

# LOS LIBROS

---

## Ce que la nuit raconte au jour

de Héctor Bianciotti

por Octavio Paz

---

• Gallimard, París, 1992.

Antes se escribía sólo en la lengua de un imperio, o de una religión universal: el latín, el sánscrito, el árabe; hoy casi todas las lenguas poseen una literatura escrita. La pluralidad de literaturas implica la abundancia de traducciones y ambas acentúan el carácter internacional de la tradición moderna: nuestros clásicos están escritos en italiano y en francés, en inglés y en ruso, en alemán y en español —en muchas lenguas europeas y en algunas asiáticas. Un fenómeno menos frecuente pero igualmente característico es la repetida aparición de autores que escriben en una lengua distinta a la materna. En dos grandes literaturas, la inglesa y la francesa, la aportación de los extranjeros ha sido particularmente rica: Conrad, Santayana, Nabokov, Ionesco, Tzara, Beckett, Cioran... No es extraña la presencia de tantos acentos foráneos en esas lenguas: el inglés y el francés han sido los dos idiomas de predilección de la modernidad literaria y, como todos sabemos, los movimientos literarios y artísticos de nuestra época se han distinguido por su universalismo o, más exactamente, por su cosmopolitismo. En algunos casos, como el de Conrad, el autor escribe únicamente en su lengua de adopción; en otros, como el de Beckett, en sus dos lenguas y con la misma felicidad. A este último grupo pertenece Héctor Bianciotti: la literatura

hispanoamericana le debe obras de consideración aunque ahora escribe sobre todo en francés. Añado que en un francés natural y elegante, sin coloquialismos ni arcaísmos, equidistante del expresionismo y del preciosismo, un francés que no es de esta o de aquella región sino de la tradición literaria. Prosa regida por el sentimiento de la medida, clara sin obviedades y veloz sin precipitación pero, asimismo, prosa que de pronto nos sorprende por un giro inesperado, una visión grotesca, un salto, una ruptura: intrusiones no de la lengua española sino de su genio. Bianciotti podría decir de su prosa francesa lo que dijo Santayana de la suya: escribo las cosas menos inglesas en el inglés más inglés.

Bianciotti acaba de publicar un libro de título evocador, *Ce que la nuit raconte au jour*, en el que se extrema la tensión entre lengua heredada y lenguaje elegido, es decir, entre la lengua que hablamos por fatalidad y la que escribimos por elección. Digo que la tensión se extrema porque se trata de un libro de memorias; ahora bien, nuestro pasado está unido de tal modo a nuestra lengua que resucitarlo en un idioma distinto es, simultáneamente, un descubrimiento y una pérdida: el encuentro con el que fuimos se resuelve en una definitiva separación. El resucitado se ve en el espejo de otra lengua; al verse, se reconoce pero, al oírse, se desconoce. Sobre esta tensión está construido el libro de Bianciotti. Es el relato de una separación de su tierra natal y de aquel que fue; al mismo tiempo, es el anuncio de un encuentro futuro, como lo presente el protagonista al embarcarse en Buenos Aires: abandona a su tierra natal porque sabe, oscuramente, que al buscar otra tierra va al encuentro de sí mismo. En efecto, el cambio de tierra y de lengua se resolvió, al cabo de los años, en el nacimiento, no de otra persona sino de otro escritor. Así, la resurrección del pasado implica, ya que no su abolición, su distanciamiento. Yo soy aquel que fui porque, aunque él no comprenda mis palabras, yo comprendo las suyas. La distancia no anula la comunicación; al contrario, es

lo que la hace posible: el que fui habla en mí y yo traduzco sus palabras. Por el puente de la escritura me comunico con mi pasado: lo que dice la noche lo comprende el día.

Como su título lo dice, el libro de Bianciotti es una historia que el autor se cuenta a sí mismo. La narración no es lineal sino que, como en las novelas, avanza, retrocede, recomienza, se desvía, da un salto en el espacio o en el tiempo, regresa y sigue imperturbable su marcha sinuosa. Guiada por la memoria, que es siempre intermitente, la narración fluye bajo la mirada, a ratos tierna y otras veces severa, del escritor. Bianciotti procede por pinceladas y toques, prefiere sugerir a explicar, insinúa en lugar de contar y reduce a unos cuantos elementos esenciales cada situación. No describe realmente: evoca, convoca. Un arte más cerca de la música que de la pintura.

Bianciotti se sirve de todos los recursos de la novela, especialmente de la ambigüedad. Se trata, más que de un recurso, de un atributo que la novela comparte con la poesía. Es el rasgo constitutivo de la imaginación literaria y lo que distingue a las obras propiamente de creación de otras como las biografías y las memorias. La ambigüedad pone de manifiesto la naturaleza doble o triple de todo lo humano. Es un procedimiento literario que también tiene un valor moral pues nos enseña que nada, del sexo a la razón, es simple en el hombre.

La ambigüedad elude las explicaciones y Bianciotti, salvo de manera indirecta, no explica: muestra, revela. Para él, comprender al mundo no es descifrarlo sino aceptarlo. Pero lo acepta no con la razón sino con los sentidos o, mejor dicho, con ese raro compuesto de inteligencia e instinto que es la sensibilidad poética. No es fácil aceptar a la realidad; cada aceptación comienza por una negación y cada ruptura provoca, a su vez, una reconciliación. La historia que nos cuenta Bianciotti es una sucesión de rupturas y negaciones seguidas de reconciliaciones que no tardan en provocar nuevas y más radicales negaciones. La primera negación es la del espacio

físico: hijo de inmigrantes italianos dedicados a las labores del campo, el protagonista opone a la llanura argentina, inhabitada e inhabitable, la casa y su jardín salvaje; más tarde deja la casa por la ciudad de provincia y, nueva ruptura, a ésta por Buenos Aires hasta que, negación final, se embarca hacia Europa en un viaje sin regreso. En otras series de rupturas, el protagonista, niño, se aísla de los mayores y escoge una soledad huera, visitada sólo por sueños, quimeras y una tía fantasmagórica. Abandona la familia por la comunidad de un convento y, en fin, al convento por amigos libremente escogidos. La sexualidad se despliega conforme a la misma ley de rupturas y aceptación: los placeres solitarios, que son siempre para el adolescente efímeras tentativas de reunión con la naturaleza primigenia de la que fue arrancado al nacer, el descubrimiento repentino del amor en la figura de un compañero mayor en el seminario del convento, seguido de una ruptura de tal modo profunda que Bianciotti ha olvidado incluso su nombre; la bisexualidad en los amores violentos con una joven actriz que culmina en una nueva ruptura. El mismo proceso en el dominio de las ideas y las creencias. La familia es católica ferviente pero el padre es ateo, de modo que la religiosidad infantil del protagonista es también una negación de la figura del padre y una afirmación de sí mismo. En la adolescencia, Bianciotti niega a la religión ritualista de su familia



El pato. Bronce, 1986

y esa negación se transforma inmediatamente en otra afirmación: la decisión de abrazar la vida convencional. Nueva negación: la religión lo decepciona y el joven abandona su fe para descubrir otra, la literatura. El sumo sacerdote del nuevo culto se llama Paul Valéry y él se convierte en su fervoroso oficiante. Fe hecha de duda y entrega, diaria pena y diaria alegría, fe a la que Bianciotti ha sido siempre fiel. Todas estas negaciones y rupturas están contenidas en la primera: la negación de la pampa. ¿Cómo definir a la pampa? La pampa no es el campo, cultivado y transformado por el agricultor sedentario; tampoco es el escenario de la historia, la planicie del Asia Central, recorrido por los pueblos nómadas, por las caravanas y por los peregrinos budistas. La pampa es lo indefinido y lo indefinible: en ella el principio y el fin, lo lejano y lo próximo, el centro y la periferia, la cultura y la naturaleza, se anulan y se disuelven. Huir de la pampa fue así una doble negación: la de su origen y la de lo ilimitado. Esta doble negación se resuelve en una afirmación única: ser él mismo.

