que es, en última instancia, una semejanza *material*) la hablante establece una identidad entre gracia divina y grasa corporal, atribuyéndole a la primera lo transitorio de la segunda, y a la segunda la gravedad de la primera. Esta suerte de operación quiásmica no sugiere la divinización de la materia ni, mucho menos, su mistificación, sino un retorno a la interioridad (al «arca interior») vaciados de nuestra creación luego de cumplir los ejercicios materiales. Contra lo que pudiera pensarse, este vaciamiento no es visto como una ganancia espiritual ni tampoco material, sino como una transparente y aburrida asepsia: «sólo la

transparencia habita el ánimo lograda / finalmente inodora incolora e insípida». Este proceso parece inscribirse en la tradición del desasimiento místico en la que se incluyen, si bien de manera menos solipsista, los *Ejercicios espirituales*. Pero si en estos la escala culmina en la inserción del ejercitante en la voluntad del plan divino, en los «Ejercicios materiales» la madre-materia y los ejercitantes-lectores descubriremos ser otros distintos de aquellos que imaginábamos ser luego de habernos separado de nuestra dolorosa creación, tal vez «lo único realmente húmedo y misterioso de / nuestra existencia».

OBRAS CITADAS

- ALEMANY, Carlos y José García MONGE, eds. *Psicología y ejercicios ignacianos*. Vol. I. 2ª edición. Bilbao: Editorial Sal Terrae, 1996.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola* [1971]. Alicia Martorell, trad. Madrid: Cátedra, 1997.
- CASTAÑÓN, Adolfo. «Blanca Varela: La poesía como una conquista del silencio». Introducción. *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Barcelona: Círculo de Lectores. Galaxia Gutemberg, 2001. 5-22.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos* [1958]. 5ª edición. Madrid. Ediciones Siruela, 2001.
- CRISTIANI, L. *Historia de la iglesia*. Trento. Valencia: Edicep, 1976. 341-352.
- DIVARKAR, Parmananda. «La transformación del yo y la experiencia espiritual: El enfoque ignaciano a la luz de otros modelos antropológicos». *Psicología y ejercicios ignacianos*. Vol. I. Bilbao: Editorial Sal Terrae, 1996. 23-34.
- FERNÁNDEZ-MARTOS, José María. «La incorporación de la realidad como clave del cambio en los *Ejercicios espirituales*». *Psicología y ejercicios ignacianos*. Vol. I. Bilbao: Editorial Sal Terrae, 1996. 241-276.
- GRAVES, Robert. *Los mitos griegos* [1955]. Tomo I. Trad. Luis Echávarri. 1ª reimp. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

- IPARRAGUIRRE, Ignacio. «Ejercicios espirituales». *Diccionario de espiritualidad*. Tomo primero [1975]. Ermanno Ancilli, ed. Valencia: Editorial Herder, 1983. 667-675.
- y Cándido DE DALMASES. *Introducción a los Ejercicios. Obras de San Ignacio de Loyola*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991. 181-219.
- ISIDORO, de Sevilla (San). *Etimologías*. Tomo I. José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, trads. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.
- KAVAFIS, Konstantinos P. «Lamia». *Prosas* [1991]. José García Vázquez y Horacio Silvestre, trads. Madrid: Tecnos/Alianza Editorial, 2003. 120-130.
- LOYOLA, San Ignacio de. *Obras de San Ignacio de Loyola* [1548]. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.
- RUIZ JURADO, Manuel. «Introducción general». *Obras de san Ignacio de Loyola*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991. 3-71.
- VARELA, Blanca. *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Barcelona: Círculo de Lectores. Galaxia Gutenberg, 2001.
- *Ejercicios espirituales*. Lima: Jaime Campodónico / Editor, Colección del Sol Blanco, 1993.

7

**BABEL EN LA NOCHE OSCURA DE LOS
SIGNIFICANTES**

*Silencio, erotismo y creación en Babel Bárbara
de Cristina Peri Rossi*

EN LOS ALREDEDORES de Borsippa (en el actual Medio Oriente) el viajero aún puede contemplar los vestigios del templo de Bira-Nimrud que la tradición local relaciona con la legendaria Torre de Babel. En realidad podría haber sido cualquiera de las muchísimas torres (*ziggurats*) que los babilonios abandonaron a la incuria de los tiempos. Pero eso no es lo más importante, pues el mito no nos habla de objetos, sino de símbolos, y como tales se perpetúan y enriquecen en nuestra memoria. Tal vez la Torre no haya sido edificada nunca, pero estará siempre allí, recortando su silueta en la noche aciaga, esperando al ejército de ángeles que habrá de destruirla sembrando la confusión entre los hombres. Porque Babel, como lo recuerda James Frazer, significa «confusión», ya que fue allí donde Yavhé confundió el habla de toda la tierra.

Pero Babel es también una ciudad (la forma hebrea de Babilonia) que se traduce por «La Puerta de Dios» (*Bab-il* o *Babilu*), cosmópolis cuya tráfago debió haber impresionado a los cautivos semitas, sencillos pastores provenientes de la soledad del desierto. Babel: confusión y ciudad, barbarie y balbuceo de mil lenguas desconocidas que se entrecruzan sin responderse, incomunicación transformada en silencio por la multiplicidad de lenguajes; arcano que nos seduce y nos excluye con la crueldad de lo que amamos sin respuesta.

En un artículo titulado significativamente «Los hijos de Babel», Cristina Peri Rossi recuerda con George Steiner que «nada nos destruye más certeramente que el silencio de otro ser humano», y añade con cierta amargura: «sólo puede destruirnos de manera equivalente hablar en soledad; estar rodeados de silencio, la au-

sencia de oyente o de interlocutor». No es aventurado suponer que ese artículo contenga en embrión el tema que Cristina Peri Rossi desarrolla en su libro de poemas titulado *Babel Bárbara*.

Sirviéndose del mito de la Torre de Babel, Peri Rossi elabora en estos poemas un teoría del aprendizaje amoroso. Es bueno decir de arranque que se trata de un libro de amor, pero no de un libro que evidencie de manera biográfica el vínculo amoroso entre una hablante innominada y Babel. De la misma manera que el mito no señala fenómenos ni objetos, la poesía no señala seres:

Hay gente que espera que la palabra
del poeta la nombre
deje constancia de su identidad.
No saben que el poeta no habla de los seres,
sino de símbolos.

(«Poética»)

En ese tránsito al símbolo que supone el nombramiento del poeta, el ser se aligera de biografía, pierde su significación individual y se recarga de correspondencias, metáforas, analogías; es decir, de palabras. Solo la palabra poética redime a los seres de su pequeñez biográfica y los transporta a otro espacio donde conquistan su verdadera identidad. «Te nombro, luego existes», dice la hablante dándonos a entender que Babel no es una persona sino un símbolo, pero un símbolo fundado en la palabra. Esta comprobación adquiere un carácter dramático si recordamos que la palabra (al igual que el símbolo y el deseo) sustituye con su presencia la posesión directa y sin intermediarios de un objeto ausente. Por eso, la historia que este libro nos cuenta es también una meditación sobre los límites del lenguaje poético, su valor fundacional y su confrontación constante con ese *otro* lenguaje que Babel encarna.

Acabo de decir que este libro nos cuenta una historia. Si se me pidiera resumir en pocas palabras su argumento diría que se trata de la convivencia entre una mujer y su propio deseo convertido en

mito: mientras una lo nombra, lo ama, lo interpreta, lo *dice*; el deseo, es decir Babel, solamente mira, se deja interpretar, se ofrece, amenaza con el silencio o con el grito y el insulto. De esa fricción nace una reciprocidad que no siempre es justa con Babel dada su peculiar naturaleza: el deseo significativo del que es objeto (que se traduce en el deseo de posesión amorosa) explica el afán bautismal de la hablante, quien solo cuenta con el precario y escurridizo poder de las palabras. No olvidemos que Babel es nombrada y como tal solo existe en función de quien la nombra:

Contra su bautismo natal
 el nombre secreto con que la llamo: Babel.
 Contra el vientre que la disparó confusamente
 la cuenca de mi mano que la encierra.
 Contra el desamparo de sus ojos primarios
 la doble visión de mi mirada que la refleja.
 Contra su altiva desnudez
 los homenajes sacros
 la ofrenda del pan
 del vino y el beso.
 Contra la obstinación de su silencio
 un discurso largo y lento
 salmodia salina
 cueva hospitalaria
 signos en la página,
 identidad.

(«La extranjera»)

El poema ilustra bastante bien un pasaje del artículo citado en el que Peri Rossi afirma: «lenguaje e identidad van juntos, aunque no sean excluyentes de otros lenguajes». Babel es incorporada (hecha suya) en un nuevo bautismo ritual, su nombre se nutre del mito y de su particular interpretación simbólica: es la extranjera, «ciega de las lenguas», Belladona, ciudad, nostalgia del paraíso; pero ante todo es silencio obstinado, ídolo cruel que no emite signos y

obliga a la hablante a cantar en el desierto.¹ Babel no está encadenada a las palabras: desde su lenta y demoleadora pasividad (interumpida por súbitos accesos de cólera y exaltación erótica) ella es quien motiva y desencadena el lenguaje. Por eso su atractivo y fascinación residen en su cualidad transgresora; como la Torre del mito, ella también funde lenguas y en esa confusión exalta su propia libertad:

En la ciudad hay una consigna:
«No amarás al extranjero».
Babel, sardónica, se ríe del viejo emblema
mezcla lenguas diversas
declina los verbos muertos
y apostrofa en occitano.

Descubre palabras raras
y las lanza entre los dientes
como piedras de un río arcaico
—primigenio—

He de hacerme un collar
con esos abalorios,
señas de identidad del extranjero.

(«La transgresión»)

La mezcla de lenguas convierte el habla de Babel en un discurso ininteligible semejante al silencio: así como el color blanco es, según lo explica la física newtoniana, la concentración de todos los colores, el sinsentido verbal que resulta de la mezcla de lenguas redonda en el silencio. Pero un silencio que opera algunas veces por omisión (el castigo que excluye y anula a la interlocutora) y otras por concentración exaltatoria (la expresión de la rabia, el amor y la burla):

¹ Que no emita signos no quiere decir que nos los posea. Babel es la suma de signos que, como un libro (un cuerpo) abierto, espera ser descifrado. De allí la ávida escopofilia de la hablante respecto de Babel:

Celebra los cultos sediciosos del amor
en lenguas diversas

Griego, latín y un dialecto olvidado
se mezclan en la boca
como pétalos de un ramo
gotean las sílabas de varias fuentes

y la palabra obscena
cae como un licor colmado
como última ofrenda.

(«La ofrenda»)

Entonces, ebria de voces que nos son las tuyas,
Babel maldice en arameo,
en ladino, en persa, en occitano
Apátrida de las lenguas
desterrada del idioma.

(«Babel, la maldiciente»)

La cólera de Babel es temible, pero al menos interrumpe el silencio y revela al fin la torturada presencia del otro: «El insulto, al salir / de las catacumbas de la especie / le rompe la fina la membrana de los labios». Esa membrana (ese muro que resguarda al

La extranjera es portadora de secretas escrituras.
Busco las cifras en las líneas de su mano
en las estrías verdes de sus ojos
en la declinación verbal de su pelo.
Como Eneas, el viajero,
oculta con celo el nombre de sus dioses
más secretos

He de fundar una ciudad para acogerlos.

(«Fundación»)

silencio como la cáscara a una fruta prohibida) tiene diversos nombres; a veces es «un himen membranoso» o «la membrana arcaica del sueño», pero nunca deja de ejercer en la hablante su poder transgresivo, su invitación a participar de los apocalípticos pecados del Antiguo Testamento «siempre más intensos / que los mediocres desacatos del presente».

Las pocas veces que Babel habla, su discurso aparece sumariado por la hablante, quien (además de ejercer de este modo un ilusorio control) parece estar poseída por la nostalgia del paraíso que Babel encarna.² La conciencia de convivir con su propio mito es también la conciencia de convivir con alguien cuya comunicación es eminentemente pre-verbal y cuyos códigos parecen haberse perdido en la noche de la historia y del tiempo. Como lo he sugerido líneas arriba, *Babel Bárbara* es un libro que puede leerse como una meditación acerca de los límites del lenguaje poético: la permanente confrontación entre el nombrar de la poesía y la innombrabilidad del objeto (que no necesita nombrar pero sí ser nombrado) marca el carácter de la relación erótica: encadenada al lenguaje y a su presente histórico la hablante-poeta es la que bautiza, la que celebra, la poseída por la necesidad de descifrar, la que corre detrás de los significantes y se detiene por miedo a la terrible revelación.³ Babel, en cambio, está libre de las ataduras del lenguaje y parece provenir de todas épocas y de ninguna; es la extranjera, la que se niega a descifrar pero exige revelaciones, la que sabe pero ignora que sabe. Las continuas alusiones al origen indeterminado y antiguo (ambiguo) de Babel revelan la envidia de la hablante, quien se sabe atada a la necesidad de nombrar para

² Las tres únicas intervenciones de Babel en discurso directo están entrecuilladas y son las siguientes: «Poeta —grita Babel— / soy la ciega de las lenguas / la Casandra en la noche oscura de los significantes» («El bautismo»); «No sé que sueño he soñado, extranjero» («Babel, el despertar») y «Es largo esconderse nueve meses» («El parto»). Es significativo que estas tres confesiones aparezcan al comienzo, al medio y al final del libro.

