

# Fogal

Número 1 | Mayo-Julio | 2014

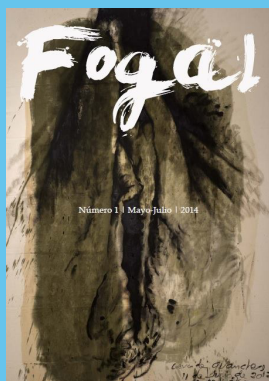
Cueva de Quanchas  
11 de Julio de 2012

# *fogal*

Número 1 | Mayo-Julio | 2014

**F**OGAL. Hervor de cultura. Olla en constante ebullición. Leña en continua llama. Constante fogalera del pensamiento.

*fogal* es una revista interdisciplinar que cree en los procesos culturales, donde lo artístico vive en la indagación vital, en la ebullición crítica y creativa. Este proyecto pretende, alejado de los centros de producción que dominan las principales líneas de pensamiento, fundar una estancia para el diálogo entre las diferentes disciplinas, siendo la reflexión el camino para que este tenga lugar.



Número 1  
Mayo - Julio 2014

Director:  
Yeray Barroso

Equipo de redacción:  
Daniel Bernal Suárez  
Daniel María  
Covadonga García Fierro  
Alejandra Acosta Mota  
Iván Cabrera Cartaya  
Ramiro Rosón Mesa  
José Ángel de León Glez.

Diseño de portada:  
Acerina Cruz

Imagen:  
Cueva de Guanches  
Fernando Álamo

Web:  
[www.revistafogal.com](http://www.revistafogal.com)

Email:  
[info@revistafogal.com](mailto:info@revistafogal.com)

ISSN: 2386-589X

Tenerife  
Islas Canarias

# SUMARIO

## ENSAYO

- 4** La condescendencia como gloria: una lectura de la postvanguardia para Carilda Oliver Labra - *José Ángel De León González*
- 10** Ramón Gómez de la Serna y Macedonio Fernández: una singular concepción del humorismo - *Covadonga García Fierro*
- 17** Palabras de abismo. Sacralidad, misterio y conocimiento en la poética de Miguel Ángel Curiel - *Daniel Bernal Suárez*
- 22** De la música íntima y los espejos - *José Félix Álvarez Izquierdo*

## CRÍTICA

- 25** Palinuro, contemplador y destemplado - *Iván Cabrera Cartaya*
- 30** La utilidad de lo inútil - *Ramiro Rosón Mesa*
- 35** Baile de máscaras en El don de Vorace - *Yeray Barroso*
- 37** "Sólo un nombre": sobre un poema de Alejandra Pizarnik - *Javier Izquierdo Reyes*

## CREACIÓN

- 42** Dos poemas visuales de Ángel Sánchez
- 44** Cuatro cuadros de Diego Mille
- 47** La intimidad - *Rafael-José Díaz*
- 49** Dos poemas- *Patricia Úbeda*
- 51** Cinco cuadros de Pedro Cedrés

## TRADUCCIÓN

- 55** Kostas Mavrudís. Tres poemas - *Traducción de Mario Domínguez Parra*

## MISCELÁNEA

- 66** Cabina de Barlovento (A) - *José Miguel Pérez Corrales*

# La condescendencia como gloria: una lectura de la posvanguardia para Carilda Oliver Labra

*José Ángel De León González*

Carilda Oliver Labra, poeta cubana originaria de Matanzas cumplió el pasado 2012 noventa años, setenta de los cuales ha dedicado a escribir poesía; este segundo dato nos interesa a un puro nivel empírico: con catorce poemarios publicados, Oliver Labra es carne de antólogos, y por antologías es que se conoce fundamentalmente fuera de Cuba [1]. Su primer libro reconocido [2], aquel por el que empiezan sin excepción todas las antologías, es del año 1949 y se titula *Al Sur de mi garganta*, ganador del Premio Nacional de Poesía durante el gobierno de Carlos Prío Socarrás, a dos años del golpe de Batista. Es innegable la relación general que este poemario establece con el resto de su obra hasta su último libro –del que tengo constancia pero no evidencias– *A la una de la tarde* de 2004; es por esa relación y no por el libro en sí por lo que podemos considerar desde ese momento a Carilda Oliver Labra y su poesía como una propuesta de la postvanguardia latinoamericana.

Famosa en Cuba principalmente por su deslumbrante soneto del 58 «Me desordeno, amor, me desordeno» (*Memoria de la fiebre*) [3], una lectura detenida del resto de su obra suele dejar cierto regusto a decepción por la sorprendente y sostenida tendencia hacia la cursilería de motivos (romanticismo, *spleen*, leve religiosidad, leve crítica social, recuerdos cargados de melancolía, escenas familiares, feminidad entre sumisa y dudosamente rebelde...) y temas tradicionales (erotismo, amor y desamor, introspección, sororidad, algunos textos de poética y –en puntuales ocasiones– nacionalismo). La excepción, algunos poemas que considero extraordinarios; pero la verdadera imagen de su obra es precisamente ese tono de intimismo romántico con toques de erotismo por momentos escandalizado de sí mismo, que aumenta su presencia sorprendentemente a partir de los años ochenta en adelante; una extrañeza que constituye el objeto de mi trabajo. Busco un esclarecimiento serio a esta sistemática voluntad de clasicismo, una explicación que apele a la posibilidad de una lógica particular dentro del sistema literario y no una que se justifique en la individualidad del autor y su voluntad de elegir un supuesto anacronismo estético, una cursilería «femenina», un gusto por los motivos propios de un neorromanticismo de ambiente aristocrático, de dama cubana, etcétera.

Son muchos los elementos que, dentro y fuera de su obra, nos hacen sospechar de una voluntad consciente dirigida hacia esta visión de una «poeta *poetisa*». En primer lugar, están los rasgos formales, estilísticos. Sus símbolos constantes, la identificación de la voz poética con la novia o la esposa o la hija, la sororidad del deseo, la insistencia magistral en el soneto y la décima, el autocompadeciente tono elegíaco, etcétera, son los elementos que configuran el «señorío» de su poesía. En segundo lugar, está la crítica que, primero, insistió en una exageración de la vertiente erótica de su poesía, como indica Alfredo Zaldívar en *El don*



*perpetuo* [4] y corroboran apreciaciones tan despistadas como las de Pablo Neruda o Mario Benedetti [5]. Luego y hasta ahora, fuera de algunos trabajos serios y varias llamadas de atención para promoverlos (incluso por parte de la propia autora), me parece observar un casi despreciable y muy menesteroso intento de la crítica (generalmente masculina) a resaltar a la poeta *a partir de una relación personal con ella o con su obra*. Incluso trabajos agudos en algún caso, como la edición de Jenaro Talens *Noche para dejarla en testamento* (que fue una especie de anticipo para *Discurso de Eva*), insisten en hablar desde un *yo* crítico que opaca la presencia de Oliver Labra, llamándola siempre Carilda [6], desechando la preferencia por los textos de erotismo evidente pero remitiendo una y otra vez a datos biográficos, a su consagración como *sex symbol* cubano, a los mitos que levanta su casa de Matanzas en la calle calzada de Tirry número 81, etcétera [7]. Lo curioso es que Carilda se siente *cómoda* dentro de este ambiente con tufo a condescendencia; *cómoda* con la etiqueta de *poetisa*, con los constantes homenajes y círculos de lectores de su obra que se repiten anualmente como muestra de afirmación de los artistas de la provincia, y que se convierten en fiestas dedicadas a una suerte de matriarca. Citemos una muestra de esta comodidad extraliteraria: Carilda Oliver es una poeta generosa y comprensiva, al punto de que en 1984 y una decena de años después, en el momento de ser homenajeada por el aniversario de su nacimiento, fue incapaz de mostrar descontento ante una confusión elemental (y, en 1994, reincidente), ya que su llegada a la luz de Matanzas se produjo el 6 de julio de 1922 y no en 1924 (como la antología española de Visor insiste en anotar). Probablemente, algo de ese recato en el develamiento de la edad propio de las mujeres finas contribuyó a los malentendidos.

Si intentamos alinear a Oliver Labra dentro de las corrientes de la postvanguardia, no nos quedaría más remedio que situarla en la «vuelta al orden» del clasicismo tras las vanguardias, tal vez la más esperable, seguro la más aburrida para muchos y, en ocasiones, la más indignante, pues en la mayoría de los casos el respeto a la rima y a los metros germinaba bajo el auspicio de regímenes represores y conservadores. Lo cierto es que la aparición de *Al Sur de mi garganta* durante el gobierno corrupto de Carlos Pío Socarrás –también la publicación de *Memoria de la fiebre*, un año antes del triunfo revolucionario– sirvió, a la vez que como un poco de aire fresco para una poesía un tanto embotada fuera de las márgenes de la revista *Orígenes* (como bien analiza Arturo Arango), también como carnada para la crítica más reaccionaria, que podía ver en sus poemas la expresión individualizada y firme, pero controlada y sin excesos morales o experimentales, de una mujer *poetisa* (insisto en la palabra); las reseñas de época recogidas en *El don perpetuo* dan parte de esta situación. Por otra parte, fuera de este camino de la postvanguardia no quedarían más espacios donde encajar a Labra, ya que son mínimas las ocasiones en que incurre en la práctica de alguna de las cuatro características que Pedro Lastra observaba en la poesía posterior a Parra y Paz: desdoblamiento del *yo*, narratividad, intertextualidad y metapoesía.

Ahora bien, su obra tras el triunfo revolucionario y hasta hoy, como dije, no ha mudado demasiado sus fundamentos de poética, trabajando la autora en una visión personal, una *obra total y en marcha* que, además, participa de la práctica del inventor del término: la modificación y relocalación de los textos a lo largo del tiempo, los poemarios y las antologías; por ello, no podemos decir que su clasicismo se deba a la arribista operación de consagración con el poder reaccionario. Es más: Carilda Oliver sorprende en 1958 con un poema titulado «Canto a Fidel», que envió directamente a la Sierra Maestra, no muy alejado de su estilo pero claramente patriótico y esperanzado, en el estilo del «Canto a Martí» que había escrito para un concurso de 1953. Con él comienza una línea comprometida con la revolución y su gobierno. En 1979 y 1998 publicará los poemarios *Tú eres mañana* y *Los huesos alumbrados*, escritos antes del primero de enero del 59 y coincidentes en un compromiso indignado.

Por último, encuentro una seña más de esta comodidad casi inexplicable. Dije al comienzo que debíamos

retener el dato de su origen provinciano, matancero; dije también que, aparte de la condición de «poetisa de Cuba» y su fama americana y española, Carilda ostentaba el grado máximo de escritora de su provincia natal, con homenajes en su cumpleaños, tertulias sobre su obra, sus publicaciones siempre en la editorial provincial, etc. Observo, tras esta doble condición de su fama y proyección, una muestra más de ese movimiento introspectivo bajo la forma de un localismo exacerbado, que tendrá su culmen con la publicación, en 1987, del libro *Cazada de Tirry 81*, titulado tras su particular dirección postal. El universo se le reduce desde el comienzo de su obra al ámbito de su presencia y de su casa, habitada por la familia, el amor o el desamor y la soledad. Arturo Arango, en 1979, encontraba la misma contradicción a la que estoy refiriéndome interpretándola atinadamente desde el estructuralismo dinámico; aseguraba que con algunos de los poemas de *Al Sur de mi garganta* Carilda entra en «contradicción con su universo pequeño burgués de la provincia» (37), constituyendo ello «el exacto reflejo de una clase en crisis: es la mujer formada en un ambiente pequeño burgués, a quien no le faltan los recursos para la supervivencia, pero que ya ha entrado en contradicción cuando comienza a ver más allá de sí misma, de su circunstancia individual.» (38) Si se sigue esta tesis, uno llega a la oportuna conclusión de que con la Revolución el descontento con la situación social queda anulado y la reclusión en *Calzada de Tirry 81* es una mera asunción de las esencias de la poética inicial; pero no es menos cierto que si la condición contradictoria de pequeñoburguesa humanista frente a una sociedad de injusticias debe suponerse el motor de su mejor poesía, carecemos entonces de una visión más ancha desde donde plantear el descontento o el estado de ánimo que alienta la producción poética posterior a 1959. Finalmente, Arango acababa sentenciando que «[l]a profundidad con que Carilda se lanza al fondo de sus contradicciones le aseguran la perdurabilidad, por encima de las limitaciones estéticas e ideológicas que se han ido apuntando» (41-42), cayendo en la misma trampa de la sinceridad autoral e interiorismo biografista de la peor crítica. José Prats Sariol, sin embargo, hacía diez años después una observación mucho más acorde a mi propuesta (y más analítica) observando en la poesía de Oliver Labra «un alejamiento de paradigmas, una provocación, un testimonio de “cosmopolitismo crítico”, acorde con este final de siglo donde la intercomunicación, el boom informático, no solo sincrónicamente hacen extemporánea cualquier clasificación positivista, sino que aun en un mismo texto [...] puede exhibir una burla a tradicionalismos creativos, incluyendo los vanguardistas.» (62) Alega características formales y compositivas atinadas, pero incurriendo en ejemplos pésimos y una nomenclatura engorrosa; las engloba la condición común de la filiación a poéticas pasadas (exaltación lírica familiar unida al patriotismo; léxico evocador y sin estridentismos, pero que no rehúye terminología, por ejemplo, científica; construcción de imágenes simbolistas con ocurrencias visionarias; motivos «cursis», interlocución apostrófica... [62-63]) Sariol acaba destacando la evidente sensación de anacronismo de la poeta matancera entre el *posmodernismo* (literario; o la prevanguardia) y su momento (postvanguardista) que se produce, según él y muchos, por la existencia de una identidad que saltaría «sobre la obsesión de odres novedosos –quimeras volantes– para encontrar algo más simple y fuerte: palabras como ternura y melancolía, como patria y honradez.» (63) Sobrando el giro didáctico final y el recurso a la sinceridad poética, la situación de desligamiento respecto al quehacer del momento sorprende, pero en la misma medida en que sorprendía el aislamiento que mantenía Dulce María Loynaz respecto de la vanguardia en los años veinte, por ejemplo.



Creo que es fundamental y responsable, antes de cualquier clasificación final de Carilda Oliver dentro de cualquier corriente de la poesía postvanguardista, que se la filie con la existencia de una corriente o de un grupo intergeneracional de poetas mujeres cubanas coincidentes en el tono intimista, a la cabeza de las cuales estaría la sensacional Dulce María Loynaz. Loynaz fue, como Oliver Labra, una rareza en su época: en medio de los vanguardistas años veinte, mantuvo una llama personal del romanticismo y el modernismo. Pedro Simón, en el prólogo a sus *Poemas escogidos* (1993) y entre la loa y la crónica de sociedad, entronca a Dulce María Loynaz dentro de un personal quehacer del «intimismo posmodernista» (7) y define con tres rasgos biográficos –sin proponérselo directamente– los motivos esenciales de su obra: «ambiente familiar», «alta categoría social» y «raigambre patriótica» (7), que casan obviamente con los de Carilda Oliver. Por su parte, Orlando García Lorenzo hablaba para Oliver Labra de «la mejor tradición de la “poesía feminista” [sic] de nuestra lengua» (44), y en una conjunción del tópico y el biografismo, nos cuenta que «su vida personal recuerda a la de Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Delmira Agustini o Juana de Ibarbourou» (44-45), sin darse cuenta de las significativas coincidencias y relaciones hasta personales que Carilda sostiene con Dulce María Loynaz o Fina García Marruz. Fue el susodicho Sariol el único crítico que atina a establecer nexos entre Carilda Oliver y otras poetas en función de «la parábola fácilmente catalogable de “intimista”» (64): Mirta Aguirre, Cleva Solís, Rafaela Chacón Nardi, Georgina Herrera, Dulce María Loynaz y Fina García Marruz. Observar una pequeña tradición de mujeres poetas, que comparten el tono y algunos motivos, cambia –para mí– el encuadre de la poesía de Oliver dentro de la postvanguardia cubana. Es una propuesta desde la intimidad, la modestia y el trabajo a pequeña escala dentro de una tradición que yo llamaría de resistencia; también femenina, por saber de dónde viene (una especie de llama posmodernista, que no posmoderna). Carilda sería, tal vez, una *posmodernista* entre de un montón de *posmodernos* de la postvanguardia; su feminismo o su poética femenina consistiría en la aceptación consecuente y nada problemática del ser femenino, no en su reivindicación. Una apuesta que puede sonarnos, tal vez, descafeinada, pero que logra sus aciertos legítimos.