Lo ilimitado y lo indeterminado, lo que carece de forma y de dirección, es uno de los extremos de las novelescas memorias de Bianciotti. El otro es el exceso de forma y la obstinación en el propósito: lo pintoresco, lo grotesco, el loco empeño de ser lo que se es, un ente singular o, con más frecuencia, estrofarario. Hipertrofia de la voluntad de forma: la Pinotta, la tía loca y vagabunda, doña Quijota que recorre en harapos los polvos senderos de la llanura; Florencio, el suicida saltimbanqui; el cura enamorado de las lolitas de pueblo; la jorobadita lúbrica; la cartomanciana que baraja las cartas lustrosas y marcadas en las que lee la suerte de los que no tienen suerte; y las figuras dobles, almas viles casi siempre pero iluminadas súbitamente por un relámpago de generosidad: la pareja de policías, Cástor y Pólux, al servicio del genio torcido de la delación política y sexual; el amigo traidor y que, al final, inesperadamente, le ofrece la llave para abrir las puertas del destino: un pasaje de ida en un barco que zarpa hacia Europa. Poco a poco se dibuja el sentido de todas esas dolorosas rupturas, reconciliaciones y nuevas rupturas: entre la extensión y lo grotesco, entre lo informe y lo deforme, Bianciotti busca en el viejo continente

a sus perdidos orígenes pero, asimismo, algo más precioso: no una norma sino una forma. La libertad no sólo es elección sino encarnación en una forma. □

## Fragua íntima

de Rafael Dieste

por Gabriel Zaid

\* Edición póstuma de aforismos 1926-1975 de Arturo Casas, Colección Esquío de Poesía, Ferrol, 1991, 112 pp.

Hay géneros espaciosos (la novela, la biografía, la historia) y géneros sintéticos (la poesía, el cuento, el teatro, el aforismo). Rafael Dieste, que se inclinaba por los sintéticos, tenía el arte de evocar la espaciosidad en unas cuantas líneas.

Non teñas vergonza de chorar. Tampouco a teñas de non chorar.

(No tengas vergüenza de llorar. Tampoco la tengas de no llorar.)

Lo notable de este aforismo es que invierte el precepto tradicional (hay que ser duros, no llorar) y luego niega su propio mandamiento. El no llorar deja de ser un mérito ante el juez de la conciencia, se convierte en algo inexplicable y respetado por el narrador que acompaña al protagonista.

Para lo cual no es necesario leerlo en el contexto de la guerra, aunque se publicó en 1937, en Barcelona, en la revista *Nova Galiza*, que dirige Castelao (y luego Dieste), como parte de una serie titulada "Para axudar a renacementa de Galiza". Ni en el contexto de la reflexión sobre el alma gallega (contemporánea de una búsqueda semejante en otra periferia occidental: *El perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos, que es de 1934).

Una curiosa prueba de que esas once

palabras parecen evocar el espacio de la novela es que los aforismos de la serie, según nos cuenta Arturo Casas, "en 1961 sirvieron como proclama al tan épico como lírico Directorio Revolucionario Ibérico de Liberación, después de que un comando capitaneado por el portugués Galvão se apoderase en el Mar Caribe de un trasatlántico de pabellón luso, el Santa María".

El aforismo nace del saber memorable, de la tradición oral que condensaba doctrinas, igual que recitaba versos de memoria, de generación en generación. No se sabe si Tales de Mileto escribió, pero la tradición recoge su cosmología en tres afirmaciones memorables:

La tierra flota sobre el agua.

La humedad es el principio de todas las cosas.

Todo está lleno de dioses.

Las tesis de Tales no suelen ser llamadas aforismos, pero sí los de Hipócrates, el primero de los cuales parece un resumen de su experiencia médica:

La vida es corta, el arte extenso, la oportunidad fugaz, los experimentos peligrosos, el juicio difícil.

Este aforismo (recortado en latín a *Ars longa, vita brevis* y expresado por Gracián como "Es mucho el saber y poco el vivir") no se refiere a la vida del cosmos, sino a la vida profesional. Hipócrates, un año menor que Sócrates, no era tan radical como para decir "Yo sólo sé que no sé nada", pero la afinidad es obvia. Su saber no se refería a la naturaleza sino a los actos del que se supone que sabe.

El aforismo nace del saber profesional, de la compilación de dichos memorables, muchas veces atribuidos, porque la memoria es creadora y porque la transmisión anónima simplifica, distorsiona o mejora los dichos, para que sean más memorables. Este proceso literario de acuñación de frases profesionales, confluye con la literatura sapiencial de los proverbios bíblicos y con la literatura popular de los refranes hasta el siglo XVII, cuando aparece el ensayo: el saber de autor, la ciencia de iguales, donde conversan el autor y el lector.

La ciencia nueva y la conciencia nueva permiten que los dichos célebres de las autoridades profesionales, que los

fragmentos conservados de obras inexistentes o perdidas, inspiren un proyecto literario nuevo: el texto intencionalmente fragmentado, el texto audaz o irónico que habla como si lo supiera todo, como si hablara con la autoridad de un Tales o un Hipócrates.

El nuevo aforismo, el aforismo adrede, nace en el siglo XVII: el siglo en que Spinoza escribe una *Ética in ordine geométrico demonstrata*. Pero los aforistas no se hacen ilusiones sobre la ciencia como ordenadora geométrica de la conciencia. No creen (Pascal) en la ética sistemática, sino en una especie de etología fragmentaria (La Rochefoucauld). No creen en la autoridad profesional, sino en la autoridad del autor.

Gran parte del encanto del aforismo como texto está en la contradicción entre su forma mínima y su ambición máxima. (La máxima se llama así, precisamente, por la *propositio máxima* del latín medieval: el axioma del cual deriva todo.) Los aforistas hacen frases célebres antes de que lo sean. Por eso, en el intento de escribir aforismos, hay algo imposible, que requiere un estado de gracia, de inspiración, de humor, de buena suerte. Dieste:

No existe el género aforismo. Existe el estado de espíritu aforístico.

Es el encanto de la brevedad desmesurada, de la pequeña afirmación contundente como una ley universal. Los aforistas se toman libertades con la prosa del saber antes sólo vistas en verso. Los aforismos tienen algo de poemas presocráticos, de ruinas creadas ex profeso. Juegan con el contexto omitido como si los siglos o las selvas lo hubiesen borrado. Dieste parece rescatar un pensamiento perdido de Pascal (contra la apuesta) cuando escribe:

Sin gratitud nuestra realidad no tiene fundamento.

O se burla de sí mismo y del lector, convirtiendo la afirmación de Heráclito (siendo el *logos* común, viven los más como si tuviesen pensamiento propio) en un diálogo que, admirablemente, toma la forma de su tema:

El lector: —Todo el mundo sabe lo que es un cómplice.

—¿Y un simplice?

—Tú solo, sin cómplices, a la orilla del mar.