³ En el poema titulado significativamente «Clave» leemos:

ser. En términos lacanianos podríamos decir que el domicilio de Babel está en el orden imaginario (o, por lo menos, que lo perpetúa de una manera extraña y a la vez natural):

Hay mañanas como ésta
 en que babel despierta difícilmente
 del lecho legendario de la especie
 allí donde una vez fue
 sólida raíz de un árbol cuaternario
 rugosa piel de un volcán adormecido
 lenta mutación de dinosaurio.

Las membrana arcaica del sueño
 la envuelve, amniótica.
 «no sé qué sueño he soñado, extranjero», me dice,
 y en las arrugas de su frente
 yo descubro ríos que se secaron
 senderos que la arena cubrió.

Como si hubiera dormido en otro siglo
 en otra esfera,
 en el fondo enmarañado de un río
 Como si —innominado planeta—
 estuviera rotando en el cosmos lejano
 después de la explosión inicial
 y por azar hubiera caído
 en este lecho
 en esta almohada.

De lo cual conserva sólo una memoria oscura
 sílabas espesas,
 lianas que la abrazan.

(«Babel, el despertar»)

Todo estaba escrito en tu rostro
 como en una piedra antigua:
 Si no quise leer
 fue por miedo a la revelación.

La mención a las ideas de Lacan no es gratuita. La misma hablante recurre a ellas para fijar hiperbólicamente la oscura antigüedad de Babel («Anterior al travestismo/a los poemas de Rimbaud/al análisis del lenguaje/ y a Lacan») y denunciar de paso su incómoda pero redimible pertenencia al orden simbólico. La necesidad de nombrar (bautizar) para ejercer dominio sobre Babel responde a la necesidad de afirmar, mediante los mecanismos sustitutorios del lenguaje, la deseada presencia del objeto.⁴ De acuerdo con este razonamiento, la definición de «Cassandra en la noche oscura de los significantes» parece aludir, más que a Babel, al tantálico esfuerzo de la hablante por presentificar su objeto y convertirlo en significante último; pero los significantes —como lo recuerda Lacan— solo pueden conducirnos a otros significantes, articulando en su infinita búsqueda la mecánica del deseo. En este sentido, los acrósticos que aparecen en poemas como «Abecedario», «Y sigue...» y «Babel bárbara» pueden ser leídos como vanos intentos de la hablante por nominalizar y hacer presente a la escurridiza Babel:

Altiva como la A (anaconda)
 Balbuceante como la B (Babel bárbara)
 Colérica como la C (carismática)
 Dorada como la D (ditirámica)
 Elemental como la E (elegíaca)
 Furibunda como la F (fáustica)
 Gutural como la G (gárgola)
 Hipnótica como la H (hendida)
 Intima como la I (imantada)
 Jupiteriana como la J (jónica)
 Lúbrica como la L (loba)
 Mórbida como la M (marmórea)
 Nocturna noctiluca (nacarada noche)
 Opulenta (omblijo y ópalo)

⁴ Las alusiones al bautismo aparecen por lo menos en cinco poemas: «El bautismo», «La soledad de Babel», «Identidad», «Letanía» y «Simbiosis».

Quejumbrosa (quimera y quejido)
 Rúnica como la R (rondadora)
 Sardónica como la S (soez, soñadora)

Turbadora como la T (tañido y tambor)
 Ungida, como la U (umbria, unglada)
 Visceral, como la V (vientre, voluta)
 Yuxtapuesta, como la Y (yoica)

te maldigo y te bendigo
 te nombro y te fundo.

(«Babel bárbara»)

El acróstico configura no solo el abecedario (es decir, la secuencia de unidades elementales que permiten las posibilidades combinatorias del sistema lingüístico), sino, también, la representación emblemática del inaprensible objeto de deseo. Al igual que las palabras, Babel está sujeta a la constante rotación de los signos y a la necesidad de ser nombrada para poder existir.⁵ En varios poemas se evidencia la ansiedad de la hablante por recordarle a su interlocutora su carácter de creación verbal, su dependencia que al final deviene en recíproca.⁶ En «Simbiosis», por ejemplo, compara la suerte de Babel con la de las algas simbióticas y le recuerda: «necesitas otro organismo vivo / para fijarte / una voz que te bautice / para empezar a ser». En el poema «La envidiosa» ocurre un sorprendente inversión de roles entre la hablante y la interlocutora al atribuir a esta última la «envidia» de las capacidades de la hablante poética:

⁵ La conciencia de ser creada por la palabra atormenta a Babel, a quien la hablante le atribuye esta certeza: «Babel no tiene quien la nombre / y al nombrarla la invente / la sueñe erija torres / Babel sabe que el silencio / es menoscabo». («La soledad de Babel»).

⁶ El carácter demiúrgico de la hablante se hace patente en el poema «Visión» donde apela a los creadores de belleza arquetípica femenina para atribuirle

De las sirenas envidia el canto
 (no sabe que una vez hubo una sirena
 que nunca cantó)

de los sacerdotes,
 el don de bautizar
 («Yo te nombro entre todos los posibles»)

Odia y ama al poeta
 que habla demasiado

y en sueños —sin embargo— balbucea
 como una niña de pecho

como quien extrae del vientre
 la piedra
 el mineral
 la veta extraña.

La proyección de esa «envidia» subraya una sospecha latente a lo largo del libro: si la existencia de Babel depende de quien la nombra, ¿la existencia de la nombradora no depende acaso de lo nombrado? Lejos de la espléndida arrogancia del «pequeño dios» huidobriano, la hablante constata con dolor su precariedad y se asume, al igual que Vallejo, como la creación defectuosa de un Dios inexperto: «Somos las palabras de ese Dios / confuso / que en eterna soledad / habla para sí mismo». La ambivalencia emocional de Babel («Odia y ama al poeta/que habla demasiado») refleja no solo su despecho frente a la dependencia de quien la nombra y la consecuente desvaloración de su condición de objeto que la hablante interpreta y diseña, sino también el deseo de invertir su

a su propia mirada la belleza de Babel y sus mutaciones simbólicas: Babel es la visión del «perfil de Regina Cordium / amada por Rossetti / la Beata Beatrix / y el Narciso Incomparable,/ de Leonor Fini».

noche oscura de los significantes» es también la noche oscura de los seres humanos concebidos no como una creación «orgánica» de Dios, sino como creaciones verbales. Pero Babel no es nombrada por ningún Dios sino por la hablante poética, que es también una hablante enamorada. Aquí se produce otro sorprendente desplazamiento: la hablante (metáfora de Dios) le rinde culto a su criatura sometiéndola a la voraz escopofilia del deseo. La transgresión amorosa no excluye de ningún modo el pecado ni la herejía profana: el carácter paródicamente cristiano del culto a Babel se enlaza sin mayores conflictos con las visiones de la estatuaría clásica («pálidas reminiscencias romanas en el pelo // y ecos etruscos en el cuerpo») y se deleita en su doble transgresión, representando de su diosa aquello que la cultura clásica y la cristiana han reprimido severamente: la oscura multiplicidad del sexo femenino. Los «bordes salados de su sexo», los labios de ostra «lentamente abriéndose, / como la vulva. / La vulva, húmeda y violeta, / a veces, fosforescente» parecen responder al reclamo de Luce Irigaray cuando define la vagina como «dos labios que se besan continuamente» (podríamos añadir: que callan continuamente) y su rechazo a la mirada machista que «no ve» el sexo femenino y lo convierte en defecto. Dice Irigaray:

Si su cuerpo [se refiere al de la mujer] se encuentra erotizado de este modo, y solicitado por un doble movimiento de exhibición y de retracción pudorosa para excitar las pulsiones del «sujeto», su sexo representa *el horror de no ver nada*. Defecto en esta sistemática de la representación y del deseo. «Agujero» en su objetivo escopofílico. Ya en la escultura griega se revela que esta nada debe ser excluida, rechazada, de una escena semejante de la representación. El sexo de la mujer se encuentra, en ella, simplemente ausente: enmascarado, (re)cosido en su «hendidura». (25. Las cursivas son suyas)

Esta doble transgresión es necesaria para la revelación del silencio ancestral de Babel y de su peculiar condición de criatura divinizada. Lejos de estar «ausente» de la escena de representa-

ción, la vagina posee en su multiplicidad orgánica una multiplicidad simbólica: son los labios que besan, pero que también callan; es la puerta («la puerta de Dios») que oculta el misterio y a la vez lo revela; es objeto de contemplación, pero también de reflexión.⁷ Si todas estas caracterizaciones permiten la representación de la duplicidad de Babel («Babel, / bifurcada en dos, / como su sexo») también establecen un vínculo entre el acto erótico y el acto poético por el cual la «abertura» se descose y produce el esperado espacio de la unicidad. La síntesis simbólica entre Babel y la hablante ocurre en el último poema del libro titulado «El parto», donde «la noche oscura de los significantes» se transforma en la noche oscura de la creación poética y donde la aparición de la palabra no es solo un hecho lingüístico sino también una experiencia corporal: el doloroso parto de un grito que habrá de convertirse en «una palabra sin lugar en el diccionario». La palabra silenciosa que nombre para siempre a Babel.

⁷ En el Libro XI de sus *Etimologías* («Del hombre y los seres prodigiosos»), San Isidoro de Sevilla dice: «Denominamos a la *vulva* así, como si dijéramos *valva*, es decir, puerta del vientre, porque recibe el semen, o porque de ella procede el feto» (37).

OBRAS CITADAS

- FRAZER, James. *El folkllore en el Antiguo Testamento*. México: FCE, 1981.
- IRIGARAY, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Editorial Saltés, 1982.
- PERI ROSSI, Cristina. *Babel Bárbara*. Caracas: Angria Ediciones, 1990.
- «Los hijos de Babel». *El País*, Madrid, 19 de diciembre de 1984.
- ISIDORO, de Sevilla (San). *Etimologías*. Tomo II. José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, trads. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.

8

CONFESIONES INCONFESABLES

La infancia recuperada en dos poemas de Jaime Gil de Biedma

*Aunque acaso fui yo quien te enseñó.
Quien te enseñó a vengarte de mis sueños,
por cobardía, corrompiéndolos*

«Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma»

EN NUMEROSAS PÁGINAS ensayísticas y autobiográficas Jaime Gil de Biedma se ha detenido a reflexionar sobre el estrecho vínculo que existe entre la poesía y la sensibilidad infantil. Para un lector más o menos familiarizado con su obra no será difícil encontrar en estas reflexiones paráfrasis de poemas (incluso prosificación de versos y estrofas) que funcionan como claves de lectura. En el ensayo titulado precisamente «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta» (1980), Gil de Biedma explica que la unificación de la sensibilidad solo es posible en el reencuentro voluntario con la infancia, la misma que a lo largo de los años se ha visto fragmentada por el desarrollo de la conciencia con ayuda de la educación formal. En este sentido, la frase evocada de Baudelaire —«Le génie c'est l'enfance retrouvée à volonté»— propone nada menos que una declaración de principios: no se trata de una idealización de la niñez ni de la exaltación de la llamada «poesía para niños», sino de atreverse a cruzar con los ojos abiertos el puente que une la poesía con la infancia. Gil de Biedma lo declara con meridiana lucidez:

Quien no sepa en algún modo salvar su niñez, quien haya perdido toda afinidad con ella, difícil es que llegue a ser artista, casi imposible que pueda nunca ser poeta, y no por ninguna razón sentimental, sino por un hecho muy simple: la sensibilidad infantil constituye, por así decir, un campo continuo, y la poesía no aspira a otra cosa que a lograr la unificación de la sensibilidad. (51)

La satisfacción de esta demanda (que funciona también como una poética) no está exenta de conflictos, sobre todo si se toma

Mi infancia eran recuerdos de una casa
 con escuela y despensa y llave en el ropero,
 de cuando las familias
 acomodadas,

 como su nombre indica,
 veraneaban infinitamente
 en *Villa Estefanía* o en *La Torre
 del Mirador*

 y más allá continuaba el mundo
 con senderos de grava y cenadores
 rústicos, decorado de hortensias pomposas,
 todo ligeramente egoísta y caduco.
 Yo nací (perdonadme)
 en la edad de la pérgola y el tenis.