Después de un fino y metafórico análisis de la historia de las ideas de la modernidad y sus implicaciones reales y sociales, Octavio Paz concluía en *Los hijos del limo* que «[e]l fin de la modernidad, el ocaso del futuro [se refiere al fin de las utopías], se manifiesta en el arte y la poesía como una aceleración que disuelve tanto la noción de futuro como la de cambio.» (205) En Carilda Oliver solo se aprecia esta sensación en «Una mujer escribe este poema» (*Desaparece el polvo*, 1984), que resulta uno de los poemas más diferentes de su obra y de los más valiosos; allí, esta sensación de época conflictiva incapaz de asumirse si no es entendiendo que es una ruptura lo que se debe asumir se percibe con las esperables y premeditadas incongruencias del discurso, versos y oraciones entrecortados reflejos de una inestabilidad que se pretende salvar a toda costa con una poética fuertemente conservadora [8]. Es a partir de este poema como contrapunto que querría leer la obra de la poeta de Matanzas. Podemos entender mejor (y hacer más enriquecedora la etiqueta) la adscripción de Oliver Labra al paradigma de postvanguardia que vuelve al orden si la comparamos con uno de sus más célebres representantes: Jorge Luis Borges. La cercanía con la poesía de alguien como Borges va más allá de las coincidencias en el clasicismo formal naturalmente aceptado y renovado, la insistencia en los lugares comunes –que serían verdades irrenunciables y no gastadas insignificancias– y el apego a símbolos personales. La poesía de Carilda Oliver también comparte una idea de máscara: Guillermo Sucre centra su análisis de Borges en la conciencia prematura y sistemática de la nulidad y ficción del *yo poético*. «Borges es, realmente un escritor sin biografía, y que busca no tenerla» (163), afirma extrañamente Sucre, que ante la miríada de intentos del argentino de fraguar una imagen de sí mismo en las cientos de entrevistas que concedió y en las también centenares de intromisiones de su personalidad en su obra quiere ver un vaciado: «solo en el poema puede estar (o no estar) lo auténtico (o lo no auténtico) del poeta.» (*ibídem*) Labra probablemente



cultive, a su manera, lo mismo. Ya muchos han insistido en esta construcción de la poetisa provinciana, erótica, introspectiva, desenfadada; en la asunción, a veces sobreactuada, de esta personalidad lírica [9]. También, como se dijo, en las nefastas consecuencias que esto tuvo en su recepción por ya suficiente tiempo. Yo creo que habría que leer de nuevo su poesía más como el intento equivalente al de Borges de defender una identidad femenina alejada de la debacle moderna y resguardada, no por miedo sino por convicción, en la calzada de Tirry 81; una reivindicación del margen de la mujer y de la provincia, así como en el campo cultural lo hizo del intimismo, la forma clásica y la creación personal frente al neobarroco y los grupos literarios de la capital. Por eso, «Una mujer escribe este poema» no es un hápax, una anomalía o la concesión a una realidad que desbarata el proyecto de su poética sino la excepción calculada para iluminar la norma: «jugando a no perder en el último tute / una mujer escribe este poema», que no es el que se lee sino todos los demás. En la edad de la posmodernidad inconsistentemente convencida, aún son posibles los romances y las rosas.

## NOTAS

[1]. Solo un libro exento ha sido publicado en el Estado español, *Se me ha perdido un hombre* (1991), en el año 1998 por la Fundación Jorge Guillén, y la mayoría de antologías dejan mucho que desear en tanto que organizan, con escaso rigor filológico, los poemas según criterios temáticos relacionados con una nefasta tradición crítica de corte biografista e impresionista. La antología más fácil de conseguir es la publicada por Visor en 1997, que «fusila», como dicen los cubanos, la antología preparada en 1992 por Editorial Letras Cubanas, aportando tan solo una contraportada que equivoca diletantemente los datos hasta de nacimiento. Se dice allí que la poeta nació en 1924 –error común, como veremos–, cuando en verdad lo hizo en 1922, y se confunde el Premio Nacional de Poesía que obtuvo con su segundo poemario de 1949, que le procuró fama lectora y crítica, con el Premio Nacional de Literatura, dedicado a toda una vida y concedido en 1997. La más útil e interesante es la también publicada en España (y sobre la que, de forma comparativa, trabajé fundamentalmente) *Discurso de Eva. Antología general (1949-1991)* a cargo de Hiperión, de ese 1997. Ordenadas también por secciones intuitivas, son las antologías mexicana (de editores rayanos en la literatura nazi de que habla Bolaño) *Antología de la poesía heroica y cósmica de Carilda Oliver Labra* (Frente de Afirmación Hispanista, 2002) y la española *Todos los días (Acta lírica)* del 2012, editada por la Fundación Jorge Guillén. En cualquier caso, en la web (regados y repetidos, sin rigor pero con criterio) se encuentran muchos de sus textos.

[2]. El primer poemario de Carilda Oliver se tituló elocuentemente *Preludio lírico* (Matanzas: Casas y Mercado, 1943) que no ha tenido, que sepamos, reedición.

[3]. El más famoso soneto de Cuba, repetido –según el testimonio de Jenaro Talens– hasta por un cajero de supermercado de Matanzas y que obligó a los restantes poetas de la isla, como dijo César López, a prescindir por siempre del verbo *desordenar* (*ápud* Norge Espinosa 84)

[4]. «Las visiones críticas de la obra de Carilda pudieran dividirse en cuatro etapas. La primera, el aplauso de la crítica en los años cincuenta, reflejada en esta selección. La segunda, una fuerte tendencia a sobredimensionar el ánimo erótico, que intentó tender un velo sobre los otros muchos temas de su poesía, y que obviamente no es interés de este libro. Una tercera etapa de silencio, donde a pesar del largo eclipse editorial (1962-1978), la oralidad acrecentó su leyenda y su obra siguió siendo presencia obligada y objeto de valoraciones en círculos literarios y tertulias de Cuba y el extranjero. Y una cuarta etapa, ecléctica diríamos, donde se mezclarían al principio las tres etapas anteriores pero que se iría decantando hacia una visión más justa, asentada, acertada y abarcadora de su obra, que trata de evidenciar este volumen.» (Zaldívar 7-8)

[5]. Neruda, a la altura de 1963, opinó del más famoso soneto de la poeta que «[n]unca se dijo con esa gracia la pasión carnal. Se ve el agua por encima de la llamarada» (Zaldívar y Hernández 232); la valoración de Benedetti, por muy posterior no es por ello menos excusable: «[s]u obra es importante como acontecimiento lírico y como ejercicio de formidable poesía amorosa» (*ibídem*).

[6]. Se establece aquí una relación de autoridad similar a la que denunciaba John Beverly para con Rigoberta Menchú; su condición de subalternidad triplemente marcada (indígena, pobre y mujer) impelía a algunos críticos a tratarla en sus textos a

través del nombre propio. No es ningún secreto que de forma parecida se ha actuado muchas veces al hablar de la escritura de mujeres, cuando no es un desagradable artículo determinado el que acompaña al apellido.

[7]. «Y no existe ninguna escisión entre la mujer, la persona y el sujeto hablante, el forjador de poesía.» (Bueno Méndez IX)

[8]. Observo que, en el fondo –y para ayudar a encajar a Oliver Labra en el esquema de Octavio Paz–, no hay ninguna novedad en este juego conservador no reaccionario: es una de las posibles actitudes que Michel Löwy y Robert Sayre sintetizan de su lectura extraordinaria del Romanticismo en *Révolte et mélancolie: le romantisme à contre-courant de la modernité* (Paris: Payot, 1992).

[9]. «...su poética que juega, precisamente, con la carnavalización de su propia identidad, para después develar mejor a quien se oculta detrás de la máscara» (Bobes 8).

## BIBLIOGRAFÍA

ARANGO, Arturo. «Con un prisma de treinta años. A propósito de *Al sur de mi garganta*, de Carilda Oliver Labra» en Zaldívar, Alfredo y Raidel Hernández: 29-42.

BEVERLY, John. «¿Nuestra Rigoberta? Autoridad cultural y poder de gestión del subalterno». *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2004: 103-126.

BOBES, Marilyn. «Carilda y sus espejos». Prólogo a *Antología poética*. Madrid: Visor, 1997.

BUENO MÉNDEZ, Salvador. «Apuntes sobre la creación literaria de Carilda Oliver Labra». Prólogo a *Antología de la poesía heroica y cósmica de Carilda Oliver Labra*. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2002.

ESPINOSA, Norge. «Una mujer vibrando en sus poemas» en Zaldívar, Alfredo y Raidel Hernández: 82-85.

GARCÍA LORENZO, Orlando. «Cuando la poesía desaparece el polvo» en Zaldívar, Alfredo y Raidel Hernández: 43-53.

LASTRA, Pedro. «Notas sobre la poesía hispanoamericana». *Inti* 18 (1983). 19 junio 2013. <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss18/3/>

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974 [2] [1.<sup>a</sup> ed. 1974].

PRATS SARIOL, José. «Todas las Carildas» en Zaldívar, Alfredo y Raidel Hernández: 57-64.

SIMÓN, Pedro. «Prólogo» a Dulce María Loynaz. *Poemas escogidos*. Alcalá de Henares, Madrid: Ediciones de la Universidad, Fondo de Cultura Económica de España, 1993: 7-11.

SUCRE, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre Poesía Hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1975.

TALENS, Jenaro. Prólogo a *Noche para dejarla en testamento*, Valencia: Episteme, 1996.

VV.AA. «Comentarios críticos» en Zaldívar, Alfredo y Raidel Hernández: 229-234.

ZALDÍVAR, Alfredo y Raidel Hernández. *El don perpetuo. Miradas a la obra de Carilda Oliver Labra*. Matanzas: Ediciones Matanzas, 2004.

ZALDÍVAR, Alfredo. «Sobre *el don perpetuo* de Carilda Oliver Labra. Una nota necesaria» en Zaldívar, Alfredo y Raidel Hernández: 7-10.

# Ramón Gómez de la Serna y Macedonio Fernández: una singular concepción del humorismo

*Covadonga García Fierro*

---

EN ocasiones, en torno a los estudios literarios, surge la cuestión de hasta qué punto es preferible excluir los datos biográficos del autor de un determinado texto. Otras veces, sin embargo, acontecimientos concretos de la vida de los autores vierten luz sobre sus obras, y permiten que estas se comprendan mejor, o al menos, que el crítico extienda su mirada y la complete. Este será el caso que nos ocupe, dado que el vínculo literario que nace entre Ramón Gómez de la Serna y Macedonio Fernández se torna unión fraternal y comprensión mutua de sus obras, del pulso que late en ellas, tan difícil de asumir para la crítica y para muchos de los compañeros que rodearon a ambos.

Ramón Gómez de la Serna (1888, Madrid – 1963, Buenos Aires) se exilia voluntariamente a la capital argentina tras el estallido de la Guerra Civil en España (1936-1939). El vanguardismo de Gómez de la Serna estaba en disonancia con el realismo, en muchos casos social, que prevalecería durante las dos décadas posteriores a la Guerra Civil, tanto en España como en el resto del mundo occidental, debido al acaecimiento de la 2ª Guerra Mundial (1939-1945), que propiciaba también este tipo de escritura. Nunca desistió, empero, su personal visión de la creación y de la naturaleza misma del arte, como puede observarse en su obra ensayística y narrativa [1]. Esta concepción del hecho literario daría lugar a una de las creaciones más originales de la literatura hispánica, la Greguería, y al estilo conocido como *ramonismo*.

Macedonio Fernández (1874, Buenos Aires -1952, ídem), serio humorista, pensador metafísico y, por un tiempo, olvidado padre de la vanguardia argentina, participaba en cafés y tertulias en Buenos Aires, en las décadas de 1920 y 1930, desde que su amistad con Jorge Luis Borges se afianzara. A pesar de pertenecer, cronológicamente, al modernismo, se aparta del movimiento para producir una poesía de carácter intimista y de raigambre metafísica, características que también se hallan en sus reflexiones y en su obra narrativa. Su acercamiento a un grupo de escritores vanguardistas (entre ellos, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo y el recién incorporado Ramón Gómez de la Serna) responde a una identificación mucho más estable con el vanguardismo argentino. Su vertiente metafísica y teórica se entrelaza con sucesos cotidianos, diálogos bromistas, recursos humorísticos y elementos del absurdo que desmontan toda argumentación objetiva.

La amistad entre Ramón Gómez de la Serna y Macedonio Fernández se inicia por correspondencia, hacia 1925, después de que Ramón leyera textos de Macedonio aparecidos en la revista *Proa* (en la cual ambos colaboraban), tal como señala en su “Retrato de Macedonio Fernández”, a modo de prólogo, en *Papeles*

de *Recienvenido. Continuación de la nada* (2010: 7): “Cuando en la lejana España leí sus primeros párrafos indagué enseguida su dirección y le escribí cartas admirativas y estimuladoras”. A partir de entonces, la amistad entre Ramón Gómez de la Serna y Macedonio Fernández se documenta, por parte de Ramón, en cartas y dedicatorias, y en su apoyo a la publicación de *Papeles de Recienvenido. Continuación de la Nada*, con primera edición en 1944 (este sería uno de los cuatro libros publicados en vida por Macedonio Fernández), a la que en posteriores reediciones se agrega el “Retrato...” anteriormente mencionado, en el que Gómez de la Serna manifiesta (2010: 15): “Macedonio es el gran hijo primero del laberinto espiritual que se ha armado en América y hace metafísica sosteniéndola con arbotantes de humorismo, toda una nueva arquitectura de metafísica que, como se sabe, sólo es arquitectura hacia el cielo”. Por parte de Macedonio, la admiración que sentía por su amigo puede comprobarse en distintos textos, como el destacado “Bienvenida a Ramón”, donde escribe (1987: 157-8): “Ramón es el maestro único de la metáfora sin contexto”, “Ramón Gómez de la Serna: la mayor facultad poética que se ha dado”.

Para Ramón Gómez de la Serna, el vínculo literario con este grupo de escritores de la vanguardia argentina será uno de los acontecimientos más importantes [el propio Gómez de la Serna cita a diversos autores en sus memorias, entre ellos, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández, aludiendo a ellos como “los que yo más quiero” (1998: 776)]; al fin sentirá que su particular forma de hacer literatura se halla en un contexto de comunión, y sobre todo, de experimentación estética. Pero la amistad que desarrolla con Macedonio Fernández será especial; ambos coinciden en diversos aspectos al concebir el hecho literario, el humor y la vida. Cuando la crítica se pregunta qué es una greguería (un aforismo, un chiste...) y Ramón Gómez de la Serna se siente incomprendido, Macedonio Fernández demuestra que él sí ha aprehendido la esencia de la Greguería. Del mismo modo, cuando Macedonio Fernández es ignorado por “raro”, “estrafalario” o “descuidado”, Ramón Gómez de la Serna percibe la profundidad en la escritura de su amigo. Esta honda comprensión mutua entre “dos exiliados” –Ramón por su país y Macedonio por su entorno-, hará posible, como es natural, una influencia recíproca en el hacer literario de estos autores, que con el paso del tiempo y contra todo pronóstico en su época, se convertirán en dos figuras esenciales de las letras hispánicas: Ramón Gómez de la Serna es considerado hoy día, en palabras de Octavio Paz reproducidas por Ricardo Cardona (2001:44-5), “el gran escritor español: El Escritor (con mayúscula) o, mejor, la Escritura (con mayúscula) [...]. Nunca fue más justo un elogio: hubo un momento en que la modernidad habló por la boca de Gómez de la Serna. [...] ¿Cómo olvidarlo y cómo perdonar a los españoles e hispanoamericanos esa obtusa indiferencia ante su obra?”. Del mismo modo, como expone Nélida Salvador (1986: 9), “la figura de Macedonio Fernández ha alcanzado una extraordinaria notoriedad en los últimos años [a partir de la década de 1970] y es una verdadera revelación para las jóvenes promociones, que lo consideran un auténtico precursor de la ruptura vanguardista y de las novedades expresivas de la novela contemporánea”.

La conexión entre Ramón Gómez de la Serna y Macedonio Fernández, la profunda admiración que se profesaban, se debe, en parte, a que supieron comprenderse cuando nadie –o muy poca gente- sabía comprenderlos. Entre los diversos puntos en común destaca su particular concepción del humor. Aunque esta puede rastrearse en la obra ensayística y narrativa de Gómez de la Serna y de Macedonio Fernández, nosotros nos centraremos a continuación en el prólogo del primero a su *Total de greguerías*. En este texto, el escritor destaca la importancia de la metáfora y del humor, ingredientes que, sumados a la carga poética, dan como resultado la greguería (aunque como veremos, esta definición no satisface, ni siquiera, al propio Ramón). Cabe exponer determinados fragmentos del prólogo que ofrecen una esclarecedora explicación de la greguería, para mostrar la conexión existente entre el humor literario de Ramón Gómez de la Serna y el de Macedonio Fernández.



1. “Desde 1910 [...] me dedico a la Greguería, que nació aquel día de escepticismo y cansancio en que cogí todos los ingredientes de mi laboratorio, frasco por frasco, y los mezclé, surgiendo de su precipitado, depuración y disolución racional, la Greguería” (1962:21). En esta cita, cabe subrayar el carácter híbrido de la greguería, así como la “disolución racional” que comporta. El primer rasgo conecta con la esencia de las vanguardias en general, que buscan la experimentación y la novedad artísticas, empresa para la cual utilizan el recurso de la hibridez, la mezcla o la fusión. El segundo rasgo conecta con el surrealismo, como expresa el Primer Manifiesto Surrealista de 1924, proponiendo una libertad creativa que haga caso omiso a las trabas racionales, morales o estéticas.

2. “¿Que por qué se llaman Greguerías? Al encontrar el género me di cuenta de que había que buscar una palabra que no fuese reflexiva ni demasiado usada [...], y al azar, que debe ser el bautizador de los grandes hallazgos, saqué una bola... Era Greguería [...] (En los anteriores diccionarios significaba griterío de los cerditos cuando van detrás de su mamá). Lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas. Por lo menos no puede haber duda de que he bautizado un género con una palabra que estaba perdida en el diccionario, que no era nombre de nada y que ahora, al ser pronunciada [...] hace que resulte aludido yo, que cambié su sentido, que la convertí en lo que no era” (1962: 22-3); “he logrado que suba el valor de las cosas, que sea señalado lo que las cosas significan en la acción y que sobre lo descriptivo triunfe lo psicológico de las cosas, que es tan importante como la psicología de los genes”, (1962: 59). En estas citas, debemos enfatizar tres aspectos: por un lado, Ramón Gómez de la Serna utiliza el azar, elemento lúdico empleado por los surrealistas, para dar nombre al género que funda, exaltando su función. En segundo lugar, el juego continúa al desafiar el significado tradicional o convencional de la palabra “greguería”, otorgándole uno nuevo. Por último, la alusión que realiza a la “inconsciencia” de los seres y a “lo que gritan las cosas” muestra, por una parte, su interés por el subconsciente; por otra, su particular mirada hacia lo inanimado, que será dotado de vida en las greguerías.