También de forma inusitada es un aforismo ante un cuadro de Laxeiro, que recuerda la naturaleza como revelación, de Tales (todo está lleno de dioses):

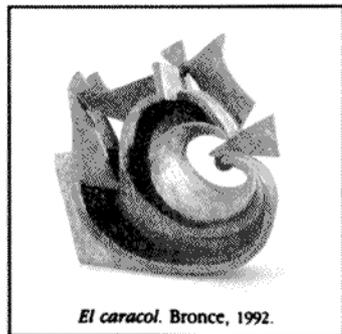
Había allí, junto al río, un gran peñasco. Otra versión: *Se me apareció un gran peñasco...* (Dos modos de ver y de pintar.)

Otro aforismo que niega la belleza recudida a objeto:

La mujer más hermosa es siempre la que está como resignada a su hermosura.

Aquí *se nos aparece* una segunda belleza, que asume y supera la que es objeto de quienes la contemplan: la hermosura del sujeto que se resigna a distraer, llamar la atención, verse ignorado en tanto que sujeto (como en el piropeo de Pedro Salinas: "Lo que eres me distrae de lo que dices"). La belleza de la resignación a la soledad de la belleza no se deja convertir en objeto (ni opta, absurdamente, por desfigurarse en la fealdad para afirmarse como sujeto): con paciencia o con impaciencia, se vuelve libre de todo eso.

Arturo Casas, que publicó también los *Encuentros e vieiros. Once charlas sobre plástica, teatro e literatura* (Ediciós do Castro, 1990) de Dieste, y colabora en la preparación de sus *Obras completas*, demuestra en *Fragua íntima* esa creatividad poco reconocida que es la creatividad editorial. Los que admirábamos estos aforismos no habíamos visto que constituían un libro, como ahora se puede comprobar. Este buen resultado hace pensar que pudiera haber otro, o la ampliación de éste, con los aforismos no escritos como tales, sino desprendidos como fragmentos memorables de sus obras en prosa. □



El caracol. Bronce, 1992.

## Roland Barthes, biografía

de Louis-Jean Calvet

por Fabienne Bradu

• Ed. Gedisa, Barcelona, 1992, 324 pp.

El mayor dolor que sufrió Roland Barthes en su vida fue el día en que su amigo Philippe Rebeyrol ingresó a la Escuela Normal Superior de la calle Ulm y que a él se le cerró para siempre esta prestigiada puerta académica, a causa de la tuberculosis que lo tenía recluido en el sur de Francia. Es extraña esta confesión que el propio Roland Barthes le hizo a Romaric Sulger Büel, cuarenta años después del suceso, y que recoge Jean-Louis Calvet en su biografía. Cualquiera juraría que el mayor dolor en la vida de Roland Barthes habría sido la muerte de su madre, con quien vivió hasta su último suspiro en una complicidad que sólo opacaba el secreto de su homosexualidad. La paradoja que revela la biografía de Calvet es que el drama esencial de la vida de Roland Barthes se jugó en o contra la Academia que le significó sucesivamente en su imaginario un ideal que alcanzar, una institución que atacar y, hacia el final de su vida, el instrumento de una reparación pública por los desagrazos padecidos durante varias décadas. El verdadero vía crucis de Roland Barthes comenzó en la calle de Ulm donde sufrió su primera caída, siguió en el Liceo Voltaire y Carnot donde sólo pudo obtener un puesto de celador porque le faltaba un certificado de filología para enseñar como maestro, se prolongó en las Alianzas Francesas de Bucarest y de Alejandría donde conoció sus "años de burocracia", serpenteó por los pasillos del CNRS y de la Escuela de Altos Estudios con más penas que glorias (académicas), hasta la fatal caída en la rue des Écoles, enfrente de la ladera Sorbona y a unos metros del Collège de France

donde acababa de recibir la tan anhelada entronización. Vivió la mayor parte de su vida de espaldas a la Academia, pero no cabe duda de que este muro sobre el cual se recargó para observar la vida callejera y sobre el que, a veces, escribió páginas que parecían pintas subversivas, también fue imprescindible para sostener la columna vertebral de su obra. Había en esta actitud un rasgo de carácter que Julia Kristeva expresaba así: "...era un personaje ambiguo, a la vez partidario del orden y partidario de la divergencia". Un hombre proclive a la amabilidad y a la queja continua, que confesaba que le resultaba más fácil escribir acerca de un autor acorralado por las críticas que sumarse a las alabanzas sobre un libro. En suma, pensar y escribir a contrapelo de todos y de sí mismo, a causa de una predisposición melancólica y quejumbrosa a vivir en una maraña de deseos e insatisfacciones.

El último zarzapazo que le propinó la sacrosanta Academia fue convertirlo en un "teórico" de la literatura. Por supuesto, él contribuyó a la edificación de su propia estatua, aunque cada vez más callado, cada vez más reticente a dictar las leyes del estructuralismo y, sin embargo, cada vez más resignado a adecuarse al molde prefabricado por sus discípulos y los medios de comunicación. "Piensa que tiene una sensibilidad de literato cuando en verdad quiere ser un teórico", afirma su biógrafo después del éxito de *El grado cero de la escritura*. La tentación de la teoría que, desde el *Michelet* y las *Mitologías*, apareció como una herejía frente al pensamiento adormilado de cierta crítica institucional, acabó siendo el pequeño infierno de la Academia post-68. De la misma manera que la fiebre lacaniana desencadenó, en las capillas psicoanalíticas, una proliferación de sacerdotes más papistas que el *Père Sévère* o que el delirio althusseriano perturbó los conventos de sociólogos, el gusano barthesiano pudrió la manzana literaria mediante la multiplicación de epígonos más hábiles en el arte de la caricatura que en las pinceladas, a ratos muy finas, del maestro. Ni Lacan, ni Althusser, ni Barthes, entre otros, pudieron (¿quisieron?) detener los estragos que sus pensamientos, manoseados por intereses de toda índole, causaron entre los intelectuales franceses y de otros países. Muchos se curaron, entre tanto, otros ni siquiera se dejaron contaminar

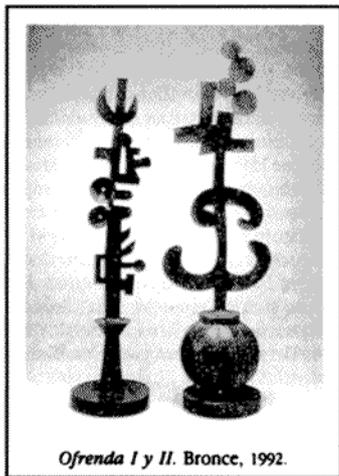
y siguieron escribiendo sus obras con la convicción de que el estructuralismo y los otros ismos adyacentes sólo serían, con el tiempo, una tempestad en un vaso de agua. Desgraciadamente, algunos siguen surfando en este vaso enturbado por sus propios cadáveres escriturales. Como en el caso del *nouveau roman*, la crítica barthesiana valió más por lo que enseñó a descubrir que por lo que descubrió.

La biografía de Louis-Jean Calvet resulta más interesante como balance de la historia del pensamiento francés en las últimas décadas que como recorrido de una vida sin pasiones ni pecados notorios. El balance es triste y gris: con la postguerra y después del furor existencialista, el pensamiento francés cae bajo el monopolio de los profesores y se debate en el aire enrarecido de las aulas universitarias. Le falta el oxígeno de la poesía y de la imaginación. Por esto, se vuelve un producto fácilmente enlatable y exportable hacia países como los Estados Unidos donde los estudiantes prefieren el *fast-food* de la cultura o, a lo sumo, la receta infalible para preparar un platillo *nouvelle cuisine*. A tan pocos años de distancia, es impresionante la velocidad con la que caducaron estas tentativas de interpretación del mundo y del saber.