Las referencias a Antonio Machado y a Rafael Alberti no solo cumplen la doble función de homenaje y distanciamiento, sino un papel integrador respecto de una tradición en la que el poeta-hablante se reconoce y en la que instala el origen (esto es, la infancia) de la modernidad literaria española. La intertextualidad funciona también como intersubjetividad contrastiva: nada hay en la vida evocada del hablante que se corresponda con el «torpe aliño indumentario» del hablante del poema de Machado. Pero hay más. Leamos la primera estrofa de «Retrato» (*Campos de Castilla*, 1912):

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla
 y un huerto claro donde madura el limonero;
 mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;
 mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

El cambio de tiempo verbal es significativo: si el poema de Machado emplea el presente («Mi infancia *son* recuerdos...») como una forma de subrayar la presencia del recuerdo; el de Gil de Biedma utiliza el mismo verbo, pero en imperfecto («Mi infancia *eran* recuerdos...») con lo que hace explícito que los recuerdos infantiles, e incluso el acto mismo de recordar, han sido dejados

atrás o, como lo sugiere Rovira, son atribuibles a la adolescencia del hablante. A diferencia de los lugares evocados por el poema de Machado, que tornan al presente en virtud de la evocación, los lugares evocados por el de Gil de Biedma continúan perteneciendo al pasado del adolescente que fue y en el cual el hablante maduro ya no se reconoce. Ese mismo hablante, sin embargo, es perfectamente capaz de recordar y registrar fragmentos incómodos de su historia, lo que no ocurre con el hablante del poema de Machado, quien decide simplemente omitirlos («mi historia, algunos casos que recordar no quiero»). Ahora bien, si el hablante adulto se disocia de la infancia tal como la recordaba el adolescente, ¿dónde se encuentra su recuperación? El hecho de que no la olvide y que la haga explícita nos puede proporcionar una clave: con los fragmentos rescatados el adulto se construye una infancia que hace más habitable su presente. Dicho de otro modo, la mentalidad adulta recrea su infancia de acuerdo con las demandas de sus propios deseos.

Entre las obras, tan distintas por lo demás, de Gil de Biedma y Antonio Machado se impone un vínculo común en su preocupación por el tiempo. «Su poesía viene a ser la búsqueda y la invención de una identidad consciente del irreparable paso del tiempo, a la vez que se aferra, mitificándolos, a los fugaces instantes de felicidad y afirmación, tanto personal como social que ese mismo tiempo depara», ha escrito Dionisio Cañas (11) resumiendo uno de los aspectos más señalados de la poesía de Gil de Biedma. Claro que no se trata en rigor de «la palabra en el tiempo», pero puede percibirse una comunidad de intereses que le otorgan a Machado la ascendencia necesaria para el homenaje.³

³ En su libro *Poesía del conocimiento*, Andrew Debicki ha señalado que «la intertextualidad sitúa a este poema de Gil de Biedma en el contexto de la poesía meditativa de Antonio Machado y sus ideales perdidos y recordados». Luego matiza su observación señalando que «El poema, no obstante, y al revés de la poesía de Machado, rememora una vida y unas ilusiones más bien limitadas» (206). No debe olvidarse que *Las personas del verbo* (su obra

La intersubjetividad contrastiva se manifiesta también con relación al segundo poeta citado. La placidez burguesa que rodeó el ambiente familiar del hablante (según él mismo lo relata en el poema) no es equiparable a la de Rafael Alberti: se trata de otra época, de otra mentalidad, de otra actitud ante la vida y también ante la poesía. Es significativo que Gil de Biedma haya elegido dos poetas tan disímiles como Machado y Alberti para reunirlos en el mismo programa confesional: las dos reminiscencias provienen de poemas que suponen una mirada hacia atrás, un ajuste de cuentas con la vida de sus autores y con sus propias obras; es natural, entonces, que ambos recurran a su propia infancia y la hagan pública. El poema de Alberti «Carta abierta» (*Cal y canto*, 1929) predica desde el título esa voluntad y ese deseo: la conciencia de haber nacido con las primeras manifestaciones de la modernidad llena al hablante (también biográfico como los de Machado y Gil de Biedma) de un legítimo orgullo: la vida del colegio y el desprecio por las áridas materias escolares, la mitología jesuítica (Roma contra Cartago), el espejismo cosmopolita del cine y las mitologías de la modernidad que desplazan las viejas mitologías religiosas y sociales son mencionados sin ninguna voluntad de ocultamiento ni mala conciencia:

Yo nací —irespetadme!— con el cine.
 Bajo una red de cables y de aviones.
 Cuando abolidas fueron las carrozas
 de los reyes y al auto subió el Papa.

La sustitución del «respetadme» por el «perdonadme» es reveladora: si el hablante de «Carta abierta» recurre a los elementos señalados de la modernidad es porque ellos le permiten ser parte dinámica de la historia. El hablante de Gil de Biedma, en cambio,

poética completa) está presidida por un epígrafe de Machado, donde aconseja «...porque la vida es larga y el arte es un juguete. / Y si la vida es corta / y no llega la mar a tu galera, / aguarda sin partir y siempre espera, / que el arte es largo y, además, no importa».

no tiene más remedio que recurrir a los plácidos y peligrosos beneficios de esa modernidad que, lejos de instalarlo en la dinámica de la historia, lo excluyen de ella, confinándolo a los *ghettos* exclusivos de su clase.

El sensible cambio de tono que se produce hacia la última parte del poema registra el modo con que esa voluntad de reencuentro con la infancia de la que hablaba Baudelaire se estrella con las dificultades para leer los fragmentos que la memoria conserva del naufragio. Esos fragmentos se resisten con tenacidad a la recomposición (es decir, a transformarse en *argumento*) para mantener, en su dispersión, la disponibilidad para reaparecer en la conciencia adulta. La recuperación de estos fragmentos es un proceso muy lento de exorcismo en el que vuelven a aparecer viejos fantasmas desterrados, acompañados por la mitología infantil que sustenta la personalidad del sujeto remembrante:

La vida, sin embargo tenía extraños límites
y lo que es más extraño: una cierta tendencia
retráctil.

Se contaban historias penosas,
inexplicables sucedidos
donde no se sabía, caras tristes,
sótanos fríos como templos.

Algo sordo

perduraba a lo lejos
y era posible, lo decían en casa,
quedarse ciego de un escalofrío.

De mi pequeño reino afortunado
me quedó esta costumbre de calor
y una imposible propensión al mito.

El desconcierto y la perplejidad que impedían al niño la comprensión de los hechos recordados se hacen presentes en estos versos, donde la voz adulta cede el punto de vista a la mirada infantil. El aislamiento de la frase «Algo sordo» funciona como otro interludio de lectura: para el niño, la ausencia de explicaciones no

significa la ausencia del problema que lo acucia, sino la inquietante presencia del silencio de los adultos que reproducen los espacios blancos que rodean la secuencia. La dificultad de fijar los límites de la vida (en la que el niño se detenía a pensar a menudo) y el aislamiento del *ghetto* (que no tiene reparos en calificar de «pequeño reino afortunado») terminarán brindándole la costumbre del calor y la «imposible propensión al mito»; necesaria y heroica herencia que le permitirá volver a ese difícil estado continuo de sensibilidad que es la poesía. Pero en su ensayo citado, Gil de Biedma lo dice mejor que yo:

La poesía aspira a afectar nuestra sensibilidad completa, aboliendo las aduanas y los puestos de vigilancia a que nos tienen acostumbrados las exigencias de la vida práctica, y situándonos en estado de total inmediatez a una realidad en la que el habitual divorcio entre las cosas o los hechos y las significaciones ha sido finalmente superado mediante un proceso de mitificación. Y la mitificación —que es la forma en que propiamente se manifiesta la sensibilidad continua— descansa casi siempre en la prolongación de la trayectoria de un estímulo hasta operar en campos distintos del suyo original. (52)

La mitificación como la única forma en que se manifiesta la sensibilidad continua es una constante en la obra de Gil de Biedma. En su ensayo «De mi antiguo comercio con los héroes» sostiene que, al igual que la mitología griega, «[e]l mito es también y sobre todo, una tentativa de comprensión de la vida y una consolación de ella» (208). Conviene aclarar, para evitar cualquier suspicacia semántica, que para Gil de Biedma tan míticos y necesarios son los Reyes magos, como la cigüeña de París y los que ofrece el «maravilloso cine», y la lectura de libros tan memorables como *La pagoda de cristal*, *El Coyote* o *Los tigres de Mompracem*:

Una mitología —escribe Gil de Biedma en el artículo citado— que es una almoneda incoherente, un *bric-à-brac* de referencias de muy variado origen y de sueños, pero que sirve de pauta a nuestra experiencia de lo real y de lo imaginario y la reduce a un

orden nuestro. De ese montón de imágenes rotas, de esa epopeya en fragmentos que cada cual intenta recomponer a semejanza suya, los restos antiguos siempre serán los más amados. (1980, 209)

El problema surge cuando estas mitologías empiezan a perder eficacia y son reemplazadas por otras tal vez más útiles, pero menos nobles: las mitologías económicas y las sociales. Este es el tema de «Barcelona ja no és bona, o mi paseo solitario en primavera», poema que en constante diálogo intertextual con la «Canción a las ruinas de Itálica», narra un paseo del hablante a la montaña de Montjuïc que es, también, un recorrido por su memoria fragmentada y —como señala Margaret Persin a propósito del bilingüismo del título— la conciencia de «su alienación y exilio en el interior de una sociedad dada» (579, mi traducción). Dicho escenario, donde evoca (o más bien recrea) a sus padres como jóvenes esposos cuya bonanza económica es correlativa a la Barcelona de la preguerra, deviene en una desencantada reflexión sobre el mundo de su propia infancia:

Oh mundo de mi infancia, cuya mitología
se asocia —bien lo veo—
con el capitalismo de empresa familiar!
Era ya un poco tarde
incluso en Cataluña, pero la *pax* burguesa
reinaba en los hogares y en las fábricas,
sobre todo en las fábricas —Rusia estaba muy lejos
y muy lejos Detroit.
Algo de aquel momento queda en estos palacios
y en estas perspectivas desiertas bajo el sol,
cuyo destino ya nadie recuerda.

Esta reflexión da cuenta del amargo reemplazo de las viejas mitologías, pero también del deseo de no permitir que las nuevas vicien sus certezas morales más arraigadas (no por casualidad el libro se titula *Moralidades*). Sin embargo, a pesar de la amargura, la ironía se hace presente como un antídoto contra la solemnidad,

saboteando permanentemente la nota elegíaca. La intertextualidad con el poema de Rodrigo Caro no solo se explica por la correspondencia entre las ruinas de Itálica y el Montjuïc catalán; tiene que ver también (al igual que en «Infancia y confesiones») con la presencia de un interlocutor cómplice y silencioso. La —¿casual?— homofonía entre *Fabio*, interlocutor del poema de Caro, y *Fabián* Estapé, a quien está dedicado el poema de Gil de Biedma, no solo refuerza poderosamente la evocación intertextual, sino que sugiere una posible identidad de funciones. Amigo del grupo de Barcelona y frecuentador de sus tertulias literarias, Fabián Estapé Rodríguez es un prestigioso economista catalán a cuyas clases solía asistir Gil de Biedma en la Facultad de Derecho en el curso de 1946-1947.⁴ Es de suponer que en esas clases el poeta encontró las áridas razones económicas que le explicaron, sin ninguna concesión a la nostalgia, los desastres de la postguerra. En una suerte de agradecimiento vengativo por haberle arruinado sus viejas mitologías, el hablante invierte los papeles convirtiendo a su profesor (como al Fabio retórico de Caro) en un interlocutor mudo a quien obliga a escuchar sus propias confesiones.

Las lecciones de Estapé están implícitas en la supresión de la segunda parte de la expresión popular «Barcelona és bona si la bossa sona», que ironiza sobre el carácter desarrollista y comercial que tradicionalmente ha definido a Barcelona.⁵ Dicha supresión explica su tiránica presencia en el subtexto, puesto que si Barcelona, contrariando el dicho, «ja no és bona» es porque el dinero ya no es tan fácil de obtener como lo era en la época en que sus padres se beneficiaron con «el capitalismo de empresa fami-

⁴ Así lo informa Cañas (1989) recurriendo a las memorias de Carlos Barral *Años de penitencia* (1982). Fabián Estapé (Gerona, 1923) fue profesor de economía política de la Universidad de Barcelona, de la que fue rector en 1969 y 1975. Es considerado uno de los economistas españoles más influyentes de las últimas décadas.