3. “La imagen es poco porque solo es la representación viva y eficaz de una cosa por medio del lenguaje. Entre los tropos, la metáfora es lo esencial, trasladando el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita. El que sea tácita la comparación la hace misteriosa, discreta, y la obliga a un quid que es lo importante de la metáfora. [...] La metáfora es, después de todo, la expresión de la relatividad. El hombre moderno es más oscilante que el de ningún otro siglo, y por eso, más metafórico. Debe poner una cosa bajo la luz de otra. Lo ve todo reunido, yuxtapuesto, asociado” (1962: 26). En este fragmento, Ramón Gómez de la Serna realiza un breve pero significativo canto a la metáfora y a la mirada asociativa, características fundamentales del arte en el siglo XX, tan influido por el cine y la pulsión de las imágenes. Además, alude a la relatividad y a la “oscilación” del ser humano en esta época, sin duda, tiempo de utopías y conflictos por antonomasia.

4. “Todo el fondo pedagógico de los permisos retóricos contribuye a las greguerías, y si cito sus formas es para divertirme y para que se vea que los preceptistas no tuvieron más remedio que consentir muchas cosas” (1962: 32-3). Ramón Gómez de la Serna destapa aquí su vocación lúdica y experimental, haciendo referencia a las figuras retóricas y a los “preceptistas” con fina ironía, para mostrar su concepción más libre y lúdica de la lengua y del hecho literario.

5. “No [les] doy un aire más poético porque son solo fatales exclamaciones de las cosas y del alma al tropezar entre sí por pura casualidad” (1962: 31). Esta cita tiene suma importancia, pues en ella encontramos el verdadero sentido que tenía la Greguería para su creador. Lejos de ser un ejercicio meramente poético o humorístico, las greguerías son “exclamaciones de las cosas y del alma”, esto es, el

resultado de una mirada atenta a la esencia de las cosas, de la vida, que trasciende lo cómico y se dota de profundidad. En efecto, el *ramonismo* se caracteriza por un posicionamiento ante las cosas como auténticas piedras filosofales [2].

6. “¿Frase lapidaria? La Greguería no sale de debajo de ninguna lápida de tumba. ¿Adagio? ¿Paremia? ¡Pchs! ¡Pchs! Ni lo uno ni lo otro: adagio, porque los adagios son demasiado tristes y elegíacos, y paremia porque es cosa infecciosa. Ni debe haber en ella sentimentalismo rabilargo, ni cursilería rabcorta, ni descripcionismo. ¡Lejos de ser perogrullada o lugar común! [...] Lo aforístico –se ha dicho- es un género que no encoge porque su brevedad no lo permite. No. Tampoco es aforística la Greguería; lo aforístico es enfático y dictaminador. No soy un aforista. ¿Se queda entonces en metáfora? Todo lo material y lo inmaterial pueden ser objeto de metáfora. Todas las palabras y frases mueren por su origen correcto y literal, no llegando a la gloria más que cuando son metáforas, porque las metáforas las hace abstractas y embalsamadas. La metáfora multiplica el mundo, no haciendo caso al retórico que prohíbe enlazar cosas solo porque él es impotente para lograrlo. Humorismo + metáfora = greguería [...] Quiere decir mucho “greguería” porque no significa nada, porque por primera vez el título no prejuzga el género” (1962: 34-5); “¿Explicarlas? Amo la Greguería inexplicable” (1962: 52). Ramón Gómez de la Serna parece contradecirse cuando ofrece una fórmula para crear greguerías, y al mismo tiempo, rechaza todo intento de definición. No obstante, en esta contradicción continúa el juego literario; este devaneo por los posibles significados de la Greguería se produce para llegar a la no significación, a la nada, recurso que, por otra parte, también utiliza Macedonio Fernández.

7. “la nueva literatura es evasión, alegría pura entre las palabras y los conceptos más diversos, estar aquí y allá al mismo tiempo, desvariar con gracia” (1962: 35); “Dediquémonos a la diversión pura y diáfana, que defiende la vida y la aúpa. Todo mejora y se orienta gracias a la diversión. [...] Y que los juguetes del mundo sean juguetes nuevos. Si el mundo no hubiera sido nuevo al principio, no hubiese podido comenzar. La entrada en nuevos tiempos exige nuevas formas, nuevas invenciones” (1962: 44); “La Greguería es lo único que no nos pone tristes, cabezones, pesarosos y tumefactos al escribirla, pues su autor juega mientras la compone [...]. La Greguería es la amiga de lo nuevo” (1962: 50). Subraya Ramón Gómez de la Serna la importancia del humor, humor que, a su vez, se torna ruptura con la literatura anterior.

8. “La Greguería, aunque en eso esté precisamente su corrupción, debe recoger cosas muy loables, muy pasajeras, muy efímeras, porque la corrupción es humana, y el arte humano debe gozar y perfeccionarse y descansar en este corrompimiento. La Greguería es el género que se debe escribir en los bancos públicos, en las mesas de los cafés [...] La Greguería es [...] la pequeña urna cineraria que yo necesitaba para mis cenizas cotidianas” (1962: 49-50). Según el autor, la Greguería es un género apropiado para verter en él lo cotidiano. No obstante, lo cotidiano no es contemplado como algo carente de importancia, sino como algo “loable” a la par que “efímero”.

9. “La Greguería es más de pescador que de cazador, de pescador hacia dentro, pues están en la mente, en la última rinconada de la mente, más que en la calle, por más que parezcan alguna vez callejeras” (1962: 71). La creación de Ramón Gómez de la Serna se instaura sobre todo en el interior, a partir de una mirada especial hacia lo externo, basada en dar vida a lo inanimado y en la asociación de ideas, sensaciones o realidades.

Recapitulando las citas de Ramón Gómez de la Serna y las ideas que el autor desarrolla en ellas,

obtenemos las características de la Greguería: carácter híbrido, disolución racional, representación lúdica y experimental del lenguaje, asociaciones de imágenes y significados, metaforización, afán de renovación artística, atención filosófica de la realidad a través del “tropiezo azaroso” entre “exclamaciones de las cosas y del alma”, defensa del humor, rechazo al “prescripcionismo”, y por último, salvaguardia de lo cotidiano como escenario para la creación literaria. Todos estos rasgos de la Greguería están presentes también en la obra de Macedonio Fernández, caracterizada por la comicidad verbal, el efecto de sorpresa al realizar asociaciones semánticas, la animación de lo inanimado, y el planteamiento filosófico o metafísico de la realidad a través del humor y del absurdo. El modo de hacer literatura de Macedonio es un acto híbrido: está a caballo entre la creación y la teoría literaria; entre la filosofía o la metafísica y la ficción humorística; entre el absurdo y el compromiso vital.

Si analizamos el texto “Para una teoría de la humorística”, incluido por Macedonio Fernández en *Papeles de Recienvenido. Continuación de la nada* en 1944, encontramos las siguientes afirmaciones:

1. “[...] el tema (de psicología humana) que estudio son estos dos hechos: a) hay muchas personas que experimentan placer (emocional) cada vez que toman conocimiento de un acto, situación, aptitud o condición de placer o felicidad [...]; b) cuando este placer (simpático) es motivado por un hecho no esperado o cuando se preveía, temía, lo contrario (un infortunio ajeno), ese placer va acompañado de risa [...]. Cuando ello ocurre en hechos reales se le llama *cómico*; cuando se provoca la situación por signos verbales que alguien usa para crear en el oyente un hecho psicológico de creencia en lo absurdo, yo le llamaría *chiste*” (1990: 259). En esta cita Macedonio Fernández propone dos características esenciales de aquello que produce risa: por un lado, la risa viene en una situación favorable, de “felicidad” (más adelante en este mismo texto, toma como ejemplo el tropiezo de una persona que no sufre ningún daño). Si la circunstancia no es favorable, si hay infelicidad o daño, no se producirá la risa. Por otra parte, el acto de reír viene asociado a la sorpresa, a una asociación inesperada de elementos, ideas o realidades. Además, el autor aclara que “lo cómico” está en estrecha relación con la vida, mientras “el chiste” y “lo absurdo” se crean a través del lenguaje, en un estanco que se aleja de lo que ocurre en la realidad, pero que igualmente pueden estimular la risa en el receptor al llevar determinadas situaciones a su mente.

2. “El sentimiento de comicidad es así uno de los del orden de la simpatía, en muchos casos casi equivale a una manifestación de ternura, y por tanto es más que igualitario, es admirativo o por lo menos enteramente altruístico [...]. Cómico es todo, y sólo, una percepción inesperada de felicidad ajena” (1990: 263). Como podemos comprobar, la risa es un fenómeno importante para Macedonio Fernández, que otorga al humorismo un papel fundamental en su obra. No es de extrañar que las greguerías impresionaran a Macedonio, que en una carta que le escribió a Ramón en 1938, le comenta: “Para mí la greguería no es chiste, es todo muy serio. Greguerías son sólo los afondos de la certera de lo irreal que juegan en cada párrafo suyo sin anuncio ni permiso por la metáfora” (1976: 65). La Greguería [3] es cómica, según la definición de lo cómico que propone Macedonio Fernández. Con ello, la Greguería queda relacionada con la realidad, con las asociaciones sorprendidas “felices” o “favorables”, donde no hay daño, entre objetos o ideas. La psicología desempeña un papel importante para Macedonio, que es atraído por las asociaciones mentales que logra su admirado amigo. Pero también para Ramón es importante la psicología; recordemos que, en su caso, subraya su deseo por atender a “la psicología de las cosas”, y define la Greguería como un ejercicio interno, que además está relacionado con el subconsciente.

En otro orden de cosas, Macedonio muestra un interés especial por las novelas de la nebulosa de Ramón: “No es la greguería en general y el personaje a greguerías [...] lo que hallo nuevo en *¡Rebeca!*, sino la

greguería de imposibles y de *non-sensus*, que no acompaña sino desautoriza al personaje novelar.” (1976: 59). Distintos autores han destacado ya los paralelismos entre las novelas de la nebulosa de Ramón y la narrativa de Macedonio; entre ellos, Rafael Cabañas Alamán, que apunta: “por tanto, [Macedonio] ya había leído *¡Rebeca!* en 1938, novela cuya primera edición apareció en 1937. *Museo de la Novela de la Eterna* fue publicado por primera vez en 1967. El humor en *¡Rebeca!* se centra más en la materia, mientras que el de Macedonio se desarrolla principalmente en torno a conceptos abstractos. Ambas novelas tienen de común denominador un humorismo ilógico y optimista que pretende dislocar los esquemas mentales del lector. En *Museo de la Novela de la Eterna*, Macedonio nos muestra un proyecto de novela con un entramado que se va tejiendo a base de concatenaciones sintácticas que conducen al absurdo. Hace uso de un humorismo intelectual de manera similar a Gómez de la Serna, y para ambos es importante crear un estado de felicidad en un lector que siente cierto mareo ante situaciones comprensibles” [4]. No será nuestro objetivo, empero, analizar las novelas de ambos autores.

Nuestro propósito y conclusión final es considerar que la influencia de Ramón Gómez de la Serna y Macedonio Fernández fue mutua, a pesar de que nosotros hayamos querido centrar este ensayo, primordialmente, en la influencia de Ramón Gómez de la Serna hacia Macedonio Fernández; y aunque algunos críticos hayan señalado solo la influencia de Ramón en Macedonio, por haber publicado sus obras primero. “No publicado”, sin embargo, no significa “no escrito”, y la estrecha relación entre Ramón y Macedonio, que se escribían y se leían, prueba que la influencia iba en ambos sentidos, aunque Ramón y Macedonio mantuvieran siempre un estilo propio: emplean un humor extraordinariamente similar, con la utilización de la incongruencia, el uso de expresiones muy semejantes a greguerías, la presencia de personajes fantásticos “inexistentes” y el humorismo de la nada [5], a lo que hay que sumar una yuxtaposición de imágenes o realidades, la ruptura lógica de tiempos y espacios en situaciones cotidianas, la animación de lo inanimado y la disolución de la tradicional estructura de los textos (Macedonio Fernández) o incluso, de los géneros ya creados (Ramón Gómez de la Serna). Lejos de realizar una contribución baladí a la literatura, las escrituras de Ramón Gómez de la Serna y Macedonio Fernández, a partir del humor, ofrecen un ejercicio de observación y análisis riguroso del mundo y de la condición humana. Durante un tiempo se ignoraron -incluso se despreciaron- las obras de estos escritores; afortunadamente, la amistad que mantuvieron desde que se conocieron y hasta la muerte de Macedonio Fernández sirvió como pilar para que estos artistas impulsaran sus obras, hermanadas por una sensibilidad difícil de desentrañar, y por una singular concepción del humorismo.



## NOTAS

[1]. Nos referimos, sobre todo, al libro *Lo cursi y otros ensayos* (1943), y a las novelas *El hombre perdido* (1947) y *El hombre de alambre* (inconclusa debido a la muerte del autor), donde Gómez de la Serna nos ofrece, respectivamente, teoría y praxis de su singular estética.

[2]. José Manuel González Álvarez, *El vanguardismo de El rastro. El ramonismo como foco de influencia*, disponible en: [http://www.ramongomezdelaserna.net/Br5.elvanguardismo..\(JMG\).htm](http://www.ramongomezdelaserna.net/Br5.elvanguardismo..(JMG).htm)

[3]. Nos referimos a la greguería ramoniana, no a la greguería del absurdo que desarrollaron posteriormente los surrealistas.

[4]. Rafael Cabañas Alamán, *Algunas notas sobre la influencia de Ramón Gómez de la Serna en Macedonio Fernández*, disponible en:

[http://www.ramongomezdelaserna.net/Br3.RGSyMF\(R.Caba%C3%B1as\).htm](http://www.ramongomezdelaserna.net/Br3.RGSyMF(R.Caba%C3%B1as).htm)

[5]. Rafael Cabañas Alamán, *Algunas notas sobre la influencia de Ramón Gómez de la Serna en Macedonio Fernández*, disponible en:

[http://www.ramongomezdelaserna.net/Br3.RGSyMF\(R.Caba%C3%B1as\).htm](http://www.ramongomezdelaserna.net/Br3.RGSyMF(R.Caba%C3%B1as).htm)

## BIBLIOGRAFÍA

BORGES, J. L. (1961): *Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

FERNÁNDEZ, M. (1966): *Papeles de reciénvenido: poemas, relatos, cuentos, miscelánea*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

FERNÁNDEZ, M. (1976): *Obras completas, Tomo II: Epistolario*. Buenos Aires: Corregidor.

FERNÁNDEZ, M. (1987): *Relato: cuentos, poemas y misceláneas*. Buenos Aires: Corregidor.

FERNÁNDEZ, M. (1990): *Obras completas, Tomo III: Teorías*. Buenos Aires: Corregidor.

FERNÁNDEZ, M. (2010): *Papeles de Reciénvenido. Continuación de la nada*. (Retrato de Ramón Gómez de la Serna, despedida de Jorge Luis Borges) Barcelona: Barataria.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1962): *Total de greguerías*. (2ª ed.) Madrid: Aguilar.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1998): *Obras completas XX. Escritos autobiográficos, I. Automoribundia* (1888-1948). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (2001): *Greguerías*. (10ª ed., Edición de Rodolfo Cardona). Madrid: Cátedra.

SALVADOR, N. (1986). *Macedonio Fernández. Precursor de la antinovela*. Argentina: Plus Ultra.

# Palabras de abismo. Sacralidad, misterio y conocimiento en la poética de Miguel Ángel Curiel

*Daniel Bernal Suárez*

---

**EL** filósofo posmoderno Jean François Lyotard aseveraba, en aquel volumen de sarcástico título *La Posmodernidad explicada a los niños* (1986), que en nuestras sociedades occidentales se observaba una deriva en el plano de la tecnociencia y de las vanguardias artísticas hacia un proceso de complejificación, esto es, de incremento de la complejidad. En lo tocante a los avances de los saberes, parecería ser un aserto plausible; sin embargo, no deberían soslayarse los procesos simultáneos de simplificación. Estos últimos operarían tanto en la forma en que los saberes de vanguardia son asimilados masivamente (respecto de la información, verdaderas amputaciones y atajos falseadores) como a las interfaces de las tecnologías con las que interactuamos (las denominadas interfaces de usuario). Y nos quedaría aún otro aspecto digno de considerar: la simplificación de la experiencia del ser, su reduccionismo.

El poema Kubla Khan, que a finales del siglo XVIII el poeta romántico inglés Coleridge pergeña, según Borges insinúa, bajo la conjunción de unas insólitas coincidencias, principia de esta guisa: "En Xanadú, Kubla Khan decretó / alzar una solemne cúpula de placeres: / donde Alph, el río sacro, iba fluyendo / por cavernas que el hombre nunca pudo / medir, hasta llegar a un mar sin sol". ¿No son estas cavernas que el hombre nunca pudo medir, acaso, los espacios de realización de la experiencia humana en cuanto de resistente a la reducción y simplificación asoma? ¿No son, pues, insisto, estas cavernas imposibles de medir, una imagen maravillosa de la riqueza del ser, de su asombro frente al existir? ¿Es reducible el enigma, quizás, a la medida?