Roland Barthes era una persona entrañable, un seductor de tonos mates, de prodigiosas ojeras y acorazado por una cortesía a toda prueba. Su aversión a la *bisteria*, en cualquiera de sus manifestaciones, lo mantuvo al margen de los grandes compromisos políticos de los cincuenta y sesentas. "Tiene ideas políticas a menudo firmes, pero él mismo no es ni será nunca un militante; el militatismo lo irritará siempre, verá en él una forma de exhibicionismo y hasta de histeria". En la pequeña mitología que se teje alrededor de su persona en esos años, "Barthes, ya considerado como uno de los puntos de referencia de la crítica literaria moderna, llega a ser al mismo tiempo en el imaginario colectivo miembro de la *buena izquierda*, la izquierda no staliniana a la que no pertenecen ni Leroy, ni Juquin ni Hermier". Añade Louis-Jean Calvet: "Lo paradójico es que en el centro de esta mitología encontramos un sistema teórico mucho más vago. Pues Barthes no es hombre de sistema, es ante todo un hombre de intuiciones, de reacciones inmediatas,

de humores que él teoriza luego según los hechos y las ideas que toma." Su pensamiento "teórico" se alimentó de retazos de Sartre, de Marx, de Hjelmslev, de Greimas, de Brecht, de Bajtin, de Lacan, pero, subraya su biógrafo, lo importante era la argamasa con la que daba coherencia a la pared que levantaba a partir de estos ladrillos: "...es aventurado afirmar que ese conjunto constituía una 'teoría'; se trata más bien de un enfoque, de una mirada". Por lo demás, era conocida su incapacidad de leer las obras de principio a fin, incluyendo los numerosos libros que aceptaba prologar con pleno o parcial desconocimiento de causa.

Lo que sobrevive, ya hoy, de su obra son aquellos fragmentos que escapan de la voluntad posterior de sistematización, las páginas escritas con la libertad del escritor y no con la pretensión del teórico: cada una de las deliciosas *Mitologías*, muy por encima del ensayo sobre el mito. Se antoja creer que el mejor Barthes quedó en las páginas que dictaban sus humores y sus intuiciones, que recogían los *Incidentes* de su vida y de sus deseos. Este último libro, póstumo y editado por François Wahl, fue objeto de polémicas y blanco de censuras por parte de ciertos ortodoxos que no reconocían en él al "legítimo" Barthes. Sin ser una gran obra literaria que Barthes quería emprender hacia el final de su vida y que, más que su muerte prematura, probablemente hubieran obstaculizado los guardianes del "mitológico" Roland Barthes. □



Ofrenda I y II. Bronce, 1992.

## La fiesta innombrable

de Nedda G. de Anhalt,  
Víctor Manuel Mendiola  
y Manuel Ulacia

por David Medina Portillo

• El Tucán de Virginia, México, 1992. Prólogo de Guillermo Cabrera Infante y presentación de Gastón Baquero.

Transcribo estas palabras de Lorenzo García Vega expresadas en *Los años de Orígenes*: "Aquello era una fiesta innombrable, y La Habana estaba defendida por el Padre Gaztelu, así que, aunque aquello era una selva rococó, la selva rococó podía ser soñada, por Eliseo Diego, como el sitio donde se está tan bien". Los años de la revista *Orígenes* fueron los años cuarenta y cincuenta cubanos (1944-1956). Lapsos históricos signados por un cambio de luces en donde aquella Habana de los años treinta (en la que nada podía pasar porque todo estaba bajo el resguardo de la máxima "aquí el que manda es el americano") comenzaba a quedar en las sombras. Cambio de una vieja por una nueva moral. Esto es: agnía de un aura, de una fachada sociocultural folletinesca que quiso ser un transplantante, en pleno trópico, del folletín francés: de un folletín a lo Zola en la médula de la selva, en una Cuba donde, entonces, las mujeres casadas acudían para dar "el paso fatal" soñando con neblinas nórdicas, ya que ser "mujer fatal" exigía ser extranjera. Sin embargo, este sueño no excluía otro sueño, el sueño del partido comunista de aquellos años, porque estos héroes eran también parte del folletín cubano, héroes del lánguido y ojeroso sentimentalismo pseudo-romántico. Así, sobre esta década en la que se gestó parte del preciosismo que García Vega reprocha a algunos de los originistas, el autor del *Los años...* también escribe: "Era soñar a Marx con los hermanos Marx, soñar a Valentino con Rosa Luxemburgo, soñar a Amado Nervo despidiendo el duelo de Lenin —pues

Juan Marinello, presidente del partido comunista cubano, era un poeta influido por la música de Amado Nervo—, soñar al Tío Tom en París, y soñar que el Tío Tom era el negro que tenía el alma blanca" (cursivas de García Vega).

No es extraño que este sueño, ya en la segunda mitad de los años cuarenta, al dar muestras de un evidente desgajamiento estuviera permeado por la moralina fatalista de una sociedad "venida a menos", con todo lo que ello implica —en su lado oscuro— de hipocresía para "guardar las apariencias". *Orígenes* nace (ya lo anotamos) en 1944, con Lezama Lima, Rodríguez Feo y Alfredo Lozano como editores. No obstante, no son los originistas quienes, en sentido estricto, desvelan las máscaras. Será Virgilio Piñera, con el poema titulado "La isla en peso". Piñera que nunca se consideró del grupo de *Orígenes* y quien, desde la revista *Ciclón* (surgida en 1955 a raíz de la ruptura entre Lezama y Rodríguez Feo) atacó al "puritanismo moral" de los originistas. Si para alguien como Eliseo Diego, Premio Nacional Máximo Gorky (1979) de la Unión Soviética, Cuba —según reza uno de sus versos— estaba "rodeada por Dios en todas partes", para "La isla en peso" de Piñera las de Cuba son "tierras paridoras de/ bufones y cotorras", esto es, de "simpáticos profesionales"; tierras abrazadas no por Dios sino por "sinistros manglares, como un cinturón canceroso".

Cierto, con *Orígenes* el grupo de escritores y poetas reunidos en torno a ella dieron no sólo a Cuba, sino a la literatura en general escrita en español durante el presente siglo, una de sus cumbres más altas. Sin embargo, para entender el particular territorio literario cubano a partir de la segunda mitad de los años cuarenta la presencia de *Ciclón* cobra una importancia por demás relevante. En esta revista, a invitación de Rodríguez Feo, Virgilio Piñera abre brecha publicando *Las 120 jornadas de Sodoma* del marqués de Sade, "que tanto irritó a los mojigatos del patio" (Rodríguez Feo). Asimismo, en el texto "Ballagas en persona" habla abiertamente del, a juicio de Vitier (*Lo cubano en la poesía*), "trágico homosexualismo de Ballagas". De este modo, *Ciclón* significó un cisma, una fractura definitiva que enfrentó a los escritores y poetas cubanos con una realidad que ya era imposible negar, una realidad social que ya no era (porque

nunca fue), ni sería ese paraíso soñado en el arraigado mito de la "fiesta" cubana. *Orígenes* cierra la edición de su último número tres años antes de la llegada de Castro al gobierno en 1959. *Ciclón* habrá de finalizar, después de media década de vida, en la misma fecha de este advenimiento.