⁵ Un verso del poema subraya la marca temporal de la evocación: «era en el año de la Exposición». Se refiere a la Exposición Universal, que se llevó a cabo en 1929, precisamente en Montjuïc de Barcelona.

liar». El fracaso del valor básico que permitía sustentar una mitología burguesa (y popular, como lo es el origen de la expresión) se traduce en la crisis económica y social sobre la que reflexiona el hablante, vinculándola con su propia vida:

Yo busco en mis paseos los tristes edificios
 las estatuas manchadas con lápiz de labios,
 los rincones del parque pasados de moda
 en donde por las noches, se hacen el amor...
 Y a la nostalgia de una edad feliz
 y de dinero fácil, tal como me la contaban,
 se mezcla un sentimiento bien distinto
 que aprendí de mayor,
 ese resentimiento
 contra la clase en que nací,
 y que se complace también al ver mordida,
 ensuciada la feria de sus vanidades
 por el tiempo y las manos del resto de los hombres.⁶

El voluntario diseño de una escenografía decadente tiene, en este fragmento, un marcado sabor irónico que funciona, paradójicamente, como una declaración de gustos. El «despedazado anfiteatro» que cantara Rodrigo Caro se convierte no solo en el «despedazado anfiteatro / de las nostalgias de la burguesía», sino también de las suyas propias: entre el niño burgués que participaba con felicidad de la mitología sustentada por el capitalismo, y el adulto que se complace en ver «mordida, [y] ensuciada la feria de las vanidades» de su propia clase, se instalan sin excluirse la nostalgia y la crítica. Esta alianza va de la mano con aquella otra que propone la segunda parte del título, «mi paseo solitario en primavera». Unida a la primera por una *o* disyuntiva, que es también una

⁶ Compárese la estrofa citada con este fragmento de la «Canción a las ruinas de Itálica»: «Fabio, si tú no lloras, pon atenta / la vista en luengas calles destruidas, / mira mármoles y arcos destrozados, / mira estatuas soberbias, que violenta / Némesis derribó, yacer tendidas; / y ya en alto silencio sepultados / sus dueños celebrados» (1987, 291).

marca de identidad, este subtítulo nos remite a una de las composiciones más célebres del poeta prerromántico Nicasio Álvarez de Cienfuegos: «Mi paseo solitario de primavera». ⁷ Esta elección podría parecer un poco extraña si consideramos la distancia estética entre Gil de Biedma y Álvarez de Cienfuegos, pero esta distancia se diluye parcialmente si comprobamos en ambos poemas la presencia de un interlocutor mudo a quien va dirigido el discurso. En efecto, la función comunicativa de Fabián Estapé (cuyo modelo retórico lo encontramos en el Fabio de «Canción a las ruinas de Itálica») es cumplida en el poema de Cienfuegos por el «querido y dulce Ramón» de quien se sirve el hablante para confrontar la vida de la ciudad con una versión romántica de la vida del campo semejante a la que aconsejara Fray Luis de León en su «Oda a la vida retirada». La ausencia física del interlocutor (y su consecuente silencio) redundando en la soledad radical en la que se instalan ambos discursos; soledad que, como se ha visto, desencadena la denuncia política y aún social. ⁸

La certeza de que la recomposición del pasado fragmentado solo es posible a partir de una proyección ideológica hacia el futuro, se produce en el momento en que el hablante solitario asciende por la montaña del Montjuïc:

⁷ La reminiscencia que supone la apropiación (y recontextualización) del título es obvia, pero debe repararse en el cambio de la preposición *de* (que sugiere una relación de carácter temporal) por *en* (que privilegia más bien una relación espacial). Sea por voluntad expresa, por un error de transcripción o un desliz de la memoria, esa sutil diferencia revela las distancias entre uno y otro poeta.

⁸ Nicasio Álvarez de Cienfuegos es considerado un lejano precursor de la poesía social, como lo demuestra su oda titulada «En alabanza a un carpintero llamado Alfonso», que en su momento fuera juzgada por «subversiva y socialista» por Menéndez y Pelayo. Para el polígrafo montañés, Álvarez de Cienfuegos era «un embrión informe de la gran poesía de Quintana, a quien precedió en traer al arte, si bien de un modo vago y nebuloso, las ideas del siglo XVIII» (1952, 12). Sobre Cienfuegos como poeta social, véase Cano (1975, 85-101) y Arce (1981, 327-330).

Y yo subo despacio por las escalinatas
sintiéndome observado, tropezando entre las piedras
en donde las higueras agarran sus raíces,
mientras oigo a estos chavas nacidos en el Sur
hablarse en catalán, y pienso a un mismo tiempo,
en mi pasado y en su porvenir

Sean ellos sin más preparación para la vida
más fuertes al final que el patrón que les paga
y que el *salta-taulles* que les desprecia:
que la ciudad les pertenezca un día.
Como les pertenece esta montaña,
este despedazado anfiteatro
de las nostalgias de una burguesía.

Las analogías en el personalísimo trato de lo «social» que ofrece este poema con el de Cienfuegos permiten subrayar la continuidad temporal establecida entre ambos. La visión de los despreocupados y jóvenes padres recorriendo la avenida de los tilos o la explanada de Miramar en un «Chrysler amarillo y negro» se encuentra premonitoriamente anunciada (y sancionada) en estos versos de Cienfuegos: «¿Dó en eterna inquietud vagáis perdidos, / hijos del hombre por la senda oscura / do vuestros padres sin ventura erraron?». Al subrayar la evocación, el hablante del poema de Gil de Biedma transforma su propio paseo (su propia «errancia») en un ritual de recuperación por repetición y distanciamiento: al transitar los mismos lugares donde transitaron sus padres cobra conciencia de la distancia que lo separa de ellos, del mismo modo que al transitar los lugares recorridos por la tradición literaria se aleja del referente romántico y se instala en una época cuya dignidad solo puede ser recuperada proponiendo la victoria de la evocación artística sobre la supuesta solidez de los valores burgueses. En su ensayo «Gil de Biedma y su paseo entre las ruinas», Dionisio Cañas señala una diferencia pertinente entre el paseante romántico y el *flâneur* decadente: «Para el poeta-paseante romántico las ruinas representaban el triunfo de la naturaleza sobre el artifi-

cio. Para el *flâneur* decadente, la búsqueda de la intensidad, a través de la perversión exquisita en la ciudad, vendría a ser la victoria del artificio, del arte, sobre la vulgaridad burguesa» (103). Las consecuencias de esta observación son harto dramáticas en la medida en que revelan la soledad del *flâneur*, para quien el arte ya no puede ser la comprobación feliz de la naturaleza, sino la solitaria comprobación del arte mismo y del artista que lo crea.

En este juego de correspondencias se desliza, en forma paralela y soterrada, la idea de que el pasado literario evocado (Machado y Alberti en «Infancia y confesiones», Caro y Cienfuegos en «Barcelona ja no és bona») está en estrecha relación con el pasado personal, vale decir con su propia tradición cultural. La evocación de la madre embarazada del propio hablante («Así yo estuve aquí / dentro del vientre de mi madre») se convierte en la justificación de un impulso atávico que lo lleva a recorrer esos espacios («algo oscuro . . . algo interior me trae / por estos sitios destartalados») y en un poderoso indicador intertextual que insinúa que el hablante «ya estaba» de algún modo presente en la tradición española que lo precedía. El hecho de que este proceso esté formulado en primavera —la estación menos propicia al pesimismo y al desencanto— le otorga un contraste dramático que recuerda los primeros versos de *The Waste Land* de T.S. Eliot, pero también los de Cienfuegos en el poema homónimo:

Tendido allí sobre la verde alfombra
de grama y trébol, a la sombra dulce
de una nube feliz que marcha lenta
con menudo llover regando el suelo,
late mi corazón, cae y se clava
en el pecho mi lánguida cabeza,
y por mis ojos violentos rompe
el fuego abrasador que lo devora. . .

La prestigiosa mitología creada alrededor de la primavera como estación de la juventud, el nacimiento y la esperanza, se arruina al instalar precisamente allí la reflexión evocadora que incluye su

propio nacimiento. El mito de la estabilidad de las economías sociales (establecido por correlato espacial con las ruinas del poema de Caro) y el mito de la primavera (establecido por correlato temporal con el poema de Cienfuegos) son destruidos en un paseo solitario donde la imposibilidad de recuperar los despojos de una «edad feliz» (tanto personal como literaria y social) conduce a la recuperación de los «espacios continuos de la sensibilidad». Pero esta empresa tampoco es fácil: la mentalidad adulta, al fin y al cabo la poseedora de la conciencia, es capaz de reconstruir esos despojos a partir de su inserción en un presente histórico donde esos mitos, si bien han fracasado, continúan funcionando como motor de la creación poética, generando la «imposible propensión al mito». Para Gil de Biedma asumir la «mentalidad adulta» no solo significa establecer las coordenadas histórico-sociales y literarias en las que se hallaba inscrita su infancia, sino servirse a conciencia de ellas para escenificar su propia situación (la suya, la de sus compañeros de viaje, la de sus lectores) en el presente; aunque se corra el riesgo de socavar vengativamente la solidez de los sueños más arraigados. El mismo Gil de Biedma ya lo había advertido: «el hombre se venga de sus sueños corrompiéndolos» (1980, 210).

OBRAS CITADAS

- ALBERTI, Rafael. *Poesías completas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1961.
- ARCE, Joaquín. *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid: Editorial Alhambra, 1981.
- CANO, José Luis. *Heterodoxos y prerrománticos*. Madrid: Ediciones Júcar, 1975.
- CARO, Rodrigo. «Canción a las ruinas de Itálica». *Poesía lírica del Siglo de Oro*. Elías Rivers, ed. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas, 1987. 289-292.
- CAÑAS, Dionisio. «Gil de Biedma y su paseo entre las ruinas». *Revista de Occidente* 110-111 (1990): 101-110.
- CIENFUEGOS, Nicasio Álvarez de. *Poesías*. José Luis Cano, ed. Madrid: Clásicos Castalia, 1969.
- DEBICKI, Andrew. *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Trad. Alberto Cardín. Ediciones Júcar: Madrid, 1986.
- GIL DE BIEDMA, Jaime. *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Madrid: Editorial Crítica, 1980.
- . *Las personas del verbo* [1975]. 6ª edición. Barcelona: Seix Barral, Biblioteca Breve, 1992.
- . *Volver*. Dionisio Cañas, ed. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 1989.

- MACHADO, Antonio. *Obras. Poesía y prosa*. 2^a edición. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Tomo IV. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952.
- PERSIN, Margaret H. «Intertextual Strategies in the Poetry of Jaime Gil de Biedma». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 11.3 (1987): 573-590.
- ROVIRA, Pere. *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Edicions dell Mall, 1986.

9

SECRETA UNIDAD, EPIFANÍA Y SILENCIO

La ebriedad y el don en dos poemas de Claudio Rodríguez

LOS TREINTA Y ocho años que median entre la publicación de *Don de la ebriedad* (1953) y *Casi una leyenda* (1991) del poeta zamorano Claudio Rodríguez son más que suficientes para establecer, habida cuenta de la «secreta unidad» que subyace a una obra en su conjunto, sus complejos y sorprendentes vasos comunicantes. La revisión de los poemas que tiempo atrás escribiera el adolescente exaltado puede conducir al lector (y al autor *en tanto lector*) a un extrañamiento o, para emplear las palabras de Rodríguez, a «una carencia de familiaridad hacia ellos» (1981, 13). Pero aún si aceptamos los naturales cambios y modificaciones que se producen en la poética de un autor, es notable comprobar que en muchos casos la obra última es el resultado del ahondamiento y la profundización de sus preocupaciones iniciales. En el caso particular de la obra de Claudio Rodríguez el diálogo que establece el poema I de *Don de la ebriedad* (libro escrito entre los diecisiete y veinte años) con el poema «Un brindis por el seis de enero» (publicado cuando el poeta tenía cincuenta y ocho) resulta revelador para establecer las condiciones en que se ahonda y modifica su poética.

La primera pregunta que surge ante ese diálogo es si el concepto de «ebriedad» propuesto por el poema del joven Rodríguez es válido también para «Un brindis por el seis de enero». Jonathan Mayhew ha señalado la naturaleza contradictoria del título *Don de la ebriedad*, ya que si por un lado sugiere la inconsciencia propiciadora de la ruptura de límites entre yo y el otro que exalta la comunión religiosa, el sacramento y el estado de inspiración poética; por el otro señala los efectos alienadores del alcohol:

. . . el alcohol puede ser profundamente alienante, creador de una barrera entre el ser y el mundo exterior. El ebrio es un ser gregario y a la vez suspicaz, abierto al mundo y encerrado en sí mismo. (26, mi traducción)

El mismo Rodríguez se ha preocupado por definir la «ebriedad» en términos bastante alejados de la segunda acepción de Mayhew. En su respuesta al crítico Federico Campbell, Rodríguez la explica como exaltación de la pura existencia, aquella que se vive «sin presupuestos ni teorías»:

Mi primer libro se titula *Don de la ebriedad* precisamente por eso: la claridad de la existencia en sí, sin matices. A lo mejor después la evolución ha hecho que esta ebriedad un poco cósmica, sin ideas ni presupuestos morales, se vaya haciendo cada vez más moral, más meditativa. En cuanto uno medita, deja de vivir hasta cierto punto, deja de sentir esa ebriedad. No es el compromiso, sino la elección de unas zonas morales que a uno le importan. Este podría ser un acercamiento hacia el proceso de mi poesía que cada vez se va haciendo más reflexiva, pero sin perder el aspecto exaltador de la vida. (Entrevista con Campbell, 231)

Esta exaltación de la ebriedad juvenil y su inevitable tránsito hacia la meditación será corroborada por Rodríguez años más tarde. En la introducción que él mismo escribiera para la edición de *Desde mis poemas* se lee:

Cuando comencé a escribir *Don de la ebriedad* tenía diecisiete años. Dos datos suficientes para orientar al lector. Poesía —adolescencia— como un don; y ebriedad como un estado de entusiasmo, en el sentido platónico, de inspiración, de raptó, de éxtasis, o, en la terminología cristiana, de fervor. (1981, 14)

Ambas citas dejan entrever que para Rodríguez la «ebriedad» está vinculada con un estado particular de éxtasis, es decir, con un estado de extrañamiento cósmico que genera, de modo semejan-

te a los poetas místicos, la facultad creadora. Esta idea apuntala la propuesta de Philip W. Silver cuando define a Claudio Rodríguez como un «poeta surrealista ma non troppo» y propone leerlo en las coordenadas del surrealismo franco-español (8-12). Curiosamente, es el mismo Silver quien minimiza la influencia de Rimbaud, la misma que (según él) ha sido señalada «de pasada» por la crítica hasta convertirse en un lugar común. Si bien la argumentación de Silver es impecable a la hora de establecer diferencias temáticas y métricas, no se necesita forzar demasiado la comparación para hallar, más que el «empleo pródigo» del automatismo psíquico (el inconsciente no se expresa en endecasílabos), una filiación de actitudes. De este modo, la propuesta rimbaldiana de encontrar «sagrado» el desorden del espíritu («Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit») para alcanzar ese minuto de lucidez que da la visión de la pureza («C'est cette minute d'éveil qui m'a donné la vision de la pureté!») encuentra su equivalente en el desorden de la sintaxis que provocará en los lectores el «extrañamiento cósmico» necesario para participar de la experiencia artística creada por Claudio Rodríguez.