La dilatada trayectoria del poeta Miguel Ángel Curiel comprende los siguientes libros: *Visiones en el regreso* (1993), *El cuaderno blanco* (1995), *Los bosques del frío* (1998), *En los bosques de Yuste* (1999), *Piedras* (1999), *Travesía* (1999), *Poemas 1996-1999* (2001), *El verano* (2001), *Hálito* (2004), *Un libro difícil* (2007), *Por efecto de las aguas* (2007), *Mal de altura* (2006), *Diario de la luz* (2008), *El principio del mundo* (2009), *Los sumergidos* (2011), *Luminarias* (2012) y *Hacer hielo* (2012). Curiel ha sabido edificar una poética singularísima que, a pesar de obvias variaciones, nos remite a una coherencia visionaria de lo poético. En efecto, ya sea en poemas breves o largos, en versículos o en poemas en prosa, su creación poética presenta rasgos de indagación órfica y meditativa. Concepción vital del hecho estético no ajeno a preocupaciones filosóficas y morales, comentaremos a continuación algunas de sus claves y cifras.

Veamos los primeros versos del poema *Semilla*, incluido en *Por efecto de las aguas*:

El punto es el pájaro.  
La oscuridad es ese punto, y yo  
soy ese punto. Un punto  
aquí, en el centro de la hoja  
/La semilla/...

Podemos percibir ya la gravitación del enigma: la cuádruple identificación punto-pájaro-oscuridad-yo hace saltar por los aires el principio de no contradicción. El poema no viene a ser la secuencia estricta de una causalidad reductora, sino una amplificación, un testigo de las relaciones enigmáticas del mundo. Las antítesis y las paradojas coadyuvan a generar un sistema analógico donde la contradicción es punto germinal del poema, de sus hallazgos, y, a un tiempo, manifestación de una enunciación oculta, de la secreta red que teje el cosmos. En ocasiones, el despliegue de la paradoja se desarrolla de un modo recursivo.

La poesía de Miguel Ángel Curiel halla basamento en una noción de misterio que abre un nuevo cauce a la irrupción de la *consagración del instante*. No es ajena esta visión a un sentir religioso de la palabra y a una gnoseología fundada en esa misma noción de misterio. Conocimiento que, como decía el filósofo Ernst Cassirer al discurrir sobre el arte en su *Antropología filosófica* (1944), no se sustenta en una abstracción teórica, sino en una visión simpática de las cosas, un descubrimiento de la realidad en la aparición concreta y súbita de los entes.

El poema *Teoría de los grillos*, del poemario *El verano*, comienza así:

Yo creo que los grillos guardan una relación  
con las estrellas. Entre las cosas pequeñas  
se abren grandes distancias que las unen  
-A los ojos y a los oídos-. Oye y mira.  
Te quema la mano como un erizo.  
Tampoco esas señales las concibes como dos planos  
diferentes (...)

Y en el poema *El faro*, de su más reciente título, *Hacer hielo*, leemos:

Se va un barco mientras vuelve otro.  
Estás en los dos,  
es lo malo del lenguaje.

En ambos poemas se dictamina la unidad de dos planos diferentes, concordancia obrada por los vínculos que entabla el lenguaje poético. Material incendiario el poema, que rasga la conciencia, su claro equilibrio: los planos diferentes no se anulan en una prestidigitación sintética sino que, como en el *aleph* borgiano, pueden verse en simultaneidad y ser habitados en/desde/por el lenguaje. La contradicción de los planos es solo aparente, superficial: la experiencia poética revela el nivel superior donde adquieren un nuevo significado. Asistimos aquí, pues, a la enunciación de una *escritura religante*: el poeta observa el universo y sus encarnaciones y deja rastro de ese suceder en el texto. Escritura religante por cuanto la enunciación misma funda y materializa un nuevo conjunto de relaciones entre los entes. Signos ofrecidos a la contemplación y que concretan un sentido. Los nuevos nudos que asocian presencias permanecen



invisibles para la mirada habituada al suceder en *serialidad*; en cambio, esas proximidades se intuyen a través de esa deshabitación, de esa dislocación del lenguaje que es, también, dislocación observacional (percepción discontinua). Así es como puede llegar el *acontecer de verdad* que la poesía entraña: lenguaje y mirada se sincronizan en este *acontecer de verdad* que es también *acontecer del enigma*, desplegando ante el lector la realidad que yace en la velada trama anagógica.

El desplazamiento metonímico y metafórico está ligado, en la poética de Miguel Ángel Curiel, a una forma de pensar poético. Algunos críticos han hablado, precisamente, de un filosofar poético. Pero la expresión puede llevar a engaño si no tenemos en mente sus peculiaridades (especialmente la refutación de un rastreo logocéntrico). Exploración del pensar mismo a través de la materialidad de la palabra. Del tacto y la visión se remonta, vía conocimiento analógico e intuición, a una sacralidad del mundo como caso total y de los entes como apéndices y paradigmas de ese orbe. Perseguir o encontrar, para decirlo con palabras de José Carlos Cataño, *el balbuceo del momento que nace*.

La escritura poética de Miguel Ángel Curiel se nos presenta como un prodigio de intensidad y profundidad. En ella conviven por igual la transparencia más áspera y la densidad, la sequedad de una luz estival, y la sombra. Pienso, por ejemplo, en la coexistencia de estas dos naturalezas en el seno del poemario *El verano*, que fue accésit del premio Adonais del año 2000. Este libro se halla dividido en dos secciones bien delimitadas. El lenguaje, en la primera sección, se caracterizaría por una sintaxis regular y expandida en versículos, con un tratamiento de la experiencia de la naturaleza como proyección de lo humano y como entidad preñada de signos con la que el sujeto poético dialoga, buscando en el envés de la misma los significados. La escritura, como el principio del verano, henchida de claridad (pero una claridad con sus resquicios de sombra, con sus tajos y brechas). Sin embargo, en la segunda sección observamos cómo el verbo se densifica: la condensación del fin del estío prefigura la expansión de la umbría, los versos se reconcentran y las imágenes se disparan. La palabra diríase que vuelve hacia sus entrañas, sedimentando hacia una interioridad de la imagen abrupta, multiplicándose el carácter onírico. Tonalidad espesa y flamígera de lava, tórrido manantial de símbolos: los animales pastan como sustancias hechas de aire, de agua, de tiempo y, sobre todo, de una soterrada pulsión de muerte. Los poemas de esta segunda parte del libro figuran bajo el epígrafe Salmos y visiones: de hecho, las continuas anáforas, paralelismos, desarrollos contrapuntísticos y en espiral, y los inicios en modo imperativo de algunos versos consiguen crear esa atmósfera visionaria y salmódica, a ratos exhortativa, sentenciosa y litúrgica.

Poética en que la concisión y la transparencia son rebasadas siempre, superados los límites, por un derramamiento producto de una sobreabundancia de sentido, una significación excedente. Téngase en cuenta que esta tensión se hace explícita, también, entre el nivel semántico y el formal. Y su hechura más ostensible se alcanza en el tratamiento de la muerte.

Centrémonos en algunos poemas de *Hacer hielo*. En *Lance*, se dice:

Seca la picada  
y bella  
la tensión del sedal.

Viviría así toda mi vida,  
con esa tensión fina  
en la mano.  
La muerte tira así de nosotros.

No quiere que se rompa  
el sedal de la vida.

Tensión de la muerte que tira, como el sedal, de la vida. Pero tensión que no quiere romper el hilo, sino mantenerlo suspendido. En el poema *En los aires*, asimismo, se refiere cómo la muerte habla desde lo invisible y misterioso (“Todo el día está en el aire / ese pájaro invisible. / ¿De dónde sacará la energía / sino de la muerte?”) y en *Noviembre*, se sitúan los pasos de un hipotético interlocutor del sujeto poético -que adivinamos ser él mismo en un momento de desdoblamiento-, entre los pasos de sus muertos, rodeándole. La muerte como una energía que mantiene en vilo la propia existencia del ser, que a pesar de no estar presente, marca su territorio de fuerzas, caligrafía en tracción o violencia.

Esta confrontación afecta al modo de abordar el dolor. El poema se convierte, por tanto, en un punto de fuga donde convergen la sangre, su no imposible sanación (“y nuestra escritura era ahora más que nunca solo una escritura medicinal, y no pretendía nada más que curarnos de los días oscuros del mundo”) y la sospecha de la incertidumbre de la propia escritura. Las astillas del padecimiento como eslabones de una escala que lleva al poema. Así leemos en *Tánger 1998*:

Se oyen toses.  
La sangre del cuaderno  
cayó de la nariz.  
Escribí con ella la palabra luz.

No obstante, esta secreción del poema en la vecindad de la herida ayuda a vivirla transmutándola (“Como sanador escribo / palabras cerca de la herida”). Poema-herida que no cierra la cicatriz, sino que la mantiene abierta con su memoria. Y que, a pesar de ello, es ofrenda no vana contra la oscuridad del mundo y reverberación no inútil de la esperanza. Porque, frente a la corrupción del lenguaje, frente a su instrumentalización, a las operaciones que gastan su materia, Curiel aboga por resucitar las palabras y regenerarlas frente al envilecimiento. Arrancar el lenguaje, su corporeidad, de la perversión y las premuras.

El poeta Víktor Gómez ha señalado que la poesía de Curiel se inserta en cierta tradición europea que, sin citar, pareciera remitirnos a autores como Paul Celan o Vladimir Holan. En efecto, nuestro autor bebe de este hontanar fecundo y de un, permítaseme la expresión, linaje heideggeriano que vendría desde Novalis y Hölderlin, pasando por Gérard de Nerval. Línea germinal de una cierta corriente hermética recobrada por el romanticismo y que se prolongaría en determinadas formulaciones de vanguardia.

Hace unos años, el poeta aseveraba que “Mis poemas son oscuramente diáfanos”. ¿No nos lleva esta frase a las consideraciones estéticas que hiciera el japonés Tanizaki en aquel opúsculo intitulado *Elogio de la sombra*? Allí sostiene Tanizaki que el enigma de la sombra, a través de los juegos de claroscuros, promueve una fascinación que procede de la percepción de un “mundo de ensueños de incierta claridad”, de sentir el “latido de la noche que son los parpadeos de la llama”. Los objetos, vistos bajo esta perspectiva, cobran profundidad, sobriedad y densidad. Y, en efecto, así acaece en los poemas de Miguel Ángel Curiel: su diafanidad incluye una dimensión de sombra que constituye los plegamientos de la realidad que, redescubiertos en la escritura/lectura, cifran las nociones del misterio.

En el poema *Frutos (Hacer hielo)* se hallan estos versos: “(Árbol desnudo. / Sin él no podría hablar de mí. / Lo he mirado mucho para no ser)”. Ninguna apropiación: habla y escucha del mundo mediante los entes.

El posicionamiento del sujeto poético entraña una aproximación en la que, para arribar al conocimiento, hay que abolir la dicotomía sujeto/objeto tradicional de la gnoseología. El yo asiente que solo es en la medida en la que interacciona con lo otro, materializado en los entes (como ese árbol desnudo), reconociéndose en un escenario que inhibe la solidificación de las categorías. Conocerse en el hablar del otro, afirmar nuestra existencia por la existencia del mundo. Conocimiento que es pura vislumbre de lo trascendente.

En el ritual del poema, inmolación de las palabras, ver al pájaro invisible tensar el aire. Quien atisba ese pájaro calcinado ya es testigo de las profecías de un sol negro que sabe a muerte.

# De la música íntima y los espejos

*José Félix Álvarez Izquierdo*

“[...]  
La música  
es lo único que me importa,  
ya sabes, me refiero a los  
pozos individuales en que cada día nos sumergimos  
para autocomplacernos,  
y de vez en cuando llevamos a un amigo  
a ver qué tal le sienta  
nuestro clima[...]”.

Hace unos años leía yo este «Poema desde París» de Félix Francisco Casanova, profundamente excitado por la idea de que la música es acaso un pozo al que nos vertemos en mera contemplación de nosotros mismos; excitado por el presentimiento de que hay una música íntima, o mejor dicho, una posición absolutamente individual desde la que nos asomamos al espectáculo sonoro. Alguien me dijo una vez que a Amalia Rodríguez debía uno escucharla solo. Y a pesar del apasionamiento que a veces nuestro cuando a compartir su voz me dispongo, comprendí inmediatamente, sin embargo, la necesidad de esa prescripción. Porque en el momento mismo en que ponemos a girar los discos de nuestra soledad, cierto sofoco nos invade; nos sentimos apocados ante una imagen de la que quisiéramos incluso desembarazarnos.

Ya en su poema, Félix Francisco nos ofrece la visión clara de un pozo que, por oscuro que este sea, goza siempre de esa condición del agua que es vital para el arte: su condición especular. “Ya sabes, me refiero a” esa fina capa de agua que recubre al agua misma, la película que recoge el reflejo del mundo. No perdamos de vista uno de los mitos fundacionales de la pintura, el de Narciso, enamorado de su propio reflejo al mirarse en una fuente. Y es que estas músicas de las que hablo nos dan un retrato bastante fiel de nosotros mismos, o bien una máscara con la que nos sentimos aliviados. Según el modelo artístico del humanismo, el arte hace representarse al mundo frente al hombre, como una radical separación entre objeto (obra de arte) y sujeto (espectador); el arte es un reflejo del mundo y del *Yo*.

Si el hecho pictórico se nos muestra poco pertinente para las especulaciones estético-musicales de esta pequeña digresión estética, refirámonos a lo *íntimo* desde una perspectiva *puramente* sonora —como si el

arte, acaso, tuviera algo que ver con la pureza, como si fuera la pureza la que puebla las noches de nuestra música. Pues a lo largo del siglo diecinueve fue la música el modelo artístico ideal, el arte prestigiado, que con toda su abstracción se consideró mejor para contar el mundo, para acceder a *lo real* inaccesible, para decir lo indecible. Así, aún en 1931 decía Aldous Huxley en sus ensayos *Music at night* que “después del silencio, lo más cercano a expresar lo inexpresable es la música”. Más adelante en su poema, Félix Francisco continuaba:

“Sientas a tu amigo  
y le dices emocionado:  
«ya no nos hace falta hablar».  
¡Oh, es fantástico  
ese momento  
en que tu cabeza es tan inservible  
como un teléfono roto!”.

Pareciera que esa música que aquí se intenta contornear produce en nosotros una especie de cándida vergüenza, muy concreta e imposible de verbalizar, cuando es reproducida en compañía. Podríamos considerar que constituye una imagen demasiado fiel de nosotros mismos para ser mostrada, o de esa particular cosmovisión de nuestro rol social y su devenir, de algo que pudiéramos llamar nuestro personaje en *el gran teatro del mundo*. Y resulta que, por los propios resortes expresivos de la música y nuestras condiciones sensoriales, la música llega a lugares inaccesibles para otras manifestaciones del arte, y hace su trabajo allí, en lo inhóspito. Y “ya no nos hace falta hablar”.

Pese a todo, arte no es sino lenguaje, sistema, método, razón y representación, si bien es cierto que, históricamente, todos sus anhelos están orientados a negar su estructura y materialidad: su naturaleza misma velada a favor de un efecto de realismo. La música pretende serlo todo y no es más que ilusión. ¿Pero qué es lo verosímil en la música? A menudo, para las masas, los mecanismos internos de la música son omitidos, y el resultado del hecho musical constituye una realidad alternativa sostenida en sí misma, que se entrega ya terminada. Cuánto más aun en la era tecnológica, en la que, por norma, se ocultan la maquinaria y el proceso interpretativos, ahora que la música se derramó a través del gramófono y se levanta ante nosotros como realidad virtual. El problema lo es además del lenguaje: música es todo. Música es la partitura, el instrumento, el intérprete... Pero también lo es la contemplación estética, la recepción, la percepción auditiva, el público o auditorio.

A veces, la supuesta inmediatez de la música para con lo real se tematiza, como en la canción “Fadista louco”, del repertorio de la misma Amália Rodrigues y firmada por Alberto Janes (música y letra):

“*Eu canto com os olhos bem fechados,  
que o maestro dos meus fados  
é quem lhes dá o condão.  
E assim não olho pra outros lados  
que canto de olhos fechados  
pra olhar pra o coração*”.  
[...]

“Yo canto con los ojos bien cerrados,  
que el maestro de mis fados

es el que les da el don.  
Así que no miro para otros lados,  
y canto con ojos cerrados  
para mirar al corazón”.  
[...]

Se nos presenta el canto como expresión natural del *corazón*, una catarsis casi involuntaria, o mejor dicho, en la que la voluntad está objetivada, en términos schopenhauerianos, Los resortes del aparato musical pueden resultar más efectivos aun cuando ellos mismos aseguran carecer de representación o mediación, pero abordar este tema supondría internarse en una espiral de ficcionalidades nada conveniente ahora. Pero no perdamos de vista cómo Amália Rodrigues canta *con los ojos bien cerrados*, como queriéndose evitar a toda costa la mirada, la principal portadora de intencionalidad, la delatora de la subjetividad. La voluntad del mundo, *lo real*, no puede representarse ni en imágenes ni puede haber un discurso sobre ella (tan solo en negativo). Pero es cierto que el arte es una posición privilegiada desde la que contemplar el mundo, y la música, en su abstracción y carencia de mimesis, se acerca más que nada a la filosofía.