En *La fiesta innombrable* (título tomado del poema de Lezama "Noche insular: jardines invisibles") los antologadores han recogido una muestra significativa de trece poetas cubanos en el exilio que, de una u otra forma, se vieron o se han visto afectados por la pesadilla espejeante de esa "fiesta". Una fiesta en la que hoy tampoco pasa "nada" porque todo está bajo el resguardo de las consignas inverosímiles de una ideología totalitaria, totalitaria aunque, finalmente, estentórea.

Estos trece poetas pertenecen a cinco generaciones distintas, a saber: 1. Contemporáneos: Lydia Cabrera, Gastón Baquero, Eugenio Florit, Ángel Gaztelu Gorriti y Justo Rodríguez Santos; 2. Generación de los cincuenta: Cabrera Infante, Heberto Padilla y Severo Sarduy; 3. Novísimos: Belkis Cuza Malé y José Kozer; 4. Generación del Mariel: Reinaldo Arenas; 5. Fin de siglo: Orlando González Esteva y María Elena Cruz Varela. Todos ellos, a raíz de la dictadura castrista, permanecen fuera de Cuba o "inxilio", esto es, en cárceles de la isla, arrestos domiciliarios o confinamientos caseros. Testimonian, ahora, la cara oculta de la "fiesta" y los augurios de aquel extraño en el paraíso, Virgilio Piñera.

En el prólogo a esta antología Cabrera Infante señala: "*Exsul es la raíz latina de exilio y de todo mal. Ser exiliado es ser insultado pero también es ser exultado, que queda cerca de exaltado. Nada tiene tanto éxito como el exilio y a veces la literatura misma, una diosa, parece haber nacido en el exilio*". Lo cierto es que el exilio —sea cual sea la postura política que se asuma— conlleva un enfrentamiento radical entre escritura poética e Historia. Asimismo, intensifica la diferencia entre el poeta (la poesía) y el auge progresista de las sociedades modernas —o de aquellas que aspiran a serlo. Así: la escritura poética es siempre una excepción, aún más con el exilio.

Ahora, porque no todo es poesía en el poema, el poeta niega la Historia —cualquier historia— pero no puede vivir sin ella. Esto es: niega la Historia pero su materia, el lenguaje, constituye no uno,

sino el termómetro temporal por excelencia. De modo que, literalmente, una poesía que cierre las puertas a lo histórico en busca de paraísos o infiernos que mejor le acomoden, sería una poesía impronunciable. Así, el lugar de la poesía es el poema (un poema que, sabemos, es el *sin-lugar* del mundo): texto en el cual lo temporal (y aún lo "intemporal": un origen mítico, la infancia como esfera intocada por la sucesión, etcétera) debe encarnar mediante las palabras en un presente, el presente de la experiencia poética.

En *La fiesta innombrable* (*Trece poetas cubanos*) hay una clara conciencia sobre este hecho. Conciencia que, a mi juicio, muestra sus momentos más consistentes en los poetas Gastón Baquero, Heberto Padilla, Severo Sarduy, José Kozer y Orlando González Esteva. El común denominador (con sus respectivas características individuales, claro está) es aquí el siguiente: hacer que el lenguaje poético pierda su rigidez semántica y morfológica e irradae en diversas direcciones; que pierda su centro de seguridad y se expanda como una diáspora: la multiplicidad de la palabra contra la centralización del Poder. □

## Terror y basura

por Christopher Domínguez

- Guillermo J. Fadanelli, *El día que la vea la voy a matar*, Grijalbo, México, 1992, 160 pp.
- Naief Yehya, *Obras sanitarias*, Grijalbo, México, 1992, 111 pp.

Guillermo J. Fadanelli y Naief Yehya aparecieron en la prensa mexicana ejerciendo la crítica terrorista. Le dieron una buena paliza a algunos de nuestros narradores y divirtieron durante varios días a los lectores de un suplemento literario dedicado últimamente a la promoción

de estrellas de la televisión. Pero la crítica terrorista acaba por cansar como la repetición de los buenos chistes. Se necesita ser Vladimir Nabokov para sacar a un Dostoevski de su contexto, ridiculizarlo y convencernos de que no fue sino un chapucero melodramático. Pero hasta el terror de Nabokov, pasado el susto, acaba por suscitar una mueca de indiferencia. Fadanelli y Yehya lo sospecharon y decidieron, como es lógico, hacer publicar sus propias narraciones.

Fadanelli y Yehya se dejan leer. Redactan bastante bien. Se agradece, dada la incapacidad de nuestro sistema de talleres literarios para cumplir sus funciones más elementales. Junto a la limpieza de su prosa ambos autores pretenden explícitamente escribir una literatura chatarra al nivel de las calamidades de nuestra civilización. Y a la hora de ejercer el terror en la narrativa han demostrado ser incapaces de escapar a la literatura a la que estamos condenados.

Los textos de Guillermo J. Fadanelli en *El día que la vea la voy a matar* hablan de un cuentista bastante decoroso. Y tradicional. Su imaginación no va mucho más lejos de la que atormentaba a Manuel Gutiérrez Nájera en sus historias del tranvía. Uno y otro han descubierto que la gran ciudad es tan cruel como inhumana. Desde luego que entre el candor sentimental de Gutiérrez Nájera y el realismo sucio de Fadanelli un siglo de aterrizados nos contempla: Kafka, Joyce, Miller, Beckett, Burroughs...

Es una gran ventaja para un escritor contar con una ciudad como el Distrito Federal para corroborar su náusea ante la condición humana. Basta salir a la calle para adueñarse del más atroz y justificado de los miserabilismos. Pero, a diferencia de sus insignes maestros, Fadanelli retrata una basura existencial cuyos tópicos no van más allá de la reiteración de la injusticia, la autodestrucción, la incomunicación, la soledad y la muerte (nada menos). Los cuadros de Fadanelli insisten en los hombres huecos que se pudren en los vecindarios en demolición, los niños débiles mentales y el abuso sexual que sufren, la mediocridad de las multitudes burocráticas, los sueños de grandeza del pobre diablo, los urinarios públicos y hasta la estampa decimonónica del sacerdote depravado. Algunas de estas cosas conmovían a Gutiérrez Nájera aunque Fadanelli, desde luego, trata de decirnos que le complace

nuestro valle de lágrimas (y semen), lo cual tampoco es una novedad. Resulta simpático que con todo y la postmodernidad "explicada a las putas", el terrorista Fadanelli no haya siquiera intentado remontar la venerable tradición miserbilista de la narrativa urbana del país. Y si Fadanelli pretende escandalizar con una "nochebuena" en un manicomio donde los locos se divierten jugando con un pene, está perdiendo su tiempo.

Fadanelli capta bien la estética del video y en algunos de sus cuentos logra imágenes cuyo efecto habla bien de su oficio. No ocurre lo mismo en la novela *Obras sanitarias* de su camarada Naief Yehya. A este autor no le basta con la fragmentación narrativa de la pesadilla ciudadana. Yehya pretende exaltarlos con una metáfora coprológica del Mictlán en que vivimos. Sería un abuso decir que el héroe de *Obras sanitarias* es un hombre sin atributos. Se trata de la enésima travesura del proverbial Gutierritos y sus andanzas entre la maldad de la familia, la propiedad privada y el Estado. Y a Naief Yehya no se le olvida incluir la pasión no correspondida en su repertorio.