Margaret Persin ha observado que el lenguaje simple y directo que caracteriza la poesía de Rodríguez se encuentra usualmente expresado en una inesperada y aparentemente contradictoria disposición sintáctica; y concluye en que esta condición invita a los lectores a desprenderse de la lógica racional y a confiar en los poderes de su intuición (68). Con el sintagma «don de la ebriedad» ocurre un fenómeno semejante, ya que el título —si bien describe, explica y aclara la voluntad significante del autor— también «somete constantemente a la consideración del lector posibilidades alternativas de significado» (81). El sintagma articula tres lecturas posibles. En la primera, la ebriedad es la *dadora* del don: el extrañamiento es condición necesaria para recibirlo puesto que hay un distancia convencional entre una dadora externa y un receptor cuya disponibilidad se manifiesta en la doble actitud de aceptación y espera. Esta lectura no especifica cuál es el don, solo

el asedio a los poemas permite inferir que se trata de la poesía y de la facultad poética como algo otorgado:

Siempre la claridad viene del cielo;
 es un don: no se halla entre las cosas
 sino muy por encima, y las ocupa
 haciendo de ello vida y labor propias.
 Así amanece el día; así la noche

cierra el gran aposento de sus sombras.
 Y esto es un don . . .

En la segunda lectura, en cambio, la ebriedad *es* el don, exactamente en el sentido en que entendemos una frase como «el don de la palabra»: solo en la medida en que gozamos de dicho don podemos ejercer la mirada que le devuelve su poesía a la materia común y a los hechos cotidianos. La imposibilidad de gozar eternamente ese don (toda ebriedad es temporal) permite comprender la desgarrada invocación con que termina el volumen:

¿Es que voy a vivir? ¿Tan pronto acaba
 la ebriedad? Ay, y cómo veo ahora
 los árboles, qué pocos días faltan...

En la tercera lectura, la ebriedad ocupa un espacio innombrado, que podría ser el privilegiado espacio del ejercicio poético. Juntemos en una sola palabra el sustantivo con la preposición y leamos el sintagma de este modo: «*donde* la ebriedad». Esta lectura podría parecer arbitraria, pero es la única que permite aludir al espacio (inclusive como pregunta: «¿*dónde* la ebriedad?») sugerida como un «play on words» por Mudrovic (153)) y a la actividad que la ebriedad produce en dicho espacio: el éxtasis que se produce sin necesidad de palabras.

La notable indeterminancia del título (que va pareja con la indeterminancia de la «ebriedad» como concepto poético) genera una multiplicidad de lecturas que de ninguna manera anulan el nivel mimético al que alude Mayhew. En efecto, la ebriedad como

«borrachera» no está desplazada ni ausente de estas interpretaciones puesto que sustenta (y potencia) sus posibles significados en el nivel semiótico. Esta aclaración es pertinente para observar el paso notable que se produce entre la ebriedad juvenil y el brindis como domesticación (o sobrevivencia) de una facultad que se va perdiendo con los años, pero que puede retornar si es debidamente invocada. De paso, nos ayuda a leer ambos textos como fragmentos eslabonados de una misma meditación metapoética.

Esta caracterización de la ebriedad, si bien se corresponde mejor con el primer poema de Rodríguez, no desmerece en «Un brindis por el seis de enero». La diferencia de postura se produce menos por un cambio radical frente al acto poético que por una meditación que reconoce la pérdida de la juventud y de su disponibilidad ante la embriaguez creadora. La enorme conciencia de la posición del hablante de «Un brindis por el seis de enero» se hace patente en los dos primeros versos («Heme aquí bajo el cielo / bajo el que tengo que ganar dinero») que nos remiten al poema «Dinero» de *Alianza y condena* (1965):

. . . Voy a vender, entonces,
estas palabras? Rico de tanta pérdida.
sin maniobras, sin bolsa, aun sin tentación
y aun sin ruina dorada
¿a qué la madriguera
de estas palabras que si dan aliento
no dan dinero? ¿Prometen pan o armas?
¿O bien, como un balance mal urdido,
intentan ordenar un tiempo de carestía,
dar sentido a una vida: propiedad o desahucio?

La triste lucidez de saberse poeta en una sociedad que convierte el arte en mercancía y al artista en productor se encuentra compensada en otra dimensión: la de una conciencia expectante y crítica contra las maniobras de dicho mercado. En este sentido, la embriaguez (en todas sus formas significantes, incluida la borrachera) se convierte en una forma eficaz de resistencia contra di-

chas maniobras. «Un brindis por el seis de enero» supone la resolución de ese conflicto al aceptar la lucidez frente una realidad muchas veces sórdida sin perder de vista la virtudes encantatorias de la ebriedad, que son reclamadas bajo el registro del brindis.

El brindis supone la socialización del acto de beber y la existencia de un hecho celebratorio que lo justifique y motive. Es también un hecho desprovisto del lado «alienante» al que se refería Mayhew, ya que propicia la ruptura de la barrera «entre el ser y el mundo exterior» (26). Recuérdese que el brindis no tiene como función específica propiciar la ebriedad: en todo caso se trata de una ebriedad socialmente aceptada. En el poema de Rodríguez el acontecimiento celebrado es la Bajada de Reyes (también llamado «Epifanía») y la adoración del niño Jesús. El carácter íntimo y a la vez tradicional del seis de enero está presente no solo en la atmósfera y en el escenario del poema, sino también en el empleo de versos como el endecasílabo y el heptasílabo tan frecuentes en la tradición hispánica (y en la poesía de Rodríguez: *Don de la ebriedad* está escrito en versos endecasílabos). De este modo, el nacimiento del Niño (hecho cíclico convertido en ritual y expuesto a los avatares del mercado) reclama su origen eminentemente popular y se transforma en una meditación acerca de la creación poética. Si en el primer poema el don («la claridad») siempre venía del cielo, en este poema se dice:

Heme aquí bajo el cielo,
 bajo el que tengo que ganar dinero.
 Viene la claridad que es ilusión,
 temor sereno junto a la alegría
 recién nacida
 de la inocencia de esta noche que entra
 por todas las ventanas sin cristales,
 de mañana en mañana
 y es adivinación y es la visión,
 lo que siempre se espera y ahora llega, . . .

La notable indeterminancia de este fragmento nos permite asociar el alivio que produce la llegada de la claridad con el ciclo ri-

tual del nacimiento del Niño. De otro lado, la confianza íntima de no saberse olvidado por la embriaguez está minada por la «ilusión», que en este contexto moviliza su doble significado de «expectativa», y de «vana apariencia» con la cual no es conveniente engañarse.¹ Los primeros versos del poema evidencian el tránsito paulatino de la ebriedad a la meditación con toda la serena nostalgia que supone recordar su constante presencia en el pasado. Para el hablante, la presencia de la claridad (como la del Niño) es un don más precioso en la medida en que se le otorga cada vez más avaramente. De manera semejante a la de los Reyes Magos, quienes luego de esperar muchos años atravesaron el desierto para tener la revelación de la divinidad del Niño, el hablante agradece ese momento único, y brinda. La «persecución ebria» del primer poema (asociada con el ciclo creativo y el abrazo de la muerte «que nunca afloja») aparece transformada en un reiterado brindis que produce una brecha en la meditación por donde se introduce la ebriedad:

... está llegando mientras alzo el vaso
y me tiembla la mano, vida a vida,
con milagro y con cielo
donde nada oscurece. Y brindo y brindo.
Bendito sea lo que fue maldito.
Sigo brindando hasta que se abra el día
por esta noche que es la verdadera.

¹ En un poema fechado en 1950 y no publicado en libro, Claudio Rodríguez asocia la «ilusión» de los Reyes Magos con la verdad de su existencia para concluir con la certeza de que no le será negado el presente: «Pero un buen día... Reyes, / ahora os he pedido el gran presente; / no me lo negaréis / porque ya lo sé todo: / sé que nos vais hablando de niñez... / ¡lo sé todo!: / sé que sois verdaderos / porque sois ilusión». («A los Reyes Magos», *El Correo de Zamora*, 5 enero 1950, p. 3. También se puede consultar en <http://www.arvo.net/includes/documento.php?IdDoc>).

Aquí la claridad también «viene del cielo», pero es invocada en el brindis con un gesto que funciona de manera semejante a los mecanismos propios de la magia simpática («está llegando mientras alzo el vaso» indica que está llegando *porque* alza el vaso). Resulta revelador comprobar que la mano invocadora tiemble «vida a vida», pues a primera vista ese temblor se encuentra asociado al reconocimiento de la vejez y a la dificultad de acceder al don que de joven recibiera más generosamente. Pero —como ocurre con el sintagma *don de la ebriedad*—, la frase «vida a vida» admite un desmontaje léxico que la convierte en «vida ávida», además de la homofonía que permite leerla como «vida habida». Ambas posibilidades redefinen la vejez en términos de la experiencia poética ganada con el paso de los años, experiencia que no impide la temblorosa expectativa de los momentos previos a la llegada del don. El don nuevamente otorgado permite la transgresión de las convenciones aceptables del brindis (el hablante brinda y sigue brindando, lo que conduce a pensar en un estado de franca ebriedad), pero también que aquella «mirada que no tiene dueño» de la que Rodríguez nos habla en *Alianza y condena* pueda ver la belleza de un mundo despojado de toda maldad («Bendito sea lo que fue maldito»), y libre al fin «de los pesados vendajes de la costumbre».

De la mano con esta redefinición de la vejez como experiencia poética y vital se observa una redefinición de la noche como espacio opuesto a la claridad. Martha Miller (127-136) y Michael Mudrovic (137-156) han subrayado las complejas relaciones de oposición y ambigüedad que articulan la dualidad «claridad / noche» en el poema I de *Don de la ebriedad*. Para ambos críticos, esta dualidad puede ser expresada en términos metapoéticos («inspiración / falta de inspiración») a partir de la duda que socava la seguridad acerca de la llegada del don. Mudrovic es especialmente sensible al hecho de que el verbo «esperar» aparezca mencionado cinco veces en el poema («¿Cómo voy a *esperar* nada del alba? / Y, sin embargo —esto es un don—, mi boca / *espera*, y mi alma *espera*, y tú me *esperas*») y añade perspicazmente que «esperar» es aguardar por algo (o alguien) pero también «tener esperanza». De este modo,

el hablante expresa su confianza en el retorno de la inspiración, pero, simultáneamente, el temor a que no aparezca (es decir, a la esterilidad). Ahora bien, si aceptamos que el hablante se sitúa en la espera y trasmite su confianza y su temor frente a la llegada de la inspiración ¿no debemos aceptar, por lo tanto, que el hablante habla *desde* la noche, es decir cuando el don aún no le ha sido otorgado? Esta aporía supone un replanteamiento de la noche no como el espacio temido (el «aposento de sombras») sino como el espacio donde es posible hablar de la claridad. Los dos versos que concluyen el poema «Un brindis por el seis de enero» («Sigo brindando hasta que se abra el día / por esta noche que es la verdadera») subrayan, años después, la aporía y proponen en su sencillez una valoración de la noche como el privilegiado espacio de la escritura, pues todo indica que el día aún ha llegado y todavía se está en la «Nochebuena». En este punto la pregunta cae por sí sola: si el poema es la expresión del deseo y la espera, ¿cuál es el poema resultado del don efectivamente otorgado? La respuesta demanda una breve digresión.