Para comprender aquella sensación de desamparo y rubor ante cierta música, que era motivo de estas líneas, debemos asumir que, pese a todo romanticismo, en el arte no se comunica nada. El arte no es un problema de comunicación, sino de expresión. El arte es condensación de la mirada, el objeto a través del cual el mundo se concede ojos para verse a sí mismo. Igualmente, es el arte celebración del mundo y expresión subjetiva de una interioridad. El arte es al mismo tiempo objeto de nuestra mirada y sujeto que nos mira, y en mirarlo nos reconocemos a nosotros mismos.

Amália Rodrigues canta en uno de sus fados estas perturbadoras palabras del poeta Luís de Macedo:

*Por trás do espelho quem está  
de olhos fixados nos meus?;  
alguém que passou por cá  
e seguiu ao Deus dará  
deixando os olhos nos meus*

¿Detrás del espejo quién está  
con los ojos fijados en los míos?;  
alguien que estuvo aquí  
y quedó diciendo “Dios dirá”  
dejando los ojos en los míos.



# Palinuro, contemplador y destemplado

*Iván Cabrera Cartaya*

**C**uaderno de apuntes y esbozos poéticos del destemplado *Palinuro atlántico* (2005) [1] es el largo y matizado título —en realidad, una síntesis de su poética— con el que Eugenio Padorno editó en el año 2005 un hermoso y denso poemario con reminiscencias clásicas y grecolatinas; pero con indubitable acento y ascendencia insulares. Para quien conozca o sepa de lo publicado por el poeta grancanario hasta aquí, no le resultará extraña la imagen de inacababilidad o provisionalidad que poseen todos sus textos. Sobre ello ha dicho el poeta:

«En mi caso, y por lo que concierne a la poesía, los textos «definitivos» son raros, pues no dudo en introducir un cambio de cualquier tipo, en descubrir esa posibilidad. Y esto recuerda el fluir y refluir heraclitanos del poema, como si el camino de ida se completara con el de vuelta. De un tiempo a esta parte, vuelvo a los textos ya impresos lo menos posible, porque sería el cuento de nunca acabar. Escribimos poemas, y tan ligados están a nuestra naturaleza, que, cuando introducimos algún cambio, nos percatamos de que también somos escritos en el tiempo por ellos [...]» [2]

Mucho antes, podemos leer en su libro *Septenario* (1984) una nota que incide sobre el mismo asunto:

«Los irritantes cambios que hay en mis poemas —versiones, recreaciones, etc.— expresan distanciamientos, aproximaciones y acosos, desde distintas perspectivas, a aquella FORMA final; son manipulaciones que suponen —a mi entender— la fijación de la invariabilidad nuclear de lo que, sin modelo, constituye lo irreductible y —sobre todo— la exploración del lenguaje que nos concierne». [3]

Dividido en cuatro partes que son: I. Entendido en la ola que es verso, II. Lajas de casa caminada, III. Entre risas de felices amigos y IV. Figura por venir, el libro parece proponerse y proponernos, como ya ocurrió con *Septenario* en 1984, la disipación, la desligación o la disuasión entre prosa y verso. Como el mismo poeta nos dice en la nota final que cierra el conjunto, y de la que nos serviremos como baliza que oriente una más provechosa lectura y comprensión de los poemas: «Este Cuaderno contiene un desarrollo libre del tema virgiliano de Palinuro, personaje que, muerto por isleños, anheló el germinar de su destino; ya, en cierto ensayo, le atribuí la cualidad de un símbolo, predicable de la poesía canaria».

Para quien no tenga noticia de la desdichada y trágica historia de Palinuro, «tema virgiliano» como nos dice Padorno, puede o debe acudir a la lectura de la Eneida para quedar enterado de la misma o, antes, a



Servio y a Dionisio de Halicarnaso. No obstante, y para ahorrar tal comercio, ofrezco aquí un resumen muy parco de la misma: Palinuro fue el piloto de la nave de Eneas desde su salida de Troya tras la destrucción de la ciudad. En la Eneida, Virgilio cuenta que, tras un diálogo entre Venus y Neptuno, éste le prometió a la diosa que los troyanos arribarían al Lacio con seguridad y un buen viaje a cambio de una ofrenda humana. Durante el viaje nocturno, Somnus (equivalente romano del griego Hipnos) visita a Palinuro y lo duerme; Palinuro cae al mar, llega a una playa y allí lo matan unos bandidos. Se cumplen así profecía y promesa, aunque los troyanos todavía habrán de hallar dificultades antes de llegar a la actual Italia.

Cuando Eneas desciende al inframundo, en el bello y justamente famoso libro VI de la Eneida, se encuentra con el espíritu de Palinuro, quien, habiendo quedado su cuerpo insepulto, no puede descansar y le pide al troyano que lo ayude a pasar a la otra orilla. La Sibila de Cumas, que flanquea a Eneas en el descenso de éste al mundo de los muertos, no puede más que oponerse a su deseo, pues contradice los designios de los hados. Sin embargo, Palinuro consigue arrancarle la promesa de que sus verdugos, perseguidos por hechos prodigiosos, le erigirán un cenotafio y le harán ofrendas, y que un cabo llevará su nombre.

Este uso y gusto de o por lo clásico, constante, tenaz en esta escritura, y a semejanza del proyecto mitopoético que Lezama Lima y sus compañeros de la revista *Orígenes* llevaron a cabo en Cuba para convertir el Caribe de hoy en el Mediterráneo de la época clásica, con un importante arrastre cultural que allí fue reformulado y aplicado por los intelectuales de la isla, planteándose qué era Cuba y sus específicos rasgos, le sirve a Padorno de ejemplo activo y sobre ello dice:

«Tal uso exhibe el deseo de *atlantizar* la cultura clásica. El deseo de la literatura canaria de sostener un diálogo con las culturas europeas la obligaba a asimilar en principio las culturas clásicas. De esta necesidad supo, en el ámbito hispanoamericano, Alfonso Reyes. Leopoldo Zea insistió en que el pago que había de hacer Hispanoamérica para borrar la marginalidad consistía en la asimilación de la cultura occidental; retrasar esa asimilación era alargar en el tiempo el problema de un apartamiento cultural. En el ámbito canario, y mucho antes, destaca en este mismo empeño Graciliano Afonso, que tradujo a innumerables autores greco-latinos para la formación de la juventud canaria; conviene reparar en que no hizo más que exponer, con carácter de teoría, lo que en el siglo XVI había anunciado Bartolomé Cairasco de Figueroa: yuxtaponer localismo y clasicidad». [4]

Este cuaderno, que desde luego ofrece mucho más que los modestos apuntes y esbozos a los que apunta su título, se abre con el que me parece uno de los más bellos, a mi juicio, poemas de toda la obra de Padorno, el titulado «Palabras que se hacen de una hora nocturna, bajo otra cúpula de silencio ardentísimo», y que ya había sido —como otros de este libro— adelantado en una publicación anterior: *Para una fogata* (2000), donde la anotación diarística, y la reflexión sobre la creación poética y las costumbres culturales que le son exclusivas a Canarias (o que compartimos con otras comunidades atlánticas), se conjugan, y establecen una atractiva dialéctica con una pequeña muestra de poemas que se va escribiendo en el transcurrir, como diría Wallace Stevens, «de la simple existencia»:

PALABRAS QUE SE HACEN DE UNA HORA NOCTURNA,  
BAJO OTRA CÚPULA DE SILENCIO ARDENTÍSIMO

Dormitaba en el balancín de un sueño,  
Asido y desasido

A los mundos de ser y no ser,  
En un balcón colgante  
Sobre los arrecifes.  
Inmóviles, arriba  
(y en el fondo del ojo),  
precipitadas desde  
el umbral del tiempo,  
vi dispersas las frías,  
mudas brasas de la coherería  
de estrellas que embrujó  
a Palinuro.  
La luz de un mercurial  
Rayo de luna, como  
La aguja de un gramófono,  
Recorría los negros  
Círculos de la placa  
Del mar,  
Que contuvo hacia adentro  
La voz de bajo  
Del solemne oleaje.  
Entonces yo también  
Era joven y un dios  
Bien pudo sobre mí  
Reclinarse con fingida torpeza,  
Oh bogadores,  
Y adentrarme en la foz  
De un incierto lindero,  
Sin que conozca ahora  
A qué lado se ha hecho mi destino.

He aquí al Palinuro moderno que también dormita o está en duermevela, acunado por el ritmo de un balancín y, a la vez, debatiéndose entre *El ser y la nada* de Jean-Paul Sartre, a la vez que en el interior de esa enorme pregunta que Shakespeare plantea por boca de Hamlet cuando este encuentra el cráneo de Yorick, su viejo bufón. La voz que aquí deja oír su queja ontológica habla suspendida y asomándose a un precipicio, tratando de fijar un vértigo, como nos dijo Rimbaud. El poeta también ha sido hechizado por el brillo nocturno de la bóveda celeste y, como Mallarmé, se ha pasado la vida leyendo en ella unos signos indóciles y que semejan un negativo fotográfico, o una partitura a la que se le cree arrancar un lenguaje y un sentido cuando es llevada al papel. Esa imagen del mar como un disco que entrega su misteriosa música en su mecánica infatigable, ya fue señalada por el poeta en *Septenario* (1984), su viejo diario parisino, donde anota: «Lo que escribí hace ya mucho tiempo: «El mar, como un disco trabado en el viejo gramófono...»». De cualquier forma, la metáfora del Padorno parece un desarrollo de una proposición de Wittgenstein en su *Tractatus*, concretamente la 4.014, donde el filósofo escribe:

«El disco gramofónico, el pensamiento musical, la notación musical, las ondas sonoras, están todos entre sí en esa relación interna figurativa que se da entre lenguaje y mundo». [5]

El tono elegíaco y la verdad finita de la condición humana y su vulnerable realidad corporal que, en un momento, se hizo presente y tenaz en esta poesía tiene, como no podía ser de otra forma, lugar en este libro; aunque juzgo que solo se deja notar a partir de la III parte del conjunto, la llamada «Entre risas de felices amigos». Viene muy a cuento, para el comentario de uno de los más bellos poemas de esta III sección («Del instante de un día entre días»), unas palabras recogidas en el prefacio a la edición en 1800 de las Baladas líricas, con otros pocos poemas, cuya primera edición se publicó de forma anónima aunque sus autores eran Samuel Taylor Coleridge y William Wordsworth. En aquel prefacio, Wordsworth señala en unas pocas líneas algunas de las bases del romanticismo inglés:

«El lenguaje de la poesía no difiere en lo esencial de la buena prosa [...] Debemos distinguir en la creación poética entre fantasía, que ornamenta la superficie de las cosas, e imaginación, que les da un sentido más profundo [...] Es necesario volver nuestros ojos a la naturaleza [...] El poeta es un hombre que habla a los hombres: un hombre, es cierto, dotado de una sensibilidad más viva, de más entusiasmo y ternura, que tiene un conocimiento mayor de la naturaleza humana y un alma más comprensiva [...] La poesía es el desbordamiento espontáneo de sentimientos poderosos; tiene su origen en la emoción recordada en tranquilidad». [6]

Más de dos siglos después, también para el autor que hoy nos ocupa la poesía es el producto de una cuidada, morosa, lenta decantación, como lo era para el fascinante y frágil Sebastian Venable, el personaje ausente y del que todos hablan en una de mis películas favoritas: *De repente, el último verano* (1959), y que solo escribía un poema por año, invariablemente en verano. Los nueve meses restantes, como nos dice en dicha película la señora Venable (Katharine Hepburn), constituían una preparación, la que reclamaba la gestación del texto, su laboriosa masticación o rumiación. Llama poderosamente mi atención que Sebastian, también como el Palinuro virgiliano, es asesinado por un grupo de extraños que se congrega a su alrededor y en tierra desconocida (Cabeza de Lobo), a la que ha llegado casi de manera azarosa y por los embates de deseo y destino. Sabemos que en ciertos casos, estos meses de articulación poética duran años, ¿no dijo acaso alguien que un poema se gesta como se gesta un niño? Ejemplo de ello y de la perdurable enseñanza del poeta inglés en el canario es el texto que copio a continuación:

#### DEL INSTANTE DE UN DÍA ENTRE DÍAS

Bajaba adolescente la escalera  
Que en la remota casa familiar  
Conducía de la azotea al patio;  
Y, de la orilla próxima,  
Con el perfume áspero de algas  
Y salitre, llegó el rumor  
De cuerpos indolentes  
Lamidos por un sol  
De hacia mitad de agosto,  
Voces que reúne en un punto  
El destino antes acaso  
De aventarlas para siempre hacia el frío:

Laxo el mundo en la mente,

Aquellas palabras para los días  
Futuros fue ordenando  
En una frase hoy al fin entregada  
Entre sueño y vigilia:

«Será tu patria este poema».

#### NOTAS

- [1]. PADORNO, Eugenio: *Cuaderno de apuntes y esbozos poéticos del destemplado Palinuro Atlántico*, Fundación César Manrique, Colección Pénola Blanca, (Taro de Tahíche) Lanzarote-Madrid, 2005.
- [2]. PADORNO, Eugenio: *Palabras en el istmo*, Colección La ruta de la memoria, Ediciones Idea, Las Palmas de Gran Canaria, 2009.
- [3]. PADORNO, Eugenio: *Septenario*, Colección Mafasca para bibliófilos, Las Palmas de Gran Canaria, 1984.
- [4]. PADORNO, Eugenio: *Palabras en el istmo*, Colección La ruta de la memoria, Ediciones Idea, Las Palmas de Gran Canaria, 2009.
- [5]. WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*, Versión e introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Ensayo, El libro universitario, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- [6]. WORDSWORTH y COLERIDGE: *Lyrical ballads, with a few other poems*, Londres, 1800.

# La utilidad de lo inútil

*Ramiro Rosón Mesa*

**EN** *La utilidad de lo inútil*, el ensayista italiano Nuccio Ordine, profesor de literatura italiana en la Universidad de Calabria, sostiene un apasionado alegato en defensa de las humanidades, en un momento histórico como el actual, en que la obsesión por la utilidad práctica del conocimiento ha terminado arrinconando los saberes humanísticos a un segundo plano, bajo la creencia de que resultan inútiles e incapaces de generar beneficios económicos.

El primer capítulo de este ensayo, *La útil inutilidad de la literatura*, repasa la historia de la literatura y el pensamiento occidentales, con alguna referencia a la filosofía oriental, desde la Antigüedad hasta el siglo XX. En este capítulo, Ordine pasa revista a las obras de autores tan diversos como Platón, Aristóteles, Dante, Petrarca, Cervantes, Baudelaire o Italo Calvino, entre muchos otros a los que cita. Dentro de este elenco de autores, destacan pasajes como el dedicado a Giacomo Leopardi, que en su juventud concibió la ocurrencia de crear un periódico que tratara sólo sobre temas inútiles, como un intento de luchar contra la obsesión por lo práctico y lo rentable que definía la mentalidad de la burguesía del siglo XIX (y que todavía sigue dominando, en los tiempos del capitalismo postindustrial); las invectivas de Théophile Gautier contra la burguesía francesa de su tiempo, interesada solo por las cuestiones relacionadas con la industria y el comercio, y que llevará al poeta francés a exclamar, a modo de provocación, que *la parte más útil de una casa son las letrinas*; o la visión que Ordine presenta de don Quijote como un *héroe de la inutilidad*, que nada más caer en la locura abraza los ideales del caballero andante con una sed oculta de justicia.

Pero quizá las reflexiones más importantes que se analizan en este capítulo sean las de Eugène Ionesco, de las que este ensayo toma su título. En una conferencia dictada en febrero de 1961, Ionesco afirma que *el hombre moderno, universal, es el hombre apurado, no tiene tiempo, es prisionero de la necesidad, no comprende que algo pueda no ser útil; no comprende tampoco que, en el fondo, lo útil puede ser un peso inútil, agobiante. Si no se comprende la utilidad de lo inútil, la inutilidad de lo útil, no se comprende el arte. Y un país en donde no se comprende el arte es un país de esclavos o de robots, un país de gente desdichada, de gente que no ríe ni sonríe, un país sin espíritu; donde no hay humorismo, donde no hay risa, hay cólera y odio*. Con estas palabras, Ionesco describe a la perfección la visión utilitaria con que el hombre moderno se enfrenta a la realidad, confundiendo el valor de las cosas con su utilidad práctica. Esta visión utilitaria le impide entusiasmarse y disfrutar del milagro de la belleza artística. Pero, además, este hombre moderno que ha aceptado la utilidad como guía de todas sus acciones corre el peligro de adherirse



a cualquier ideología totalitaria o fanatismo religioso, pues la obsesión por la utilidad le ha robado el tiempo libre que necesita para reflexionar y, por lo tanto, lo convierte en un sujeto fácilmente manipulable por dictadores y líderes autoritarios de toda clase. Así lo explica Ionesco en su conferencia:

*«Porque esta gente atareada, ansiosa, que corre hacia una meta que no es humana o que no es más que un espejismo puede, súbitamente, al sonido de cualquier clarín, al llamado de cualquier loco o demonio, dejarse arrastrar por un fanatismo delirante, una rabia colectiva cualquiera, una histeria popular. Las rinocerontitis más diversas, de derecha y de izquierda, constituyen las amenazas que pesan sobre la humanidad que no tiene tiempo de reflexionar, de recuperar su serenidad o su lucidez [...]».*

El segundo capítulo del libro, *La Universidad–empresa y los estudiantes–clientes*, denuncia la mercantilización de las enseñanzas superiores y la gestión cultural basada en criterios puramente comerciales. En los últimos decenios, desde finales del siglo XX hasta la actualidad, la educación universitaria tiende a gestionarse cada vez más como un negocio cuyo objetivo ya no es tanto la transmisión del saber como la rentabilidad. Este cambio genera dos fenómenos igualmente perniciosos para el sistema universitario. Por un lado, el estudiante se transforma en un cliente que realiza una inversión al pagar su matrícula universitaria y que espera rentabilizarla lo antes posible, consiguiendo un empleo bien remunerado en el mercado laboral. Por otro lado, el profesor, en lugar de dedicarse por entero a investigar y a preparar sus lecciones, consume la mayoría de su tiempo de trabajo en redactar informes estadísticos, rellenar cuestionarios, asistir a reuniones de organización y demás tareas administrativas. En este contexto empresarial y burocrático, resulta imposible que los estudiantes desarrollen su curiosidad intelectual, que debería conducirlos a investigar libremente sobre los temas que atraigan su interés.