La víctima de *Obras sanitarias* despierta cierta mañana con la nueva de que el gobierno realiza trabajos de drenaje profundo en sus narices. "La calle lucía deprimente, sentí una extraña angustia al verla abierta como una res en carnicería. Consideré inapropiada la metáfora, pero no dejé de darme tristeza. Parecía como si nos hubieran bombardeado", leemos y releemos en *Obras sanitarias*, y realmente dan ganas de quemar a Kafka, dada su pernicioso influencia entre los narradores mexicanos.

La novela de Naief Yehya cuenta las "kafkianas" desventuras de su Gutierritos entre una insalubridad creciente y fatal. El Castillo priista decreta que el héroe y sus vecinos mueran entre la mierda invasora. Hemos leído excesos imperdonables sobre la ciudad de México pero ninguno tan obvio y descarado como la reveladora metáfora fecal de Naief Yehya en *Obras sanitarias*.

Fadanelli y Yehya, se nos ocurre, son reos involuntarios de un terror muy distinto al que pretenden ejercer. Ambos, como tantos narradores, aprendieron desde la secundaria aquella divisa que habla de la "deshumanización" del hombre, de la pareja, de las ciudades, del mundo y hasta del universo. Pocos dogmas sociológicos han tenido tan afortu-

nada y devastadora influencia sobre la literatura contemporánea. Al aceptar la dudosa petición de principio de la "deshumanización" del hombre y encontrarla retratada fielmente en el mito de la megalópolis, muchos escritores renunciaban cómodamente a investigar como artistas en la vida de personajes que nadie les pidió que se tomaran la molestia de inventar. El terror sociológico no ha perdonado a Guillermo J. Fadanelli y a Naief Yehya. Forman parte de la literatura a la que estamos condenados y supongo que se alegran. □

## Retrato del artista en 1956

de Jaime Gil de Biedma

por José Ricardo Chaves

• Editorial Lumen, Barcelona, 1991, 209 pp.

El diario comparte con el poema cierto aire de familia por su condición de fragmento, de átomo. Cada entrada en el diario —cada anotación— guarda una limitada independencia con respecto a las demás, así como cada poema de un libro mantiene cierta autonomía con respecto al conjunto. En ambos —diario y poema— hay algo de acuarela, de dibujo, en oposición al óleo de la novela. Diario/poema: discontinuidad del gran discurso, continuidad de un sujeto evanescente.

No es raro entonces que la sensibilidad poética de Jaime Gil de Biedma haya recurrido, a sus veintiséis años, al empleo de la forma diario para canalizar, no sólo sus impulsos estéticos, sino también intelectuales y morales: "Un diario debe servir antes que nada a una finalidad práctica. Yo empecé con este cuaderno para adiestrarme a escribir prosa, pero muy pronto descubrí en él —y no creo ser ni mucho menos un caso insólito— un instrumento de control de mí mismo, un modo de ponerme un poco

en orden y también de moverme hacia actitudes que por imperativos de orden intelectual o moral creo que debo adoptar". Gil de Biedma quiere escribir prosa, y lo logra, y muy bien, pero llevar un diario es hollar un terreno movedizo, que —en su caso— acarreo (y reflejó) consecuencias en otros órdenes, y así bien pronto ese primer impulso de orden práctico se matizó con un ansia de autoconocimiento, sobre todo en los aspectos poéticos y eróticos.

Un viaje a Filipinas por asuntos de negocios le permitió ese necesario distanciamiento que enciende la chispa de un diario. Nuevas voces, nuevos ámbitos. Toda la primera parte del diario (de un total de tres) está dedicada a las andanzas del poeta (en ciernes) por las islas tropicales. No en balde se titula "Las islas de Circe", no sólo por la geografía sino también por el erotismo ansioso que une a Circe con Gil de Biedma. Ulises se las vio negras para satisfacer sexualmente a la exigente Circe, la que transformaba hombres en cerdos. Gil de Biedma (como Ulises —¿o como Circe?—) también cumplió su parte adecuadamente en sus filipinos escarceos de amor. Para entonces escribe poca poesía, casi nada; algo lee; Filipinas es la fiesta y el sopor y la compulsión sexual (también conlleva su cuota de trabajo, como lo prueba la segunda parte del diario, "Informe sobre la Administración General en Filipinas").

Este informe, más bien descriptivo y hasta algo burocrático, nos permite sin embargo apreciar una prosa admirable por su parquedad —cuando Gil de Biedma es más bien de retórica alambicada, en el buen sentido del término—, interesante en medio de lo específico del tema. Después de la vitalidad narrativa de la primera parte, la segunda se nos antoja más bien rígida, explicable en la medida en que su objetivo es otro. Más que una parte medular del diario, es su complemento, como las fotografías y las cartas de la época que se incluyen. Éstas últimas a veces echan luz sobre lo afirmado en las entradas del diario, al grado de que, si no viéramos los nombres de los destinatarios, podrían confundirse fácilmente con el flujo de los párrafos.

Si la primera parte del diario privilegió lo erótico y narrativo y la segunda lo histórico y descriptivo, la tercera, "De regreso en Itaca", apuesta más bien por lo crítico y lo literario. Separa estos dos términos porque aunque lo literario casi

siempre es crítico, no siempre lo crítico es literario. Gil de Biedma no hace sólo crítica literaria (en el sentido de enjuiciar otros textos y autores) sino también crítica moral. Ahonda en sus vínculos con el mundo, con la familia, con los amigos. No es para menos. Está en condiciones privilegiadas para ello: enfermo de tuberculosis, en cama, a la escucha de los susurros de la muerte. El sol y la vitalidad tropical de la primera parte cedieron su puesto a la enfermedad y a Europa.

La inteligencia crítica del autor es puesta a prueba, tanto frente a autores locales, como Bousño y Guillén, como extranjeros: Joyce, Eliot... A veces el lector se encuentra frente a una pincelada snob; otras, el bisturí se hunde firme en la carne literaria. Gil de Biedma reprocha a Bousño "un inconfesable desinterés por todo lo que no sea poesía española", no explorar la poesía de otras lenguas. Por mi parte, observo una evidente falta de atención a la poesía en español que se escribía del otro lado del Atlántico. Más que una conciencia del español como lengua, Gil de Biedma, y con él el ambiente intelectual de la época, parecen abrigar (sépanlo o no) la idea del español como nacionalidad. No el español, sino *lo español*. No la lengua, sino el país. Sí: ausencia de Vallejo, de Neruda, de Borges; ni qué decir ausencia de Villaurrutia, de Gorostiza, de Paz.

La tercera parte ya había sido publicada (más o menos la misma) bajo el título de *Diario del artista seriamente enfermo*. Esta nueva edición amplía el panorama sobre el autor, nos revela otras facetas. Supongo que el contenido abiertamente homoerótico de la primera parte influyó en su postergación editorial. No sé. Especulo. En todo caso, más allá del aspecto sexual, esta primera parte posee un ritmo más narrativo, diría con cierto temor que más novelesco, lo que

la vuelve de más ágil lectura que la tercera parte, más reflexiva y erudita.