Como he señalado líneas arriba, la palabra «Epifanía» alude a la festividad de los Reyes Magos, pero significa también «revelación». Rescatada de la mitología griega por Joyce para referirse a su propia literatura y a su concepción del arte, la epifanía (o el «momento epifánico») ocurre cuando un personaje experimenta un violento proceso de anagnórisis existencial por el cual aprende una verdad sobre sí mismo o su circunstancia. A estas consideraciones debe añadirse que esta palabra alude *también* al título del poema (la Epifanía se celebra cada seis de enero). Estos tres significados inscriben el poema en una tradición iniciada, al menos en la literatura española, en el *Aucto de los reyes magos* (s. XII) y definen un *topos* visitado por poetas tan disímiles como Rubén Darío («Los tres reyes magos»), T.S. Eliot («Journey of the Magi»), Luis Cernuda («La adoración de los Magos») y Jorge Guillén («Epifanía»). Los casos de Darío y Guillén resultan especialmente reveladores para indagar los silencios que articulan el poema de Rodríguez.

En el poema de Rubén Darío titulado «Los tres reyes magos», cada uno de los reyes se presenta a sí mismo en primera persona mencionando los dones que le trae al Niño Jesús. En la última estrofa, un hablante (hasta entonces situado fuera de la escena), ordena silencio y recuerda que la luz se opone al caos, pero nace de él:

—Gaspar, Melchor y Baltazar, callaos.
Triunfa el amor, y a su fiesta os convida.
¡Cristo resurge, hace la luz del caos
y tiene la corona de la Vida!

Una variante del silencio de los magos (que son, no lo olvidemos, portadores de dones, pero también expectantes de la revelación) ocurre en el poema «Epifanía» de Jorge Guillén, un potente alegato acerca del origen obrero de Jesús. En la primera estrofa se lee:

Llegan al portal los Mayores,
Melchor, Gaspar y Baltazar,
Se inclinan con sus esplendores
Y al niño adoran sin cantar.

Nótese que mientras en el poema de Darío el hablante ordena silencio a los reyes magos, en el de Guillén los magos adoran al Niño «sin cantar»: el canto (el lenguaje) se hace innecesario en la adoración, pero es necesario para transmitir la inefabilidad de dicha experiencia. Dicho de otro modo, la experiencia límite que supone el ansiado encuentro es una epifanía (es decir, una revelación) que hace innecesarias las palabras, pero las utiliza para transmitir su falta de necesidad. La aporía es evidente. En el poema de Darío el silencio de los magos obliga a una voz externa e innominada a dar cuenta del «triunfo del amor» y el resurgimiento de Cristo; en el de Guillén esa voz innominada es la del hablante del poema. ¿Y en el de Rodríguez? En ninguna parte del poema se nos informa acerca de las palabras que *efectivamente* acompañaron los continuos brindis. Ese silencio es el mismo de los magos de

Darío y Guillén: el silencio que se recorta sobre un fondo de palabras y que se origina en ellas, exactamente como la luz con relación al caos. Esas palabras no dichas *son* el verdadero poema, el poema invisible al que «Un brindis por el seis de enero» alude desde su serena y agradecida embriaguez.

OBRAS CITADAS

- CAMPBELL, Federico. *Infame turba*. Barcelona: Lumen, 1971.
- GUILLÉN, Jorge. *Obra Poética. Antología*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- MAYHEW, Jonathan. *Claudio Rodríguez and the Language of Poetic Vision*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1990.
- MILLER, Martha. «Elementos metapoéticos en un poema de Claudio Rodríguez», *Explicación de textos literarios*, 8 (1979-80): 127-136.
- MUDROVIC, Michael. «Edenic Language in Claudio Rodríguez's *Don de la ebriedad*», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 18, 1-2 (1993): 153.
- PERSIN, Margaret H. *La poesía como proceso*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1986.
- RIMBAUD, Jean Arthur. *Une saison en enfer. Œuvres*. París: Éditions Garnier Frères, 1960.
- RODRÍGUEZ, Claudio. *Antología Poética*. Philip Silver, ed. Madrid: Alianza, 1993.
- *Casi una leyenda*. Barcelona: Tusquets, 1991.
- *Desde mis poemas*. Edición del autor. Madrid: Cátedra, 1981.
- *Don de la ebriedad. Conjuros*. Luis García Jambrina, ed., Madrid: Castalia, 1998.
- RUBÉN DARÍO, *Poesías Completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- SILVER, Philip. «Claudio Rodríguez o la mirada sin dueño». Introducción a *Antología Poética*. Madrid: Alianza, 1993.

IO

LA CLAVE DESLEÍDA EN EL JUSTILLO

Historia íntima y veladura en «Mazurca en este día» de Pere Gimferrer

PERE GIMFERRER, «Primera visión de marzo»

EN LA INTRODUCCIÓN a sus *Poemas 1963-1969* titulada «Algunas observaciones», Pere Gimferrer se refiere a su libro *Arde el mar* (1966) en los siguientes términos: «No es un libro unitario, y los poemas no van ordenados en él por orden cronológico de redacción. Es el libro que he escrito de un modo menos deliberado y más *nonchalant* y a ello habrá que atribuir su absoluto desinterés por los modos de escribir poesía que regían en España por aquellos años» (1979, 12). Esta provocadora confesión era consciente del carácter renovador del libro, cuya aparición fue saludada de este modo por José Olivio Jiménez: «[*Arde el mar*] significó en su momento el anuncio brillante y definitivo de que algo muy urgente —la revaloración de la poesía como poesía, iniciada por la promoción que de inmediato precede a Gimferrer— llegaba a un punto altísimo de consecución y triunfo» (363-364). Leídos treinta y cinco años después, los poemas de este libro confirman su importancia capital en el panorama de la poesía española de este siglo, y permiten establecer relaciones que en su momento no tenían por qué ser percibidas, ni siquiera por su propio autor: los juegos de espejos, las trampas («o celadas») del poema y de la historia, la presencia de elementos exóticos y escenografías artificiosas, la simultaneidad temporal y la apelación a códigos culturales no necesariamente literarios que caracterizan la obra posterior de Gimferrer se encuentran anunciados en este libro, cuya complejidad compositiva responde al encubrimiento de un momento vital intransferible y, sin duda, determinante.

En su comentario crítico sobre *Arde el mar*, Jorge Rodríguez Padrón define ese momento como el de una «historia íntima»: «Tras todos y cada uno de los poemas de Gimferrer late un espíritu ido, una evocación melancólica de esa historia íntima, bien del niño no lejano, bien del adolescente ilusionado y desilusionado —a partes iguales— ante la vida» (262). En su reseña sobre la primera etapa de Gimferrer, Víctor García de la Concha recurre también al archivo biográfico para ofrecer la clave de esa «evocación melancólica» que subyace a los poemas:

Arde el mar —digámoslo en seguida— es el gran poema del recuerdo y la búsqueda del tiempo perdido: de una infancia no vivida, de una dolorosa adolescencia. Desde el otero de sus dieciocho a veinte años, Pedro Gimferrer, herido de una penosa enfermedad en su niñez, madurado prematuramente —lector precoz y omnívoro— a lo largo de una pubertad y primera juventud solitarias, revive desde el presente el proceso del pasado. (45)

Tanto las observaciones de Rodríguez Padrón como las de García de la Concha se hacen eco de la propuesta del mismo Gimferrer cuando señala, a propósito de su segundo libro *La muerte en Beverly Hills* (1968), que sus poemas pueden leerse como la narración de una historia íntima escondida y a la vez expresada tras el cortinaje del «cine norteamericano de los años dorados» (13). Solo que la narración de *Arde el mar* se sirve de otros cortinajes igualmente seductores: viejas crónicas medievales, historias de heterodoxos como Melanchton y de «raros» como Hoyos y Vinent, sin olvidar la amplificación detallada de escenas provenientes de mitos griegos y novelas contemporáneas como *Rayuela*. En este libro, el escenario culturalista cumple la función que le asigna Guillermo Carnero cuando distingue entre el «culturalismo» adoptado como una voluntariosa declaración de principios, y aquel que «se manifiesta de modo natural y espontáneo en todos los actos de la vida cotidiana, ordinarios y extraordinarios, entre estos últimos, el acto de escribir» (13). Esta segunda opción —que elimina

el carácter peyorativo del término y lo convierte en un rasgo defintorio de los «novísimos»— funciona en el poema de Gimferrer como un lujoso cortinaje «veneciano» en cuyos pliegues se ocultan y exhiben pudorosamente las claves.

El hecho de que «Mazurca en este día» sea el poema inicial del volumen le confiere, a despecho de la señalada falta de cronología, un carácter introductorio y emblemático; de allí que lo haya elegido no para escharbar la existencia de un determinante biográfico, sino para analizar cómo el laborioso borramiento de la «historia íntima» del hablante (que puede o no compartir con el autor) se erige en el motor enunciador del poema. En su ensayo «Itinerario de un escritor» Gimferrer ofrece valiosas reflexiones sobre las confusas aguas que separan al autor del hablante, y concluye borgianamente que «el autor de nuestros escritos no somos nosotros, no es el individuo que aparece en el registro civil, sino otro personaje, el autor de los textos. . . la persona que habla, el yo que habla en un poema o en un texto literario, solo somos nosotros en un cierto sentido» (1996, 26-27).

La primera dificultad de «Mazurca en este día» se encuentra enunciada en el título: al negarse a asumir de manera transparente la representación del poema, el título anuncia los problemas de interpretación que empedrarán de comienzo a fin su lectura. El término «mazurca» alude en principio a una danza romántica de movimiento moderado y compás ternario popular en la España del siglo XIX y comienzos del XX. Esta definición moviliza inmediatamente la apertura de códigos musicales: las expectativas pueden ir desde el hallazgo de una estructura de ritmo ternario en el poema, hasta el encuentro de una relación simbólica entre el origen polaco de la danza y su aclimatación cultural en la península. Andrew Debicki, por ejemplo, hace uso de estos códigos y concluye su lectura aseverando que «el poema nos ofrece, en última instancia, una mazurca, una danza artística más que una historia realista, y un ejemplo de las maneras con las que el arte transforma la vida» (142, mi traducción). Es fácil estar de acuerdo con Debicki respecto de la transformación que el arte, y en especial

este poema, hace de la vida: la necesaria (y muchas veces indiscernible) transformación del autor biográfico en hablante, además del empleo de un lenguaje que a pesar de su deliberada artificiosidad y autosuficiencia tiene la voluntad de insertarse en una tradición tan compleja como la española, son consideraciones obligatorias de lectura. Más difícil es condecir con la propuesta que el poema sea «en última instancia» una mazurca, y que la expresión de esa danza se imponga a la de una historia realista. Pienso que la alusión a la mazurca tiene como fin inmediato confundir deliberadamente al lector otorgándole pistas falsas que lo conducirán, sin embargo, a una clave esencial de lectura: que el ritmo de una época pasada puede marcar el paso de la actualidad y conferirle un sentido en la confusión de tiempos y actitudes. El mismo Gimferrer ha sugerido, años después, que el título de este poema «sirve al menos para recordar que una danza de origen polaco que estuvo de moda hace tiempo puede ser la cifra o evocar el ritmo de lo que nos pasa hoy, en este día», y luego añade: «La diversidad de tiempos se condensa en una unidad que se hace presente, el poema recién nacido» (142, 2002). Este comentario, que se lee como una declaratoria de su particular método de composición, es también una postura frente a la tradición literaria, de modo que la confusión producida por el título le sirve tanto para exhibir como para salvaguardar la intimidad herida y, de paso, afiliarse con un poema que representaba uno de los escasos modos de escribir poesía que le producían entusiasmo. Me refiero a «El vals» de Vicente Aleixandre, poeta cuyo magisterio fue decisivo para los jóvenes escritores de aquellos años y a quien Gimferrer le rinde homenaje en la dedicatoria del volumen. El recurso a la utilización de una danza como emblema de la vida, la alusión a una historia personal situada en un presente desde el cual se evocan, actualizan y entremezclan historias del pasado tienen su antecedente más inmediato en este poema, considerado por Gimferrer como uno de los más importantes de *Espadas como labios* (15, 1975).

En «El vals» la disposición y el ritmo de los versos no solo producen el vértigo y la vivacidad de la danza —Dámaso Alonso alude al «sabor de época» de los salones fin de siglo (211)—, sino

que sus referentes adquieren un sentido alegórico que permite leer el poema como un atentado del lenguaje contra las convenciones de la llamada «poesía social», y como una rebelión de las pasiones contra los estrechos códigos de conducta imperantes en la España de los años treinta.¹ En el poema de Gimferrer, en cambio, las referencias se resisten a ser interpretadas como reproducción de la danza, y la historia íntima no se hace visible sino hasta bien avanzada la lectura. En este sentido, «Mazurca en este día» se halla más cerca del método de composición de los *Cantos* de Pound, especialmente del Canto III como lo ha señalado Jordi Gracia (105). Si en el poema de Pound la primera parte es una evocación personal de Venecia y la segunda una recreación de la partida del Cid a Burgos, en «Mazurca en este día» la evocación personal del patio de Letras ocupa la segunda parte, mientras los catorce primeros versos relatan, de manera velada y casi cinematográfica, una secuencia de hechos históricos vinculados con el *Cantar del cerco de Zamora* y la supuesta traición de Vellido Dolfos:

Vellido Dolfos mató al rey
a las puertas de Zamora.
Tres veces la corneja en el camino, y casi
color tierra las uñas sobre la barbacana,
desmochadas, oh légamo, barbas, barbas, Vellido
como un simio de mármol, más que un fauno en Castilla
no en Florencia de príncipes, brocado y muslos tibios.
¡Trompetas del poniente!