Dentro de este capítulo, Ordine denuncia los recortes del gasto público en cultura llevados a cabo en los últimos años por los gobiernos de varios países europeos en nombre de las políticas de austeridad presupuestaria, pues estos recortes obligan al cierre de instituciones culturales (museos, teatros, bibliotecas, archivos históricos, etc.) que prestan un servicio indispensable a la sociedad. Para apoyar su postura, Ordine cita un discurso que Víctor Hugo pronunció en la Asamblea Constituyente de París en 1848, y en el que se opone a una propuesta de los ministros franceses para reducir el presupuesto estatal dedicado a la cultura. Las palabras de Víctor Hugo tejen una ardiente defensa de la importancia del artista para la sociedad:

*«Un artista, un poeta, un escritor célebre trabaja toda la vida, trabaja sin pensar en enriquecerse, muere y deja a su país mucha gloria con la sola condición de que se proporcione a su viuda e hijos un poco de pan».*

Por esta razón, Víctor Hugo aboga no solo por que las autoridades francesas no rebajen el presupuesto dedicado a la cultura, sino también por la creación de nuevas instituciones culturales, con la convicción de que mejorarán la formación intelectual y ética del pueblo:

*«Habría que multiplicar las escuelas, las cátedras, las bibliotecas, los museos, los teatros, las librerías. Habría que multiplicar las casas de estudio para los niños, las salas de lectura para los hombres, todos los establecimientos, todos los refugios donde se medita, donde se instruye, donde uno se recoge, donde uno aprende alguna cosa, donde uno se hace mejor; en una palabra, habría que hacer que penetre por todos lados la luz en el espíritu del pueblo, pues son las tinieblas lo que lo pierden».*

Otra cuestión tratada en este capítulo es lo que Ordine denomina la *desaparición programada* de los clásicos, dentro de los planes de estudios de institutos y universidades. La obsesión por la utilidad que caracteriza al capitalismo postindustrial disuade a los estudiantes de matricularse en las carreras de filología clásica y lenguas antiguas. Ello ha reducido de forma alarmante el número de alumnos matriculados en estas carreras y ha impulsado ya a algunas universidades a cerrar sus departamentos dedicados a estas disciplinas. La falta de profesionales de estos saberes (filología, arqueología, paleografía, etc.) podría conducir, dentro de algunas décadas, al cierre de bibliotecas y museos e incluso al abandono de prácticas como las excavaciones arqueológicas y la reconstrucción de textos y documentos. A la postre, esta situación podría sumir a la humanidad en un auténtico estado de barbarie; en este sentido, Ordine vaticina que *tendremos una humanidad desmemoriada que perderá por entero el sentido de la propia identidad y la propia historia*.



Esta desaparición programada de los clásicos conlleva que sus textos íntegros se lean cada vez menos en institutos y universidades; en su lugar, se prefiere el uso de antologías, manuales y resúmenes. Ello, a su vez, ha provocado que los editores dejen de publicar prestigiosas colecciones de literatura clásica (por ejemplo, así ha ocurrido en Italia con la colección *Gli scrittori d'Italia*, publicada por la Editorial Laterza), y que las colecciones que aún permanecen en el mercado editorial se vean obligadas a subsistir con grandes esfuerzos, tanto para financiarse como para conseguir expertos que realicen ediciones críticas de calidad de los autores clásicos (tal es el caso de la editorial francesa Les Belles Lettres y de la inglesa Loeb Classical Library). Pero los efectos nocivos de la obsesión por la utilidad no se quedan ahí, sino que también amenazan la continuidad de instituciones culturales de alto nivel. Así sucede con la biblioteca del Warburg Institute de Londres, que alberga una de las más importantes colecciones de bibliografía sobre el Renacimiento, y por cuyas salas han pasado los mayores estudiosos de la literatura, el pensamiento y el arte renacentistas. Asimismo, esta situación causa grandes perjuicios a las librerías históricas: antiguas librerías situadas en el centro histórico de las grandes capitales de Europa y en las que se pueden encontrar en cualquier momento los clásicos de la literatura y el pensamiento. En la actualidad, estas librerías tienden a ser reemplazadas por cadenas de tiendas dedicadas principalmente a la venta de best-sellers y libros comerciales.

Al contrario de lo que pueda imaginarse, la lógica del beneficio no afecta solo a las humanidades, sino también a la investigación científica. Frente a la obsesión por rentabilizar el trabajo de los científicos, Ordine recuerda que muchos de los grandes descubrimientos científicos de la historia se llevaron a cabo sin buscar ninguna rentabilidad: así sucedió con las investigaciones sobre las ondas electromagnéticas que desarrollaron James Clerk Maxwell y Heinrich Rudolf Hertz, y que permitirían a Guglielmo Marconi inventar la radio. En este sentido, el profesor italiano cita un ensayo del matemático francés Henri Poincaré, en el que éste contrapone los *prácticos intransigentes* (aquellos científicos que solo pretenden investigar con fines lucrativos) a los que se dedican a la ciencia por la pasión de conocer la armonía subyacente en el universo y admirar su belleza.

El tercer capítulo del libro, *Poseer mata: "dignitas hominis", amor, verdad*, analiza diversos clásicos de la



literatura y la filosofía que han mostrado en sus obras cómo el ansia desenfrenada de poseer bienes materiales ejerce consecuencias devastadoras sobre el saber y las relaciones humanas, y cómo, por el contrario, estos autores han resaltado siempre el valor de tres conceptos indispensables para la vida de los hombres: la dignidad humana, el amor y la verdad. En esta sección del libro, Ordine acude a la tradición para realizar una crítica de tres pasiones humanas que desembocan a menudo en trágicas consecuencias: la codicia, el amor posesivo y la ilusión de poseer la verdad absoluta.

En su crítica de la codicia, el autor italiano destaca un episodio que Hipócrates refiere en sus *Cartas*: en cierta ocasión, el filósofo Demócrito se había subido a la cumbre de un monte situado en los alrededores de Abdera, su ciudad natal, desde el que no paraba de reírse; y los abderitas, creyendo que padecía alguna enfermedad, llamaron a Hipócrates para que lo curase. Sin embargo, cuando el médico griego sube a la cima del monte y habla con Demócrito, descubre que en realidad se está riendo de las miserias humanas, especialmente de la codicia, que mueve al hombre a introducirse en el subsuelo para extraer el oro de las minas, arriesgando su propia vida y acabando con la de sus semejantes.

En su crítica del amor posesivo, Ordine se apoya básicamente en dos pasajes literarios: el episodio de Rinaldo y el vaso de oro, que pertenece al *Orlando furioso* de Ariosto, y la novela de Cervantes *El curioso impertinente*. En el poema de Ariosto, cuando el caballero Rinaldo se dirige de Mantua a Ferrara, la noche le sorprende en el camino y decide hospedarse en un castillo. Cena con el señor del castillo y, al final de la cena, éste lo invita a someterse a la prueba del vaso de oro. Rinaldo tiene que beber el vino contenido en una copa de oro hechizada: si el vino no se derrama por su pecho mientras bebe, ello significará que su esposa es fiel. Rinaldo toma la copa, pero, cuando está a punto de llevársela a los labios, vuelve a ponerla sobre la mesa, pues entiende, como dice Ordine, que *la pretensión de conocer la pura verdad en las cosas del amor sólo puede generar venenosas sospechas y obsesiones funestas*, por lo que debe limitarse a confiar en su esposa. Entonces, el señor del castillo rompe a llorar y confiesa a Rinaldo que destruyó el amor que sentía hacia su esposa por culpa de los celos, sometiéndola a una serie de pruebas para confirmar su fidelidad. En un primer momento, la esposa no sucumbía a las trampas y tentaciones que se le presentaban, pero, cuando una maga transforma a su marido en un joven pretendiente y éste ofrece a la mujer unas gemas de gran valor, ella se muestra dispuesta a pasar una noche con el joven a cambio de sus regalos. El mismo tema (el afán de probar la fidelidad de la esposa, que termina desencadenando la ruptura del matrimonio) se desarrolla en *El curioso impertinente*. En esta novela cervantina, Anselmo, el protagonista, se casa con la joven Camila. Obsesionado con la idea de que su esposa pueda serle infiel, pide a su amigo Lotario que la someta a toda serie de pruebas, ideadas por el propio Anselmo, para verificar su fidelidad. Pero esta situación produce unas consecuencias imprevistas: Camila y Lotario se enamoran y Anselmo termina muriendo de pena. No obstante, poco antes de morir, el marido perdona a su esposa por su infidelidad en una carta que le dirige a ella, considerando que él mismo se convirtió en el artífice de su propia desgracia.

El autor italiano también critica la ilusión de poseer la verdad absoluta, que genera consecuencias devastadoras en todos los ámbitos de la vida, especialmente en la política y la religión, donde ha sido y sigue siendo fuente de innumerables conflictos. Para rebatir esta ilusión, Ordine acude principalmente a dos autores, Bocaccio y Lessing, recordando una historia utilizada por ambos: la fábula de los tres anillos. En uno de los cuentos del *Decamerón* de Bocaccio, el sultán Saladino llama a su corte al judío Melquisedec para preguntarle cuál de las tres religiones del Libro (la cristiana, la judía y la musulmana) es la verdadera. Melquisedec comprende enseguida que el sultán le ha formulado una pregunta capciosa y decide responderla contando una narración. Según la historia, un padre deja en herencia, de forma secreta,

un anillo de oro para designar a su sucesor predilecto. Esta costumbre se sigue de generación en generación en la familia, hasta que un padre se ve en apuros, pues ha criado tres hijos obedientes a los que ama por igual. Para premiar a los tres, encarga en secreto a un orfebre dos copias secretas del original y, cuando está a punto de morir, entrega un anillo a cada hijo. De este modo, Melquisedec demuestra a Saladino que los hombres no pueden resolver una cuestión que solo estaría al alcance de la divinidad y, al mismo tiempo, realiza una ingeniosa apología de la libertad de culto y la convivencia de religiones. En el siglo XVIII, Lessing retomará esta fábula en su poema dramático *Natán el sabio*, uno de los textos fundamentales de la Ilustración en los que se aborda la cuestión de la tolerancia religiosa. Finalmente, el ensayo acaba citando un hermoso fragmento de un escrito filosófico de Lessing, *Una dúplica*, en que el ilustrado alemán declara preferir la búsqueda incesante de la verdad a su posesión:

*«La valía del ser humano no reside en la verdad que uno posee o cree poseer, sino en el sincero esfuerzo que realiza para alcanzarla. Porque las fuerzas que incrementan su perfección sólo se amplían mediante la búsqueda de la verdad, no mediante su posesión. La posesión aquieta, vuelve perezoso y soberbio. Si Dios tuviera en la mano derecha la verdad completa y en la mano izquierda nada más que el continuo impulso hacia ella, aun con la condición de equivocarse siempre y eternamente, y me dijera: “¡Elige!”, yo me inclinaría con humildad hacia su izquierda y diría: “Dame esto, Padre; la verdad pura solo te corresponde a ti”».*

El libro se completa con el ensayo *La utilidad de los conocimientos inútiles*, de Abraham Flexner, famoso pedagogo estadounidense que participó en la creación del Instituto de Estudios Avanzados de Princeton y fue su director entre 1930 y 1939. En este breve ensayo, Flexner elogia la labor de todos aquellos investigadores que, sin buscar otro objetivo que ampliar nuestro conocimiento del mundo, han generado de forma indirecta enormes beneficios para la sociedad. Tal es el caso, por ejemplo, de las investigaciones de James Clerk Maxwell y Heinrich Hertz sobre las ondas electromagnéticas, que luego serían aprovechadas por Guglielmo Marconi para inventar la radio; de los descubrimientos sobre la electricidad de Michael Faraday, que permitirían la creación de numerosos aparatos eléctricos; o de los experimentos de Paul Ehrlich con cultivos de bacterias que coloreaba con diversos tintes, gracias a los cuales se pudo inventar un método para distinguir los glóbulos rojos y blancos de la sangre humana. Flexner también recuerda la importancia de las libertades de pensamiento, de cátedra y de investigación, pues cuando éstas se restringen o se prohíben la tarea de los intelectuales y los científicos resulta imposible. Por último, describe la metodología de trabajo del Instituto de Estudios Avanzados de Princeton, del que él mismo fue director. En este instituto, la organización administrativa y las tareas burocráticas se habían reducido a su mínima expresión; y los investigadores, que en muchos casos llegaron a Princeton desde Europa, gozaban de absoluta independencia y amplios márgenes de tiempo para sus trabajos. Ello generaba un ambiente donde la investigación científica alcanzó niveles difícilmente superables, y donde existía un continuo intercambio de ideas entre los residentes del instituto.

En definitiva, este libro constituye una lectura interesante y sin duda recomendable, pues nos demuestra que en la tradición literaria y filosófica podemos encontrar una fuente de sabiduría inagotable y de perenne actualidad, que no solo nos permite comprender la vida y las ideas de quienes nos precedieron, sino que también nos ayuda a encontrar respuestas a los problemas del presente. La gran cantidad de autores citados, que podría haber caído con facilidad en lo farragoso, se ha estructurado de forma clara y ordenada, pues todas las citas se han elegido de manera pertinente y oportuna para la exposición del autor, evitando los alardes de erudición pedante y convirtiendo este libro en una obra amena y atractiva, que además puede emplearse como guía de lectura de los clásicos de la literatura y el pensamiento.

# Baile de máscaras en *El don de Vorace*

*Yeray Barroso*

*EL don de Vorace*, junto a la figura de su autor, Félix Francisco Casanova, ha ido agrandando su vitalidad desde que consiguió el Premio Benito Pérez Armas en 1974, que fue un galardón fundamental para el impulso de la narrativa en los años setenta, hasta la actualidad. Sin embargo, la tendencia a reeditar al autor desde la mitificación por lo que el joven pudo haber sido o por lo que la esencia del joven fallecido dejó tras de sí, no pocas veces ha llevado a ensalzar el mito y a olvidar su obra. Sin ir más lejos, la última edición realizada por Demipage llevaba como lema la tan manida idea de que estamos ante el Rimbaud canario. Pero ese no es el tema que deseamos indagar en esta propuesta crítica.

Sin duda, Félix Francisco Casanova se ha convertido en un referente para los autores jóvenes de Canarias desde los años noventa en adelante, aunque es probable que ya lo fuera para algunos autores en la década de los ochenta. Es, quizá, una de las principales figuras de referencia para las últimas generaciones (el premio que lleva su nombre se convirtió durante no pocos años en un trampolín para los poetas jóvenes) y probablemente no necesite ser reivindicado como autor en las islas Canarias porque ya ocupa un lugar importante. Lo que sí necesita Félix Francisco Casanova, cuya obra se ha comenzado a traducir a idiomas como el francés o al alemán con buena aceptación de la crítica, alejado de los prólogos comerciales y de toda condición de mito, es un acercamiento crítico a su obra, pues esta ha sido la gran eclipsada en los últimos cuarenta años en favor de los elementos que se alejan de lo que quedó escrito. Procedo, por tanto, a ofrecer una pequeña propuesta interpretativa en torno a un tema catalizador de esta novela que no pocas veces se ha evitado abordar desde la crítica.

El baile de máscaras constituye, probablemente, una de las secuencias más importantes dentro de la trama de *El don de Vorace*, pues afianza la capacidad del yo-poeta-visionario que el protagonista viene mostrando desde los primeros capítulos en cada una de sus acciones oníricas: “Estoy soñando literalmente”. Todas esas vivencias de sueño son desconcertantes: en ellas se va actuando hacia la animalización de Marta y Bernardo, uno hacia la rata y otro hacia el macho cabrío, y a la vez se va acudiendo a la separación cuerpo/alma. Por tanto, al instante de crepitación, contradictorio con la inmortalidad del protagonista. Bernardo Vorace hereda de la poética rimbauldiana la videncia: “quiero llegar a ser poeta y me esfuerzo en convertirme en vidente” [1], con la diferenciación de que Vorace ya ha superado ese esfuerzo, puesto que él ya actúa como tal.