Para los que sólo conocíamos la poesía de Gil de Biedma y uno que otro ensayo suelto, este diario nos amplía su lugar literario, nos brinda nuevas pistas para la comprensión de la obra (ya no sólo poética) de un autor español que, aunque no tan famoso como otros, no por ello es menos importante. □

## El médico de los piratas

de Carmen Boulosa

por Adriana Díaz Enciso

• Ediciones Siruela, Madrid, 1992

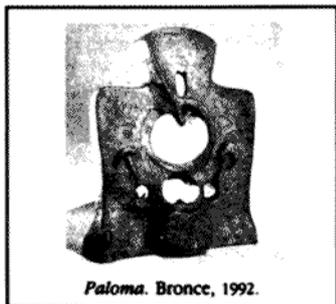
La aventura del relato de aventuras. ¿Qué es lo que le confiere validez a la obra literaria, en oposición a la "realidad"? Precisamente, la posibilidad que ofrece dicha obra de ser aprehendida como absoluto, como otra realidad que no depende del contexto actual de quien la escribe, ni de quien se convierte en su lector. En la medida en que el texto sostenga una coherencia interna, una lógica que no se traicione atendiendo a llamados del mundo externo, será realmente literatura y accederá a la condición de permanencia. De ahí el fracaso de la literatura "con mensaje", la que pretende explotar "temas de actualidad", o la que se escribe con la intención de dejar claro el sistema de valores del autor.

Una novela se rige por su propio sistema de valores, de ideas. Carmen Boulosa lo sabe. Si podemos deslizar nos a placer por la lectura de *El médico de los piratas*, es porque su autora tiene una doble conciencia: la de la autonomía del texto frente al mundo "real", y la de que esta autonomía se conquista exclusivamente a través de las palabras. Aunque esta última afirmación parece obvia, resulta curiosa la facilidad con que olvidamos que

la escritura es el artificio por medio del cual creamos un universo necesariamente *otro* del que habitamos cotidianamente. Boulosa no lo olvida. Inicia un libro de aventuras con las palabras "Había una vez" (el tono es engañoso: nada menos inocente que la historia que está a punto de contarnos), para después aclararnos: "Y la historia que contaré fue verdad." Porque la calidad de artificio de la literatura, como bien nos recuerda Salvador Elizondo, no excluye su posibilidad de ser verdad. Otra verdad.

Hay en la narración de *El médico de los piratas* un eterno tiempo presente, subyacente al pasado en que Smeeks nos cuenta sus aventuras, para recordarnos que la historia *la está escribiendo ahora*. Esto le permite, no ya a Boulosa, sino al mismo Smeeks, movilidad y juego.

De forma absolutamente natural, la voz del "yo narrador" es la de Smeeks. No la de Carmen Boulosa. Se podría decir que Carmen Boulosa no está detrás de esta historia, y esa es precisamente una de las claves de su estilo. Oímos directamente la voz de estos aventureros, la pureza en su percepción del mundo, puesto que no se contamina de ningunos valores preconcebidos. Lo que hace deliciosa la lectura de este libro es el hecho de que sus personajes respondan exclusivamente a su propia ética; sólo así es verosímil la llaneza con que hablan de los horrores que presencian y cometen. Es en este sentido que el lenguaje está desnudo: se mueve en libertad. Parece no encontrar obstáculos. No hay contradicciones en el para nosotros curioso concepto de un sueño de "igualdad y libertad" de los filibusteros, que nada respetan y no conocen otra forma de hacerse de lo que creen propio que la violencia. Son reales estos hombres que cuando luchan "no necesitan comer ni dormir, la ira es su alimento y restauración"; que creen que "aunque el hombre es el lobo del hombre puede inyectar grandeza en su loba especie si consigue eliminar bajezas y el desperdicio de los apegos que sólo aumentan mezquindades y estupidez". Su desprecio por las mujeres es absoluto; cuando pasan a alguien a cuchillo es por clemencia, y su concepto de la vida podría resumirse en estas palabras: "que el fuerte se proteja solo, que no lastre jamás su fuerza con el peso inútil de niños y de mujeres. Que el débil muera." Como nunca la autora entorpezca su



Paloma. Bronce, 1992.

historia con un cuestionamiento moral a esta forma de vivir, nos entrega una novela fluida, redonda, impecable.

Otro acierto de este libro es que, a pesar de formar parte de la colección Las Tres Edades, de Siruela (la edición es bellísima), Boulosa jamás menosprecia la capacidad intelectual de sus lectores. Sabe que hay en los niños y adolescentes mucho más de salvajes de lo que nos gustaría aceptar. Así, el lenguaje de la autora —de los filibusteros— no escatima la violencia y brutalidad que precisan sus personajes para ser verdaderos. Es vívida la descripción del estado salvaje de Nau —después L'Olonnais—; nada vela y nada dulcifica porque, como se nos advirtió al principio, lo que nos cuenta es *verdad*. Violentísima es la descripción del asesinato del obispo, o de cómo L'Olonnais va soñando y contando su propia muerte en manos de los indios, que acto seguido sucede. La brutalidad de estos hombres queda inmejorablemente expresada en estas palabras: "Y no recuerdo bien, porque no me dejaban ver con claridad mis carcajadas, pero creo que no dejamos vivos."

En su violencia, en un negro sentido del humor, en los giros sorprendidos de lenguaje, está la libertad que define el estilo de Boulosa. Su relación con las palabras es de goce y sensualidad. Con su obra convence al lector de que la escritura es un placer. Por eso no hay que desconcertarnos si en *El médico de los piratas* se repiten anécdotas y personajes de *Son vacas, somos puercos*. Desde esta perspectiva lúdica resulta válida la existencia de dos libros para contar la misma historia. Por supuesto que hay varias maneras de contarla. Boulosa dice: Vamos a intentarlas. Este *atrevimiento* implica la disposición absoluta a la aventura de la escritura, sin sujeciones. En ambas versiones de la historia, el incentivo para contarla es la memoria: conservar la de Negro Miel en la primera, "no recordar que he vuelto a estas tierras", en la segunda.

Y el único medio para contar una historia es la palabra. Se pregunta la autora de Nau, el salvaje: "¿Cómo pensaba Nau que no usaba palabras adentro de él mismo?". Y es elocuente al conferir a las palabras su peso justo en la balanza de la conciencia: "De pronto, las palabras dejan de rebotar en la vacía cabeza, y a su paso hacen resucitar a las que el chico conoció antes de su accidente. El orden

en que van despertando de su letargo es un orden monstruoso. Cuando Tornier termina de ponerle el segundo mocasin, Nau se ha convertido en otro, en el hombre formado por la resurrección de las palabras." Tal es el poder de las mismas, que el tormento más terrible para L'Olonnais es el que todas las palabras, en todas las lenguas, le sean comprensibles a la vez. Tal es su poder, que hacen ficción de la verdad y verdad de la ficción. Es por esto que Smeeks nunca nos dice los secretos de la Ley de la Costa. Ni nosotros, lectores, tenemos el derecho de que rompa su fidelidad a la Hermandad por la relación de extrema intimidad entre el que escribe y su lector. Y es que no es Carmen Boulosa quien escribe, sino Smeeks. Ella, tal vez —y sólo tal vez— querría contarnos esos secretos, pero es probable que tampoco los sepa, porque es Smeeks quien escribe, y por eso *El médico de los piratas* es una historia perfecta. □

## Comer sirena

de Eduardo Vázquez Martín

por Eduardo Milán

• El Tucán de Virginia, México, 1992.