Por un portillo, bárbaro,
huidiza la capa, Urraca arriba, el cuévano
se teñía de rojo entre sus dedos ásperos,
desleíase el cetro bordado en su justillo,
quieta estaba la luz en sus ojos de corza
sobre el rumor del río lamiendo el farellón . . . (vv. 1-14)

¹ En su evocación personal titulada «Memoria de un poema» (1958), Carlos Barral no vacila en considerar «El vals» un «poema social a la manera como lo son los mejores de estos últimos años, aun a conciencia de que ni su intencionalidad ni su tono lo hacen semejante a ellos» (1977, 146).

A primera vista, nada en el lenguaje del poema recuerda al empleado por los juglares con los que el hablante dialoga. El único vínculo que los une pareciera estar en su rebuscado trasfondo novelesco, el mismo que invita a los lectores a participar de ese otro universo textual que se hace presente en función de la «historia íntima» que lo convoca. El pretérito del primer verso («mató») nos conduce a un pasado que responde, más que a una historia personal y unívoca, a una multiplicidad de textos que recrean el *Cantar del cerco de Zamora*, historia medieval plagada de pasiones políticas e intrigas personales.² La historia, tal como la resume Manuel Alvar, es la siguiente:

Fernando I con un sentido puramente patrimonial de la monarquía divide su reino entre sus hijos (1065): a Sancho, el mayor, le da Castilla; a Alfonso, el predilecto, León, que implícitamente llevaba el concepto de *Imperator* y, al tercero, García, Galicia. Las hijas, Urraca y Elvira, reciben —bajo promesa de no casarse— los monasterios de los tres reinos: el Infantazgo, que, una y otra vez, aparece en las *Crónicas* y en la gesta. La leyenda cuenta que este territorio disperso tenía dos capitales: Zamora (de doña Urraca) y Toro (de doña Elvira). El primogénito Sancho no aceptó la desmembración territorial y procuró unir en sus sienas tanto señorío disperso: durante ocho años combatió a sus hermanos y, cuando estaba a punto de realizar sus sueños, el venablo de Vellido Dolfos acabó con su vida y sus pretensiones (1072). Alfonso —refugiado en la corte de su vasallo el rey de Toledo— vino a Zamora a hacerse cargo de los reinos que habían quedado sin señor, pero los castellanos —antes de acatarlo— le exigieron juramento de no haberse manchado con la sangre de su hermano (Alvar, 71).

² Del *Cantar del cerco de Zamora* se conservan algunos fragmentos reconstruidos parcialmente por Julio Puyol Alonso (*El cantar de Don Sancho de Castilla*, 1912) y Carola Reig (*El cantar de Sancho II y cerco de Zamora*, 1947). Ambas reconstrucciones tienen como base *La Crónica General* y la *Crónica Najarense* (Alvar 1986, López Morales 1974).

El conocimiento de la historia (o de la versión que por el momento aceptaremos como historia) facilita la comprensión del poema, pero no lo explica. Ahora sabemos bajo qué circunstancias Vellido Dolfos asesinó al rey y quién fue la misteriosa Urraca; pero a esas circunstancias debemos añadir otra de carácter pasional: el amor de Vellido Dolfos hacia la infanta Urraca quien, desesperada ante la gravedad del cerco, consigue que su admirador acepte la misión de asesinar al cercador don Sancho. Ningún jugador fue amable con el desventurado Dolfos, cuya presencia en la historia desaparece una vez consumado el regicidio. Basta, sin embargo, una revisión del extenso corpus de romances y fragmentos relacionados con el cerco de Zamora para comprobar la unánime caracterización de Vellido Dolfos como un traidor. Veamos algunos ejemplos registrados por Alvar (1986):

—Rey don Sancho, rey don Sancho, no digas que no te aviso,
que del cerco de Zamora un traidor había salido:
Vellido Dolfos se llama, hijo de Dolfos Vellido,
a quien él mismo matara y después hechó en el río . . .

(«Romance de la traición de Vellido Dolfos», 112)

—iRey don Sancho, rey don Sancho, no digas que no te aviso
que de dentro de Zamora un alevoso ha salido:
llámase Vellido Dolfos, hijo de Dolfos Vellido,
cuatro traiciones ha hecho, y con esta serán cinco.
Si gran traidor fue el padre, mayor traidor es el hijo.—
Gritos dan en el real: ¡A don Sancho han mal herido:
muerto le ha Vellido Dolfos, gran traición ha cometido!
Desde le tuviera muerto, metióse por un postigo,—
por las calles de Zamora va dando voces y gritos:
—Tiempo era, doña Urraca, de cumplir lo prometido.

(«Romance del rey don Sancho», 113-114)

O el más explícito «Romance de Vellido Dolfos», donde el asesinato se relata de esta manera:

. . . Apartados del real el buen rey se había apartado
 con voluntad de hacer lo que a nadie es excusado:
 el venablo que llevaba a Vellido se lo ha dado,
 el cual desde así lo vido de espaldas y descuidado,
 levantóse en los estribos con fuerza se lo ha tirado;
 diérale por las espaldas, y a los pechos ha pasado . . .

(«Romance de Vellido Dolfos», 114-115)

Estos fragmentos ofrecen la impresión de que los juglares hubieran competido entre sí para ver quién era capaz de acumular mayores injurias sobre el infortunado Dolfos. Mientras el primero lo presenta como traidor de un rey que era como su propio padre, el segundo asegura que lo traicionero le venía de familia, ya que su padre también lo era. Todas estas caracterizaciones responden a la imaginación de los juglares castellanos, a quienes sobran motivos para ensombrecer la gloria del único caballero que pudo, por amor a Urraca, ejecutar la muerte que liberó Zamora.³

Tal vez porque la rivalidad medieval entre Castilla y León permitía denunciar veladamente la rivalidad endémica entre Castilla y Cataluña, tal vez porque las ambiciones imperiales de Sancho II recordaban la política cultural del franquismo, en «Mazurca en

³ Respecto de la supuesta traición de Vellido Dolfos, Humberto López Morales puntualiza lo siguiente: «El juglar hace caso omiso de la historia, que nos cuenta como el caballero de Zamora, galopando en veloz caballo, llega por sorpresa adonde el rey Sancho y le atraviesa el pecho con su lanza, regresando de inmediato a la ciudad cuyas puertas le aguardaban abiertas. El cantar convierte esta acción heroica en otra de más impacto artístico. Vellido Dolfos es presentado como un traidor, pues besa la mano de Sancho reconociéndolo por señor, y después, mezquinamente, lo mata por la espalda» (96).

este día» Vellido Dolfos no es evocado como un traidor.⁴ El hablante se limita a informar escuetamente del regicidio para luego presentar imágenes que sugieren la huida de Dolfos luego de cometido el crimen y la angustiada espera de Doña Urraca. La enunciación de estos episodios (que prolongan imaginariamente la leyenda y, a la vez, forman parte de la «historia íntima») reproduce métricamente los cambios temporales: si los dos primeros versos evocan el arte menor del romancero («Vellido Dolfos mató al rey / a las puertas de Zamora»), los siguientes frustran la narración romancesca al introducir el alejandrino y con él la desviación moderna: la fragmentada presentación visual de los acontecimientos, el recurso del collage y la simultaneidad.

La casi total ausencia de verbos y nexos sintácticos produce la sensación de estar ante una secuencia de «vistas fijas» que difícil-

⁴ En su estudio *La República, La era de Franco*, Ramón Tamames reflexiona acerca de las consecuencias del desarrollo de la educación y la cultura en la política adoptada por el primer gobierno del Nuevo Estado. Creado en plena guerra civil, el Ministerio de Educación Nacional suprimió en 1938, además de la coeducación y el laicismo, la educación en lenguas vernáculas en zonas bilingües (549). Josep Benet recuerda que si durante la República el Estatuto Autonómico de 1932 había decretado la oficialización de la lengua catalana, fue a partir de la ocupación de Cataluña por las tropas nacionales (1939) que se reiniciaron las persecuciones de las lenguas y culturas no castellanas tal como fueron practicadas por la dictadura del general Primo de Rivera. Esta política se hizo notoria en la prohibición de la enseñanza (de la gramática y la literatura) y del uso público de la lengua. Benet cita una declaración de Franco en la que resume su postura: «España se organiza en un amplio concepto totalitario, por medio de instituciones nacionales que aseguren su totalidad, su unidad y continuidad. El carácter de cada región será respetado, pero sin perjuicio para la unidad nacional, que la queremos absoluta, con una sola lengua, el castellano, y una sola personalidad, la española». (Citado por Benet, 112). Por su parte, Gimferrer recuerda que en su infancia «el catalán como lengua solo tenía una existencia coloquial y excepcionalmente había algún libro en catalán que podía haber leído en librerías de lance o en la biblioteca familiar» (1996, 18). Recuerda también que hacia el año 47 se levantó la prohibición que pesaba sobre la libre circulación de los libros en catalán.

mente evocan la mazurca prometida en el título. Tanto la elipsis como la técnica fragmentarista propias del romancero tradicional son utilizadas por el hablante para sugerir las acciones de Vellido Dolfos, cuyos buenos (y malos) designios y dubitaciones se expresan en la frase «Tres veces la corneja en el camino», que remite a la escena previa (y no enunciada) del Canto III de Pound, y a un sistema de creencias propio de la ornitomanía medieval.⁵ Si los buenos augurios se anunciaban por el vuelo de diestra a siniestra y los desfavorables por el vuelo en dirección contraria, es comprensible la incertidumbre de quien ve la corneja no una sino tres veces: al ser prácticamente imposible que la misma ave repita tres veces su vuelo en la misma dirección (hay, por lo menos, una ida y una vuelta) el augurio admite tanto las interpretaciones positivas como las negativas. Esta incertidumbre —que pone en escena textual la desconfianza frente al valor del signo— se agrava en las escenas posteriores: *vemos* las «desmochadas» uñas de Vellido Dolfos arañando la barbacana «color tierra», *vemos* sus barbas presumiblemente largas («Vellido como un simio de mármol»), *vemos* también una imagen deliberadamente anacrónica: «. . . Vellido / como un simio de mármol más que un fauno en Castilla, / no en Florencia de príncipes, brocado y muslos tibios». El contraste entre los príncipes de una Florencia ennoblecida por el lujo y un pobre «simio de mármol» abandonado a su suerte no solo refuerza la visión estática (paralizada) de Vellido Dolfos, sino que sugiere la conflictiva conciencia de su situación luego del crimen. El *shock* producido por el asesinato, sumado al temor de ser descubierto por los guardias, le impiden justificarse con los argumentos de Maquiavelo tal como los expone en su tratado *El Príncipe* (de allí la alusión a una «Florencia de príncipes» en la que nunca podrá

⁵ Ni en el *Cantar del cerco de Zamora* ni en ninguno de los romances consultados aparece el detalle de la corneja. Sí aparece en cambio en el *Cantar* primero del *Poema de Mio Cid*: «a la exida de Bihar ovieron la corneia diestra / a la entrada de Burgos oviéronla siniestra» (76). Esta escena es inmediatamente anterior a la recreada por Pound en el *Cantar* III, que se inicia con la llegada del Cid a Burgos.

reconocerse). La anacronía es obvia (Maquiavelo perteneció al siglo XVI), pero plantea problemas políticos relacionados con la imposición de un Príncipe poderoso frente a la amenaza medieval de la división de los poderes y —para el caso de la España de la postguerra— de las autonomías regionales.

Simultáneamente a la acción de Vellido Dolfos, se sitúa la espera de Doña Urraca, la verdadera instigadora del regicidio. El paso de una escena a otra se produce con la exclamación «¡Trompetas del poniente!», que anuncia la llegada de la noche y produce un angustioso silencio, el mismo que es reproducido textualmente con la ruptura del verso alejandrino (vv. 8-9): la contención respiratoria, sugerida por la separación de los hemistiquios, introduce la presencia escénica de Urraca y genera un clima de suspenso casi cinematográfico (¿llegará Urraca para cumplir lo que había prometido a Dolfos?, ¿lo abandonará luego de cometido el crimen que beneficiará al más querido de sus hermanos?). La suspensión del enunciado revela no solo la entrecortada ansiedad de Vellido Dolfos y de Urraca, sino también la del lector respecto de los posibles destinos de los personajes.