El paralelismo del baile de máscaras de la secuencia cuarenta y seis con las ensoñaciones anteriores es

directa: en él, además, se nombra a dos obras literarias, por lo que la intertextualidad se abre profundamente: hay un lobo de la estepa y se pueden palpar las flores del mal. Hesse y Baudelaire están presentes, pues el baile de máscaras se inserta entre el teatro de los locos que concluye *El lobo estepario* y el ambiente infernal de *Las flores del mal*. Sin embargo el simbolismo que adquiere el baile carnavalesco en que se transgrede la cultura oficial y el yo se configura como otro: “nao se quem sou” [2], como diría Pessoa acerca de su heteronímia, donde cada animal parece ser heterónimo de la persona que lo cubre, se asemeja a la escena del génesis del Arca de Noé. Sin embargo, se ha cambiado el agua por el fuego y el lugar de salvación es otro, pues ahora los que entran al arca, que es la casa de Vorace, no se salvan, sino todo lo contrario, serán los que vivan el diluvio de fuego. Vorace, en este instante actúa como Jehová y se arrepiente de todo el medio que maneja en su vida, por lo que se propone finalizar con toda la carne que habite sobre este. El medio en que habita Vorace, según Peñate [3], lleva hacia la degradación intelectual y humana. Cuando Vorace decide dar el paso ya desea desprenderse de los personajes molestos. La ejecución es realizada mediante la vía de la máscara.

El carnaval conlleva una transformación de la identidad de los individuos. Bernardo ahora será un macho cabrío auténtico y llevará sobre él todo su simbolismo asociado al diablo y al infierno. De una forma muy leve se introduce en el mal para matar a todos los animales del arca. Asistimos entonces a un apocalipsis entre la lujuria y el goce. Macho cabrío, Vorace se posiciona en el centro del aquelarre, pero su orgía ya no es sexual. Esta se produce en el instante en que observa la muerte de los demás individuos-animales. La carcajada con que Bernardo observa cómo arden todos los demás representa el hazmerreír de la justicia humana y desafía directamente al logos. Al otro lado se encuentra Marta, que aparece también animalizada: ya es rata con todo su simbolismo de muerte y de pecado, tal como el protagonista había visionado en una de las secuencias oníricas. Ella también es uno de los personajes molestos. Ante el fracaso de los intentos de suicidio, Bernardo ha encontrado como única salida la eliminación del medio que lo hace entrar en contradicción interna. Pero este fin de lo molesto no se lleva por la vía de la tragedia, aunque todo el ambiente sea trágico. Desde la primera persona protagonista el fuego que termina con todo su entorno se desprende el gozo de la “música del corazón” [4]. La muerte es llevada hacia la risa en su extremo, pues el ambiente trágico se transforma en carcajada. A partir de ahí Vorace ya se habrá desprendido de su grado alto de conciencia, que lo hacía posicionarse por encima de los demás. De ahí que la estancia en la cárcel comience con la amnesia. La eliminación de su medio lo hace olvidar el medio. Sin embargo, este vuelve a aparecer, pero ya los personajes no son personas, sino han adquirido toda la transformación de identidad que requiere el carnaval. Aparecerán como animales desde la muerte.

Apartándose de toda la narrativa contemporánea, como señaló Pérez Minik [5], *El don de Vorace* presenta la muerte lúdica del carnaval en la muestra de disfraces: “No la ira, sino la risa mata” [6] se asegura en *Así habló Zarathustra*. Como en las enseñanzas de este, Bernardo Vorace prefiere matar riendo.

## NOTAS

- [1]. RIMBAUD, A. (2009): *Prometo ser bueno: cartas completas*. Barcelona: Barril & Barral
- [2]. PESSOA, F. (1986): *Obra em prosa de Fernando Pessoa. Textos de intervencao social e cultural. A Ficcao dos heterónimos, “Psicología da heteronímia”*. Portugal: Europa-América.
- [3]. PEÑATE RIVERO, J. (1992): “El don de Vorace y la nueva narrativa: de la contradicción a la perplejidad”. Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- [4]. FRANCISCO CASANOVA, F. (2010): *El don de Vorace*. Madrid: Demipage.
- [5]. PÉREZ MINIK, D. (1974): “El don de Vorace, de Félix Francisco Casanova”, *Diario de un lector*. Tenerife: El Día.
- [6]. NIETZSCHE, F. (2002): *Así habló Zarathustra*. Barcelona: RBA Ediciones.



# "Sólo un nombre": sobre un poema de Alejandra Pizarnik

*Javier Izquierdo Reyes*

EN 1956, con tan sólo veinte años, Alejandra Pizarnik publicó su segundo poemario, *La última inocencia*. Su cierre es un breve poema, titulado "Sólo un nombre", que llama la atención dentro del conjunto del poemario no sólo por su forma, sino también por ofrecer, dentro de su propia obra, una respuesta relativamente definitiva a una cuestión tan aparentemente banal, pero tan importante, como es la fijación del propio nombre. Y decimos fijación porque la autora argentina tenía tantos nombres, en este momento de su vida, como ámbitos en los que se desenvolvía [1]: Flora es el nombre que figura en su partida de nacimiento, y es el nombre por el que la conocían en su vida académica; Buma era el nombre empleado en el colegio y por su círculo íntimo [2], y significa 'Flora' en idish; Blímele, 'floreilla', es el apelativo que utilizaban en la Zalman Reizien Schule; y, finalmente, Alejandra, nombre que empezó a usar durante la adolescencia por propia iniciativa y por el que era conocida en el resto de sus ámbitos, incluido el poético. Su primer poemario, *La tierra más ajena*, había sido firmado sólo un año antes con el nombre "Flora Alexandra Pizarnik", y, en este segundo poemario, la poeta destierra el nombre "Flora" y transforma "Alexandra" en el definitivo "Alejandra".

¿Cómo hemos de entender toda esta zozobra nominal y qué importancia puede tener en su poesía? Quizás sería interesante, en este momento, plantearnos el origen judío de la autora argentina y sumergirnos, por un instante, en el sentido del nombre propio para el judaísmo. Utilizaremos las ideas de Sarah Cohen [3], tomadas de diversos pensadores judíos contemporáneos y de las propias ideas semitas tradicionales, como guía. Según Cohen, tomando como punto de partida a Martin Heidegger, el lenguaje es la casa donde habita el hombre. El ser arrojado al mundo se cobija en el nombre y en él lo habita. Es el espacio desde el que se inicia todo discurso. El nombre es, asimismo, un espacio de alteridad, y, desde Levinas, concluye que el nombre propio es el espacio donde el hombre, "eterno desterrado", sale al encuentro con el otro. El yo es totalmente dependiente de esta relación con lo externo, hasta el punto de llegar a afirmar que "el hombre es relación y no sustancia". Dada la importancia del nombre en este sentido, es comprensible que se afirme que "carecer de nombre es pertenecer a la muerte", ya que, si el nombre es el inicio de todo discurso y relación con lo externo, si es el espacio donde se habita el mundo, y somos relación, evidentemente no poseer nombre es no poder relacionarse y, por tanto, no ser. Cohen pone como ejemplo de carencia de nombre al Golem, quien, por su desposesión de nombre propio, permanece errante por la existencia, participando más de la muerte que de ésta. Para ella el nombre es parte de la identidad social y comunitaria, pero también "guarda del alma" (partiendo de Frazer en *La rama dorada*, a propósito de los indios lengua, nos dice que por ello es blanco de la muerte y a la vez protección ante ella, dado que un

cambio de nombre puede esquivarla) y un constituyente importante de la “identidad” individual. El judaísmo conoce dos clases de nombre para el individuo: el nombre onomástico, por el que es conocido el individuo, y el nombre verdadero, el nombre esencial, que contiene los atributos del individuo y lleva inscrita su historia. Este nombre se da en secreto tras el nacimiento y sólo es conocido por el nominador. Pronunciarlo “es desnudar al poseedor”. En este sentido, el nombre conforma al sujeto.

Lejos de ser baladí, la alternancia nominal pizarnikiana, bajo esta óptica, toma tintes salvíficos. La voz poética, en consonancia con la concepción judaica, parece buscar su nombre verdadero, su nombre esencial: aquel que la conformará a ella y su vida, o, yendo aún más lejos, que le permitirá participar de la vida y escapar de la muerte (esta concepción del nombre queda perfectamente marcada, en *La última inocencia*, en su “Poema para Emily Dickinson”). Podemos comprender a esta luz la extrema importancia que tiene esta cuestión para ella. En este punto, hemos de entrar ya en el poema que cierra el libro:

### Sólo un nombre

alejandra alejandra  
debajo estoy yo  
alejandra [4]

Es el poema más llamativo de todo el libro por su brevedad -sólo seis palabras lo componen- y por la ruptura de todo esquema sintáctico y lógico de la frase. Los nombres quedan flotando en el poema, sin anclarse en ningún esquema oracional. Además, la propia disposición centrada en el eje vertical es única en toda su obra poética: todos sus poemas se alinean a la izquierda o la derecha de la página. Las reflexiones a las que obliga su contenido, su declaración de los problemas que conlleva la palabra en una fecha tan temprana, han atraído la atención de numerosos críticos. Nosotros nos detendremos, para iniciar nuestro análisis, en las reflexiones de Francisco Lasarte [5], incluyendo posteriormente algunas observaciones de Jacobo Sefamí [6].

Lasarte, desde el principio, sostiene que este poema representa “el fracaso de la palabra”, ante la imposibilidad de que un signo lingüístico cree la realidad. La palabra, más que exaltar, degrada, y la escritura del nombre con minúscula es una prueba de esa degradación: “el nombre propio vuelto nombre común priva a la poeta de su singularidad”. Lasarte aprecia, también, fragmentación en la triple repetición del nombre, remarcada por la división entre el nombre en el primer verso y el nombre en el tercero, más real y más próximo a la poeta [7]. Es en este punto donde el crítico realiza una vuelta de tuerca [8]:

«Ahora bien: aceptar que una “alejandra” es más real que otra es puro subterfugio, un juego conceptual en que el lector (y la poeta) deben participar para que “Sólo un nombre” signifique como ella quiere. La situación es otra, puesto que la tercera “alejandra” –en su condición de palabra- es tan falsa como las demás. En su afán de escribir un poema “terriblemente exacto” sobre su presencia en la poesía, Pizarnik cae en la trampa del lenguaje. Irremediablemente, “Sólo un nombre” es un poema de su ausencia. La tercera “alejandra” implica una cuarta debajo de ella, y la cuarta una quinta, dentro de una serie interminable de nombres que dejan a la poeta siempre diferida, incapaz de hallar su origen o centro en el poema. Palabra y ser están separados por un abismo insalvable».

Sefamí parte de Lasarte, pero desplaza la herida a la distinción entre significante y significado, y lee este poema como cuestionamiento de las tesis saussureanas al respecto. Para explicar las consecuencias

devastadoras de la multiplicación de significantes en torno a un significado, foco del problema, recurre a Lacan y a Sarduy. La elección de su propio nombre para ello es “el autorretrato de un ser que se ausenta, que desaparece”. El ser, en el sentido heideggeriano, aparece solamente como huella: “La continua autorreflexión de la poesía de Pizarnik hace que el yo poético se examine a sí mismo en cada texto, buscando afanosamente la esencia y dejando solamente huellas en ese rastreo. Ante el fracaso de esta empresa, lo único que queda es vivir a la espera del silencio.”.

Ciertamente, para nosotros, ambos acercamientos críticos son acertados: todo ello está en el poema. Nos encontramos ante una voz poética que busca su esencia y que desea encontrarla en cada composición. Este poema, ya desde su título, es un cuestionamiento del nombre, minusvalorado en su minusculización y repetición, tanto presente como *ad infinitum*. Existe, coincidimos con Lasarte, cierto ardid para acercar la última “alejandra” al “yo” del segundo verso.

Sin embargo, en ambos artículos se habla de la poeta, y el problema parece establecerse entre el yo de la poeta, de la persona que firma toda la obra, o casi toda, y su nombre. Eliminemos esta distinción antes de empezar nuestro análisis particular: partamos de la base de que ese yo es, simplemente, voz poética, signo textual, y que el nombre propio es, sencillamente, un nombre, pero una clase especial de nombre. Ya en el poema “La enamorada”, del mismo libro, se marca una distancia entre la voz poética y “Alejandra”, esta vez en mayúscula, no vulgarizada. Esta distancia, contenida en la narración en segunda persona de la voz, implica también distancia frente a los actos de “Alejandra”. Hay, entonces, una separación entre la persona que firma y la voz poética. Esta distancia también se aprecia aquí, y la separación se establece ya entre el nombre y la voz poética. El nombre propio no tiene ningún valor en sí mismo, no constituye nada en sí. Su inmersión en un sistema, en una clasificación, hace que esté ya marcado por la huella de los demás [9]. No es, ni siquiera, “propio”: “Cuando dentro de la *conciencia* el nombre *se dice* propio, ya se clasifica y se oblitera al *llamarse*. No es más que un nombre que presuntamente *se dice* propio.” (cursivas en el original) [10]. Este nombre no constituyente, y se deduce que no esencial, al quedar incluso tras la muerte, al sobrevivir y permitir y hablar del sujeto en su ausencia absoluta, señala la muerte del sujeto. “Es portador de la muerte de su portador” [11], y por ello lo desapropia al anunciar su muerte y separarse de él. Sin embargo, al quedar el nombre dentro del texto, podemos decir que Alejandra Pizarnik ha firmado el texto desde su interior. La firma es un intento de vencer la desapropiación a la que nos somete el nombre propio, de hacerse presente y validar la posesión y autoridad sobre el texto (en este caso, la posición final refuerza la autoridad sobre todo el recorrido). Sin embargo, una firma corre el riesgo de padecer todos los peligros de la palabra escrita y, por lo tanto, sigue sin ser garante de la presencia de su realizador. La firma se constituye por la repetición, validación de su mecanismo y, a la vez, su propia desautorización en la pérdida del original, en la imposibilidad de hablar de un original. Se espera que la firma se repita hasta la muerte, interrupción de la capacidad de firmar.

La repetición de la firma “alejandra” en este texto implica, por lo tanto, a la vez que su invalidación por su “vulgarización”, como decía Lasarte, un punto de vista opuesto: la repetición de la firma valida el nombre, autoriza al nombre, e introduce a la autora en su texto. El nombre, lejos de vulgarizarse y dispersarse, adquiere, mediante el mecanismo de la repetición, validez. La repetición, presente y ausente, funciona aquí, por lo tanto, como “golpe de autoridad” de quien firma el libro: “un juego conceptual en que el lector (*y la poeta*) deben participar para que “Sólo un nombre” *signifique como ella quiere*.”

Es decir, que el “yo” muera sepultado por su nombre. El título deja de despreciar a este nombre para consignar, en su ambigüedad, una intención: la existencia de “sólo un nombre”, de un único nombre firmado constituido por su reiteración y multiplicidad frente al despojamiento del deíctico “yo”, de la voz

poética. Voz poética y poeta se escinden. La voz poética trata de des-autorizar a la autora, pero en su afán des-autorizador sólo puede des-autorizarse a sí misma y autorizar, a su vez, a la firmante. Valida su nombre y la llama, en su denuncia, a la presencia (¡alejandra!, ¡alejandra!, debajo estoy yo, alejandra...), enterrándose en ella. Dota, a su vez, al nombre de la firmante de su mayúscula ausente en la propia forma invertida que compone el poema minusculizador [12]. Quizás, bajo esta óptica, la posición centrada en el eje vertical de la que hablamos no sea tan casual:

alejandra  
debajo estoy yo  
alejandra alejandra

Después de esta operación de validación, Alejandra quedó como el término definido para signar toda su obra posterior. En el resto de sus poemarios no volverá a aparecer el nombre de Alejandra escindido de la voz –se impuso Alejandra-, aunque la voz parecerá continuar asumiendo, a pesar de este encuentro entre voz y nombre, el problema de la búsqueda de la esencia propia en el lenguaje. Esta reunificación, empero, es aparente, ya que el desdoblamiento y la dislocación del sujeto implican una escisión creciente que llegará a ser completa, en todos los ámbitos, hacia el final de su andadura escritural y vital. Derrida, al decirnos que “la representación no es esencia de la presencia ni presencia de la esencia” [13], podría resumir a la perfección el final de este camino, cuya asunción será lenta y trágica hasta llegar a su negación absoluta:

no  
palabras  
no hacen el amor  
hacen la ausencia  
si digo agua ¿beberé?  
si digo pan ¿comeré? [14]