De las dos partes que constituyen el libro de Eduardo Vázquez elijo la segunda. Ahora digo por qué. Si no hablamos solamente de formas sino también de actitudes en la nueva poesía mexicana yo vislumbraría básicamente dos: la del desenfado y la de la solemnidad. Desenfado es, de alguna manera, llevarse, en un contexto de antemano previsto como poético, por delante a la poesía. Llevarse a la poesía por delante (porque también uno puede llevarse a la poesía por detrás) es arremeter no solamente contra lo que João Cabral denominaba "poesía dicha en voz alta", poesía engolada

en el ego, sino también arremeter contra los límites del lenguaje. Este nivel del desenfado pertenece al amplio espectro de la forma. Desenfado temático sería arremeter contra algunas figuras o tópicos sacralizados, como el del amor y su objeto otrora real otrora imaginario: la mujer. Vázquez elige esta manera de arremeter contra una figura que también es una forma: la femina. Pero para que ese arremeter vaya más allá de una simple devastación se requiere de una de las maneras de la ofrenda: estar enamorado de esa forma. En la primera parte del libro, dividida, a su vez, en dos: "Eco de tu piedra" y "Dos viajes", el que habla no ha llegado todavía a la mujer: encarna en marinero, encarna en vagabundo urbano, visita algún burdel, pero todo camuflado por un yo —romántico— poeta que no encuentra muy bien un lugar en el mundo, es decir un sentido, es decir un referente. Estamos en el puerto, cerca del mar, en la puerta del libro o a la entrada de la mujer. Pero todavía no entramos. Es en la segunda parte del libro, que a su vez también se divide en dos: "Sirenas" y "Comer sirena", donde ya estamos adentro. Estamos rodeados de mujeres o, mejor, de palabras—mujeres.

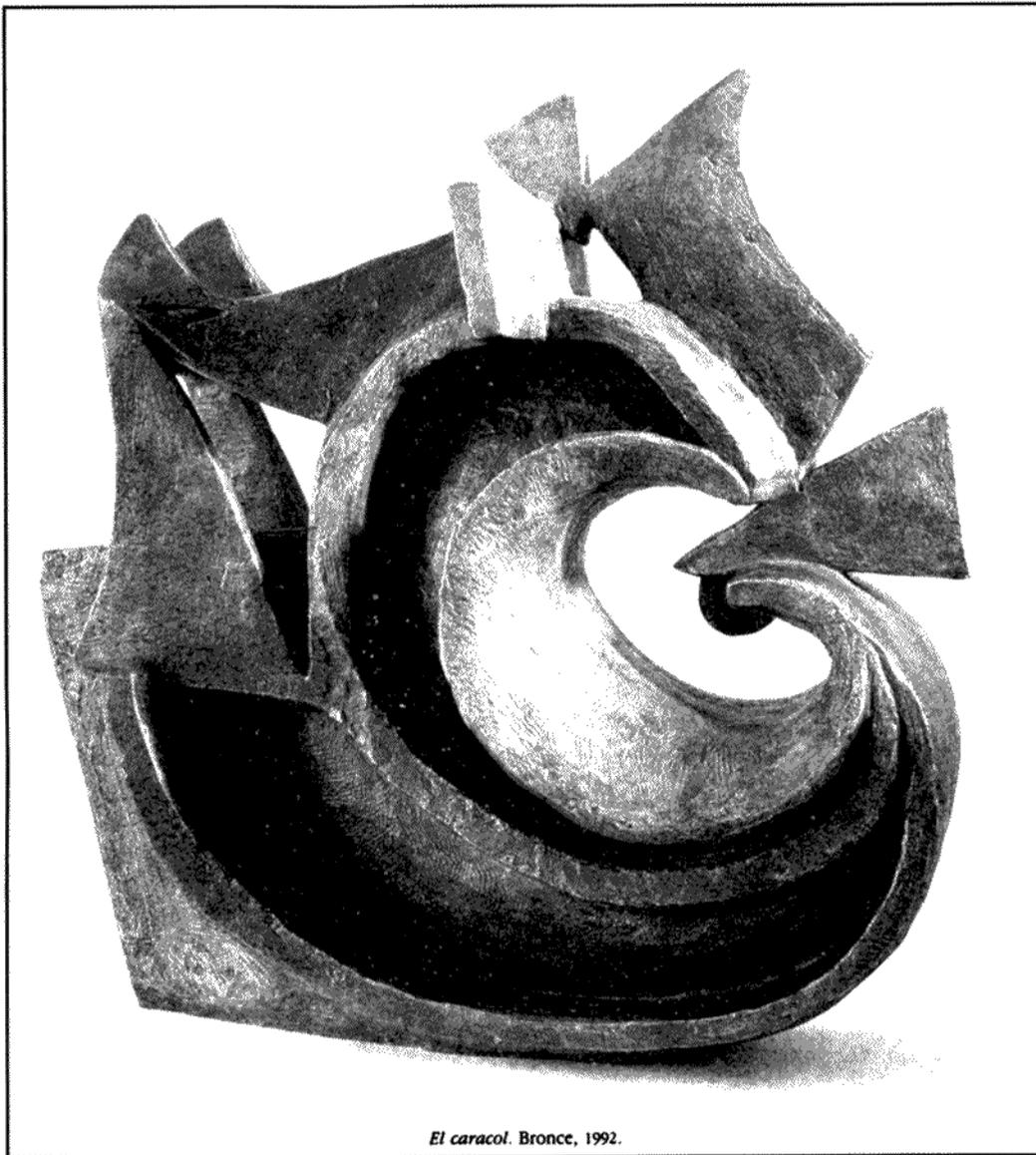
¿Por qué insisto en que se trata, orgánicamente, de la mujer en un nivel temático el motivo central del libro de Vázquez si es un libro rodeado de mar y sus entornos y metonimias, todo lo que prepararía un escenario para la aparición de las benditas "sirenas"? Porque "sirenas" es sin duda un eufemismo para calificar algo mucho más deseable por enigmático y por peligroso: la mujer misma. El "comer sirena" (un título por lo demás muy feliz, que une de un rápido trazo a la antropofagia oswaldiana y a la mitología griega) que presenta Vázquez remite a otro concepto que el poeta se encarga de embutir dentro de la forma de la mujer—pez: el concepto del canto como engaño, como simulación, como carnada que la *peza* ofrece al marinerito y no al revés: se trata de la seducción. *Comer sirena* es aceptar el juego propuesto ancestralmente entre hombre y mujer: no la guerra de sexos sino el hombre víctima del encantamiento de la mujer. Pero *Comer sirena*, tratándose de un poeta, puede también ser el rito de iniciación del poeta, rito que pasa por la apropiación de la fuerza *femenina* encarnada en el rito débil del cantar.

Queda claro que, a mi modo de ver,

*Comer sirena* pretende ser un rito iniciático, y como tal un rito profundamente metafórico. No hay literalidad ahí: en la primera acepción mencionada, "comer sirena" es hacer el amor con la mujer. En su segunda acepción, "comer sirena" es entrar en el encantamiento robando el canto a quien lo tiene. En verdad, de aquellas Musas mayúsculas a

estas otrora sumergidas otrora emergentes sirenas no hay mucho trecho, salvo los poemas poblados de palabras alusivas a las distintas especies femeninas, desde la fálica falena que contigo compete hasta la rojiza fenicia que renace luego de las cenizas del orgasmo. Quiero decir que *Comer sirena* debería ser leído no desde el rigor del sentido sino por

el lado más poético posible, el lado alimenticio del cuerpo, o sea el del banquete de los sentidos. Un libro que celebra la diferencia. La consigna del libro de Eduardo Vázquez es: "cantar es diferente", porque hombre y mujer son diferentes. ¿Qué dirán las feministas? □



*El caracol.* Bronce, 1992.