De manera similar a la de su cómplice, la caracterización de Urraca responde también a un diseño elíptico: su ansiedad y su temor están sugeridos por la capa «huidiza», el cuévano teñido de rojo «entre sus dedos ásperos», «sus ojos de corza» y —sobre todo— por el desleimiento del «cetro bordado en su justillo». El cetro (emblema de un poder político que le estaba vedado a Urraca), se encuentra sometido a un ocultamiento que sería también una borradura si el hablante no lo evidenciara en primer plano. Al presentarlo bordado y desleído en una prenda íntima, el hablante comete la infidencia de exhibir textualmente el síntoma de los poderosos y ocultos deseos de Urraca y, de paso, convierte a los lectores en *voyeurs* de su desguarnecida intimidad. Es posible conjeturar que esos deseos se encuentren vinculados con la sangrienta ambición política de Urraca (el cuévano teñido de rojo), o con la ansiedad sexual que devino en la legendaria relación incestuosa

que le atribuyeron los juglares con su hermano Alfonso.⁶ Más allá de esas conjeturas, es importante observar la tendencia del hablante a ocultar y alternativamente evidenciar su propio deseo mediante la exhibición de la intimidad del personaje femenino: al revelar la «historia íntima» de Urraca, el hablante lleva a cabo un curioso desplazamiento que le permite ofrecer las claves para desentrañar la suya propia.

La comprobación de que los verbos imperfectos que se aglutinan entre los versos 11 y 13 («teñía», «desleíase», «estaba») no aluden directamente a Doña Urraca, sino a objetos o elementos relacionados con ella («el cuévano», «el cetro bordado», «la luz») hace sospechar que la mención a Urraca se encuentra afectada por un tabú que la convierte en personaje periférico a despecho de su centralidad argumental. Es altamente significativo que Urraca sea el único personaje femenino presente en el poema; la ausencia de personaje femenino en la segunda parte (en el presente cotidiano del patio de Letras) la reviste de un atributo simbólico consagrado por su ausencia y la convierte en un inquietante síntoma. De este modo, el carácter marginal de Urraca en la primera parte del poema anuncia el deseo de su presencia simbólica en la segunda. Sobre eso volveré más adelante.

A partir del verso 14 —que coincide exactamente con la mitad del poema— las «vistas fijas» ceden a la aparición del gerundio: «quieta estaba la luz en sus ojos de corza / sobre el rumor del río *lamiendo* el farellón». La fijeza de Urraca Fernández se contrapone en estos versos al eterno rumor de las aguas de un río que, de manera continua, la tienta a convertirse en una encarnación del presente. Estamos frente a la vieja metáfora del tiempo que ingresa a la «historia íntima»: las aguas del río que acompañan los acontecimientos legendarios se transforman en el fluir continuo de la lluvia que cae en el patio de Letras de la Universidad:

⁶ Menéndez Pidal, recuerda a «un historiador árabe» quien afirma que Alfonso VI, siendo ya rey, dio apariencia de legítimo matrimonio a sus relaciones con Doña Urraca. Luego de correinar con su hermano, la Infanta se retiró de la historia mundana y murió como monja en León, siendo enterrada en el monasterio de San Isidoro (1948, 156-166).

... Y es, por ejemplo, ahora
 esta lluvia en los claustros de la Universidad
 sobre el patio de Letras, en la luz charolada
 de los impermeables, retenida en la piel
 aún más dulce en el hombro, declinando en la espalda
 como un hilo de bronce, restallando en la yerta
 palmera del jardín, repicando en la lona
 de los toscos paraguas, rebotando en el vidrio.

Guantes grises, rugosos,
 pana, marfil, cuchillos, alicates o pinzas
 sobre el juego de té o bakelita y mimbre.
 Dios, ¿qué fue de mi vida?

Cambia el color del agua

Llegan aves de Persia.

Kublai Khan ha muerto. (vv. 15-28)

La indeterminancia temporal del gerundio resulta utilísima para expresar la indeterminancia temporal de los acontecimientos del poema (¿a qué tiempo pertenece «el rumor del río lamiendo el farellón»?). Es verdad que el verso 16 nos instala en el presente, pero nada nos asegura que los acontecimientos previamente evocados no lo sean también. Los gerundios dispuestos entre los versos 19 y 22 («declinando», «restallando», «repicando», «rebotando») ocupan todos el inicio del segundo hemistiquio de cada verso y contrastan con la fijeza de la primera parte, produciendo una sensación de rapidez y agilidad rítmica que, además de resaltar «la fluidez temporal de la lluvia» señalada por García de la Concha (58), refuerza su condición de persistencia y continuidad que permite unificar las dos partes del poema, brindándoles un atributo de atemporalidad experiencial. Pero a la vez, ambas partes funcionan como fases especulares y correlativas, a pesar de que la anécdota histórica del pasado arroja más luz sobre la historia íntima que la demorada descripción de la lluvia, que termina cumpliendo una función más encubridora.

Frente a «Mazurca en este día» los lectores nos hallamos con la misma incertidumbre de Vellido Dolfos frente a los vuelos de la misteriosa corneja: sin saber qué valor asignarle a los signos y a su

posible interpretación. La incertidumbre, sin embargo, no impide la continua e inquietante proliferación de signos. Luego de la única pero determinante confesión personal que se permite el hablante («Dios, ¿qué fue de mi vida?»), aparecen los tres últimos versos que remiten de modo simétrico a los eventos previamente narrados, consumando el carácter de simultaneidad y alianza entre las dos partes del poema: el «cambio del color del agua» se corresponde con la transformación del río en la lluvia que cae sobre el patio de Letras, las misteriosas «aves de Persia» con la corneja agorera, y la muerte de Kublai Khan que cierra el poema con el asesinato del rey don Sancho que le da inicio. En este punto, y a modo de conclusión, es posible enunciar el conflicto que motiva la «historia íntima» que subyace al poema y marca el contrapunto entre sus dos partes: la falta de compensación amorosa que atormenta a Dolfos luego de cometido el crimen (la traición de Urraca) se prolonga en la vana espera del estudiante que ve caer la lluvia en el patio de Letras de la universidad. La espera del traicionado Vellido Dolfos se corresponde con la del (¿traicionado?) hablante porque los dos interrogan obsesiva y hasta paranoicamente los signos que *deberían* anunciar la aparición de su objeto de deseo. Dicho con otras palabras: la espera construye a los dos personajes como productores textuales y los homologa trasgrediendo las barreras de la ficción y el tiempo, pero a la vez los convierte en los traicionados lectores de los signos que anuncian la aparición (continuamente aplazada) de aquello que tan ansiosamente aguardan.

El sistema cerrado de correspondencias que configura «Mazurca en este día» propone la renovación de un ciclo que admite la calculada simultaneidad, e incluso la identificación, de los acontecimientos narrados. De este modo, la historia más íntima y secreta reclama ser leída entre los pliegues (tan desleídos como el cetro bordado en el justillo de Urraca) de aquellas historias medievales que vuelven a cobrar nombre, color y sonido en virtud de la evocación poética.

OBRAS CITADAS

- ALONSO, Dámaso. «Espadas como labios». José Luis Cano, ed. *Vicente Aleixandre*. Taurus: Madrid, 1977. 205-213.
- ALVAR, Manuel. *Cantares de gesta medievales*. México: Editorial Porrúa, 1986.
- ANÓNIMO. *Poema de Mio Cid*. Ian Michael, ed. Madrid: Editorial Castalia, 1991.
- BARRAL, Carlos. «Memoria de un poema». José Luis Cano, ed. *Vicente Aleixandre*. Taurus: Madrid, 1977. 144-147.
- BENET, Josep. «Las libertades secuestradas». Ramón Tamames, ed. *La guerra civil española 50 años después. Una reflexión moral*. Planeta: Barcelona, 1986. 101-113.
- CARNERO, Guillermo. «Culturalismo y poesía “novísima”. Un poema de Gimferrer: “Cascabeles”, de *Arde el mar*». *Novísimos, postnovísimos, clásicos: La poesía de los 80 en España*. Biruté Ciplijauskaitė, ed. Madrid: Editorial Orígenes, 1990. 11-23.
- DEBICKI, Andrew. *Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond*. Lexington: University Press of Kentucky, 1994.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. «Primera etapa de un “novísimo”: Pedro Gimferrer: *Arde el mar*». *PSA* 64 (1972): 45-61.
- GIMFERRER, Pere. «El rostro de lo real». *Cómo se escribe un poema. El testimonio de 52 poetas*. Alejandro Duque Amusco, ed. El Ciervo. Pre-Textos: Valencia, 2002. 141-143.

- *Itinerario de un escritor*. Trad. Joaquín Jordá. Anagrama: Barcelona, 1996.
- *Poemas 1963-1969*. Madrid: Visor, 1979.
- Prólogo. *Vicente Aleixandre. Antología total*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- GRACIA, Jordi. Introducción y notas. Pere Gimferrer. *Arde el mar*. Madrid: Cátedra, 1994.
- JIMÉNEZ, José Olivio. *Diez años de poesía española. 1960-1970*. Madrid: Ínsula, 1972.
- LÓPEZ MORALES, Humberto. *Historia de la literatura medieval española*. Madrid: Hispanova de Ediciones, 1974.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. «Alfonso VI y su hermana la infanta Urraca». *Al Andalus* 13 (1948): 156-166.
- *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1946.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge. «Dos libros de Pere Gimferrer». *Cuadernos Hispanoamericanos* 247 (1970): 260-268.
- TAMAMES, Ramón. *La República, La Era de Franco*. Alianza Universidad: Madrid, 1980.

Los ensayos de *Nueve miradas sin dueño* han aparecido, con algunas variantes y revisiones, en las siguientes publicaciones a las que el autor desea expresar su agradecimiento:

Magias de un santoral invertido. Otredad y advertencia en *Los raros* de Rubén Darío. *Lexis. Revista de Lingüística y Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Perú*. Vol. 1, XXII (1998): 69-81. Reproducido en *Actual. Revista de la Dirección de Cultura de la Universidad de los Andes* 38 (1998): 197-211.

Oliendo las flatulencias de carburo. Poética de la desconfianza en un poema de José Juan Tablada. *Cultura de Guatemala* XXI, I (2000): 21-31.

En busca de la alteridad perdida. Borramiento, modernidad y cinismo en los «Poemas Underwood» de Martín Adán. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 57 (2003): 45-57.

La escritura como desenterramiento. En torno a *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 51 (2000): 99-109.

«Tu solombra sovri mi curasón» Los poemas sefarditas de Juan Gelman. *Trilce. Una revista de poesía: creación y reflexión* 8 (2002): 40-44. Una versión de este ensayo apareció en *El Fingidor. Revista de Literatura*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Serie, Ficciones, 2003. 14-18.

Babel en la noche oscura de los significantes. Silencio, erotismo y creación en *Babel Bárbara* de Cristina Peri Rossi. *Cifra Nueva. Revista de Cultura de la Universidad de los Andes* 7 (1998): 27-38.

Confesiones inconfesables. La infancia recuperada en dos poemas de Jaime Gil de Biedma. *Anales de Literatura Española Contemporánea* 27.2 (2002): 79-94.

Secreta unidad, epifanía y silencio. La ebriedad y el don en dos poemas de Claudio Rodríguez. *Bulletin of Hispanic Studies* 79 (2002): 491-498.

La clave desleída en el justillo. Historia íntima y veladura en «Mazurca en este día» de Pere Gimferrer. *Hispanic Review*, vol. 70, I (2002): 25-37.

Nueve miradas sin dueño, se terminó de imprimir en el taller de Línea y Punto SAC. en la Av. Carlos Gonzales 260, San Miguel, en junio de 2004.



PRÓXIMAS PUBLICACIONES

Papel hecho a mano
Carolina Salinas

Extremo oriente y el Perú
en el siglo XVI
(Col. Orientalia)
Fernando Iwasaki

Arguedas en el valle del Mantaro
Carmen Pinilla (ed.)

Fondo Editorial de la PUCP
Plaza Francia 1164
Lima 1

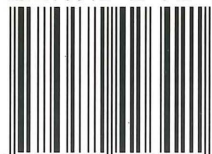
Correo electrónico:
feditor@pucp.edu.pe

R

ubén Darío, José Juan Tablada, Martín Adán, Blanca Varela, Jaime Gil de Biedma y Pere Gimferrer son algunos de los autores que Eduardo Chirinos aborda en este libro que continúa y complementa sus lecturas críticas propuestas en *El techo de la ballena* (1991), *La morada del silencio* (1998) y, con otras miradas igualmente sin dueño, en su obra poética y sus crónicas literarias.

¿Cómo dialogar con la tradición? Contestar esta pregunta supone uno de los retos más fascinantes que hemos heredado de la modernidad, puesto que fue ella quien nos lanzó a vivir las demandas de una época caracterizada por la rápida naturaleza de sus cambios y su abigarrada oferta de estilos. Es fácil decir que Picasso y Joyce son «modernos», lo inquietante es ver la manera en que sus trazos y discursos activan la tradición y la hacen ver de otro modo. Ese «otro modo» es el que indagan estos ensayos, y tiene que ver con la íntima convicción de que un poema (cualquier obra artística) no es el punto de llegada de una tradición, sino su punto de partida. En cada lectura el poema inaugura su propia tradición, y con ella una mirada: aquella cuyo único dueño es el lenguaje con el que nos reinventamos cada día.

ISBN 9972-42-642-4



9 789972 426421 >