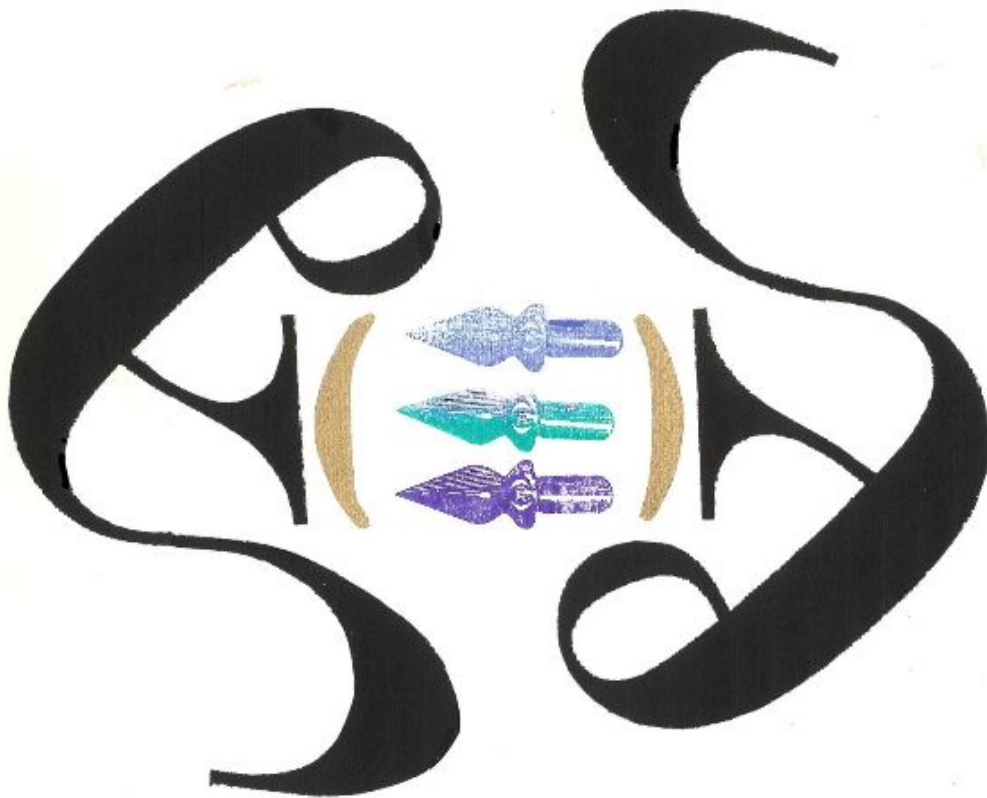
## NOTAS

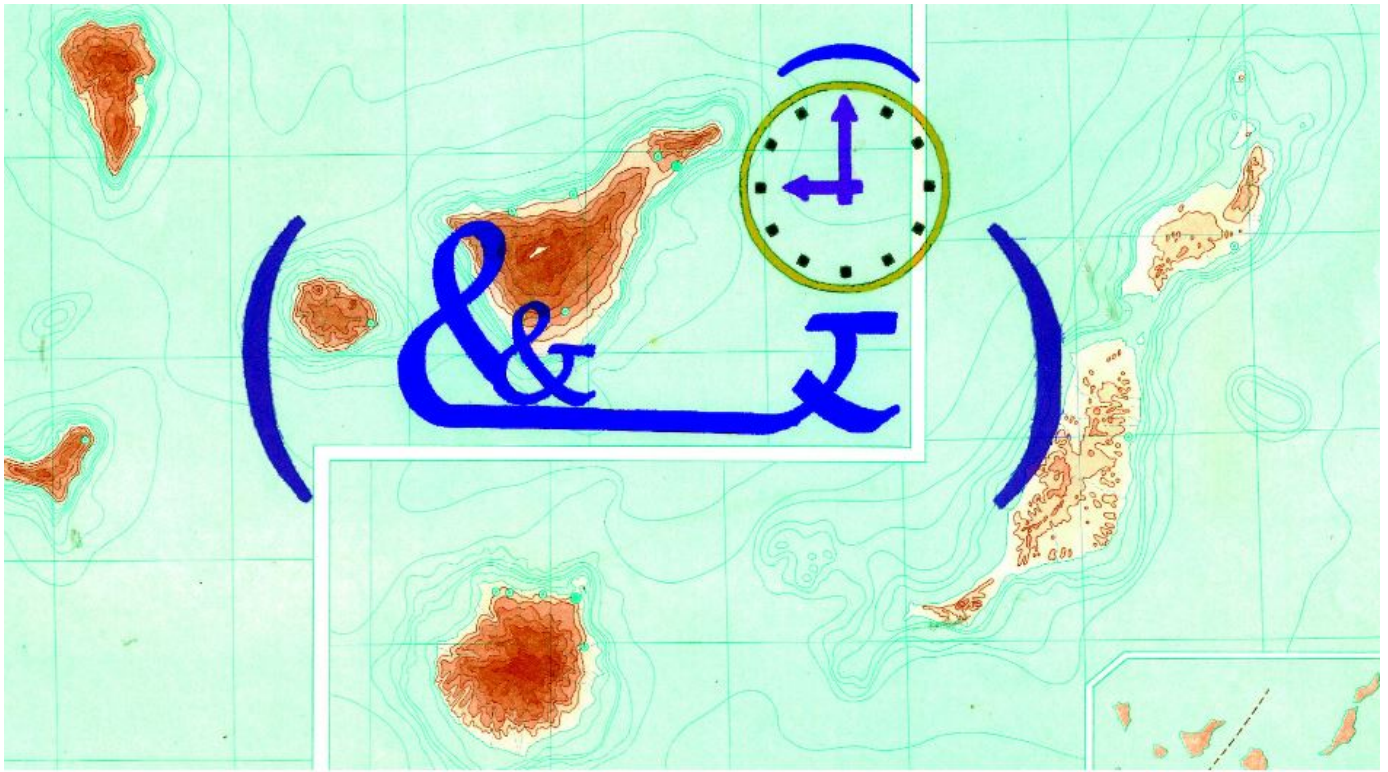
- [1]. Véase PIÑA, Cristina: *Alejandra Pizarnik*, Planeta, Buenos Aires, 1991
- [2]. Véanse las notas y cartas a Bajarlía en Bordelois, *Correspondencia Pizarnik*, Seix Barral, Buenos Aires, 1996, o en Bajarlía, *Anatomía de un recuerdo*, Almagesto, Buenos Aires, 1997.
- [3]. COHEN, Sarah: *El silencio del nombre*, Anthropos, Barcelona, 1999.
- [4]. PIZARNIK, Alejandra: *Poesía completa*, Lumen, Barcelona, 2001, pág. 65
- [5]. LASARTE, Francisco: “Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik”, en *Revista Iberoamericana*, nº 125, Universidad de Pittsburgh, 1983, págs. 877-887.
- [6]. SEFAMÍ, Jacobo: “vacío gris es mi nombre mi pronombre: alejandra pizarnik”, en *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, n.º 39, primavera de 1994, págs. 111-118.
- [7]. En este sentido, por ejemplo, se declara Haydu (*Alejandra Pizarnik: Evolución de un lenguaje poético*, Interamer, Washington, 2002, tomado aquí de <http://iacd.oas.org/interamer/haydu.htm>), quien observa: “En los versos 2 y 3 se cumple el encuentro consigo misma y la unicidad que ya aparece indiciada en el título del poema en “Sólo” y “un”. El tercer verso es la síntesis del tú y del yo. Tenemos una verdadera imagen especular: “Alejandra” se mira y se desdobla. Crea un espacio físico, que servirá, además, para crear el lugar de la fusión y del encuentro, al utilizar el adverbio “debajo”.
- [8]. LASARTE: *op. cit.*, págs. 869 y 870
- [9]. DERRIDA, Jacques y BENNINGTON, Geoffrey: *Jacques Derrida*, Cátedra, Madrid, 1994, pág. 124. Nos ayudaremos de él, a partir de aquí, para tratar el nombre propio.
- [10]. DERRIDA, Jacques: *De la gramatología*, Siglo XXI, México, pág. 258
- [11]. DERRIDA, Jacques y BENNINGTON, Geoffrey: *op. cit.*, pág. 163
- [12]. Si nos atenemos al testimonio de Bajarlía (*op. cit.*, pág. 73), la aparición de Flora en el nombre supondría un peligro por el antisemitismo soterrado de la última fase peronista, que amenazaba con estallar en cualquier momento. Podría barajarse, entonces, este reforzamiento del nombre “alejandra” como la ocultación y denegación del nombre judío en el ámbito público, como enmascaramiento de tal origen e impedimento de que un atributo étnico centre la atención. Ello favorecería la “desenvuelta indiferencia respecto del estigma” (Goffman, Estigma. *La identidad deteriorada*. Buenos Aires, Amorrortu, 2003, pág. 124). No obstante, a falta de un estudio más profundo sobre la cuestión, el hecho de que el nombre Flora pertenezca también al ámbito cristiano nos hace tomar con cautela la afirmación de Bajarlía, así como todas las consecuencias que se puedan derivar de ella.
- [13]. DERRIDA, Jacques: *De la gramatología*, *op. cit.* Pág. 398.
- [14]. PIZARNIK: *op. cit.*, págs. 398 y 399.

# Dos poemas visuales

de Ángel Sánchez

---







# Cuatro cuadros de Diego Mille

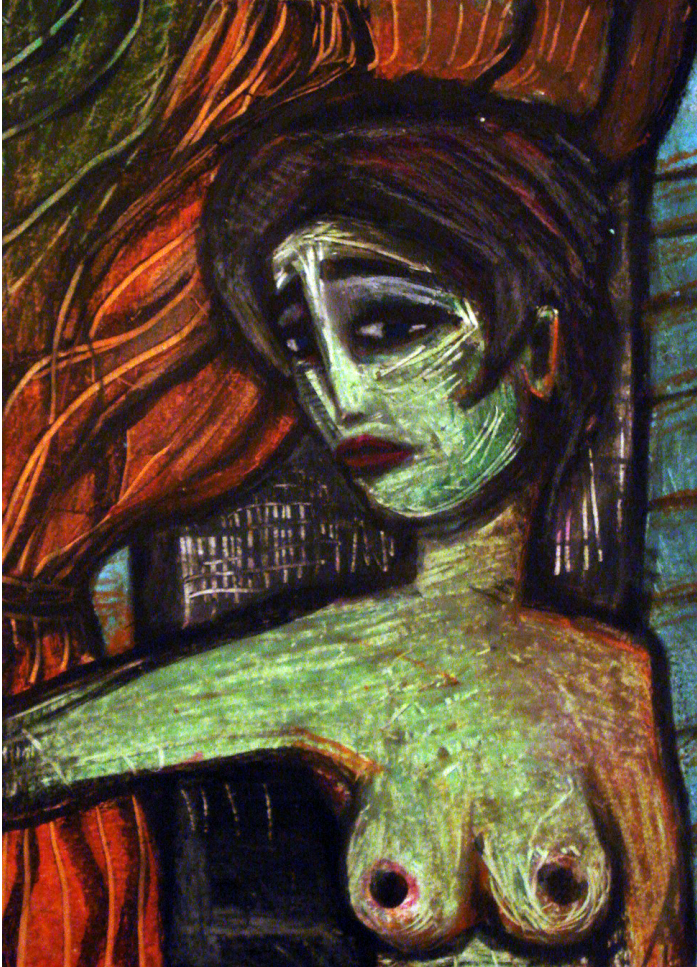


*Alucinación*

El esquematismo de las figuras humanas dibujadas por Diego Mille Notario (1978) contrasta fuertemente con una expresividad latente, una gravedad conseguida por los contrastes de color engendrados (predominando a veces en toda la composición las tonalidades terrosas o cetrinas, o acentuando una mayor claridad -violenta en todo caso- de las figuras sobre el fondo) y la colisión de las líneas. Miradas de extravío o de contemplación, ensimismamiento, visajes aciagos o sombríos, seres abrazados a sí mismos en un gesto de protección, atravesados por la penumbra o la angustia: simplicidad y estatismo de las formas que llevan aparejada una profundidad en las sugerencias psíquicas de los personajes (aspectos visibles sobre todo en la serie Retratos imaginarios). Trazos impetuosos que acompañan e intensifican una inquietante figuración introspectiva.

*Daniel Bernal Suárez.*





*Desnudo*



*Lápiz compuesto*  
(De la serie Retratos  
imaginarios)





*Pétreo*

# La intimidad

*Rafael-José Díaz*

---

Y ahora,  
atrapados como estamos  
en estos terraplenes de jugosa luz última,  
¿vas a decirme que no tiene sentido  
ni siquiera atreverse a respirar  
a medida que el viaje de las nubes  
se adentra en las montañas,  
respirar en el límite  
y pensar que detrás de lo que respiramos  
está la imposibilidad de respirar,  
la extática tiniebla?  
Te escribo porque apenas  
lo he hecho últimamente,  
arconte o diosecillo,  
ángel faunesco  
o serpentino mordedor  
de tantas horas que el tiempo no quiso devolver.

Conozco tus caprichos,  
pero soy más paciente que al principio.

Estoy sentado, mírame,  
al borde de la oscuridad.

La luz se filtra desde inmemorables  
gradas por las que no podríamos  
descender o subir.

La memoria se engaña  
creyendo que conoce el asiento de la sombra.

¿Vendrás  
a hacerme compañía  
en este umbral donde te conocí  
para jugar de nuevo  
al escondite que inventamos?

Ya sé que no vendrás.

Los árboles me miran  
una vez más, materia absorta  
que dibujara un día los rostros de la descomposición.

Ahora soy yo quien los dibujo  
para que, sin necesidad de respirar,  
pueda volver aquí  
siempre que lo deseen las montañas.



# Dos poemas

*Patricia Úbeda*

---

## **Alimento de madre**

Aliméntame, madre.  
Tu útero está lleno  
de nombres incinerados  
de insectos durmientes  
de determinantes indefinidos  
que huelen a lavanda  
a sangre pálida  
vertida como nieve caliente  
sobre los ojos de la piedra.  
Así estás cerca de mí  
así oyes como muere  
la luna mi segundo nacimiento.

## **Cerbero**

Monstruo de la soledad  
o del hambre.  
No me puedes elegir.  
Mi corazón es un perro de tres cabezas.  
Una de ellas  
tiene las cejas mal depiladas,  
no puedo ser a la vez guadaña y piel.  
Las otras cabezas no sobran  
me sirven para arrancarme los ojos,  
para arrancar el cielo,  
para masticar más de lo que soy.  
No puedo con mi saliva,  
con la soledad de mi estómago.  
Me lamo las rodillas  
y las aguas enjabonadas  
hunden el silencio.  
Mis uñas blandas,  
mis dedos arrugados  
son una muestra del tiempo  
que no quiero ver  
y existe.

# Cinco cuadros de Pedro Cedrés



*Sin título*



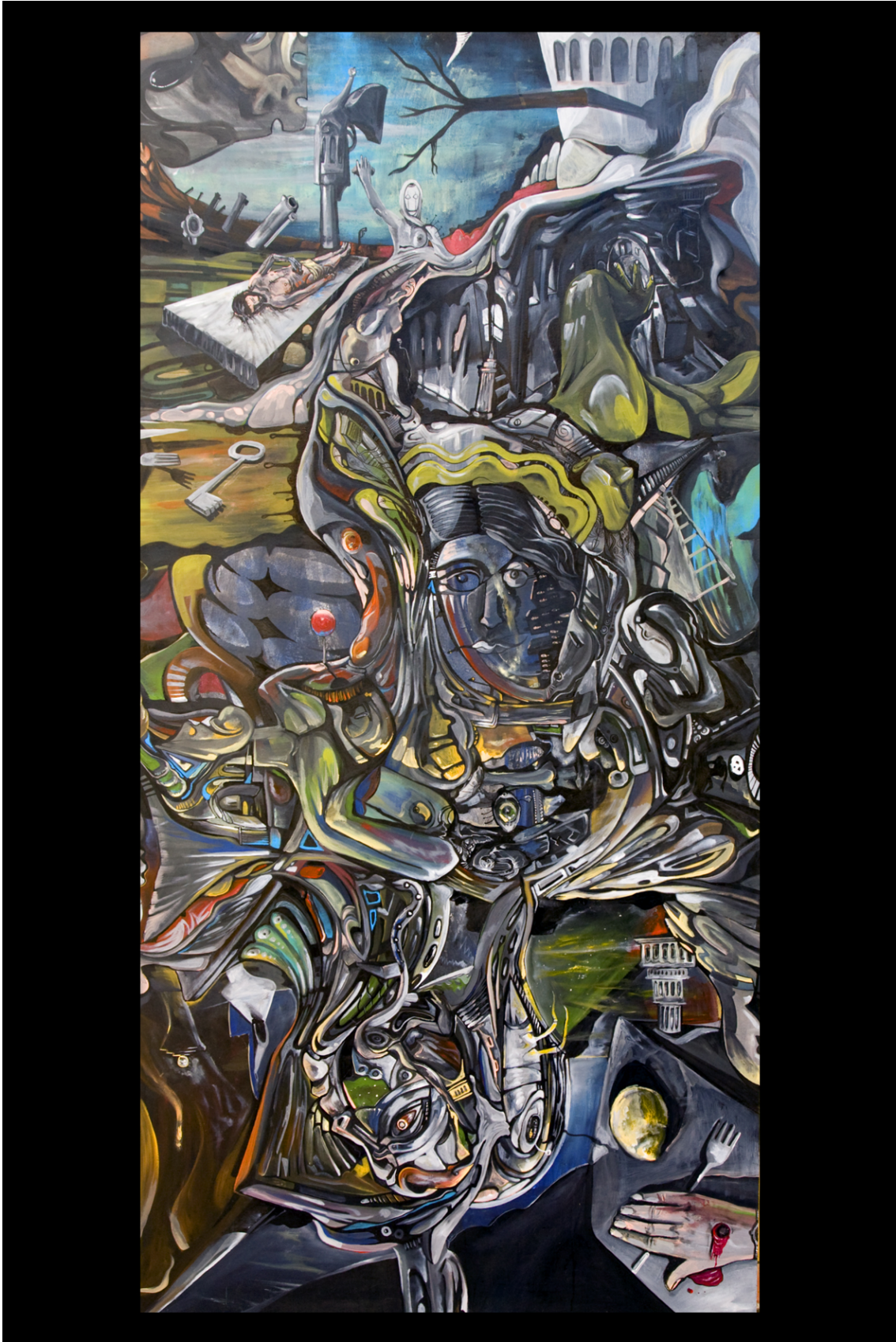


*Autorretrato*

*Azul Teide*

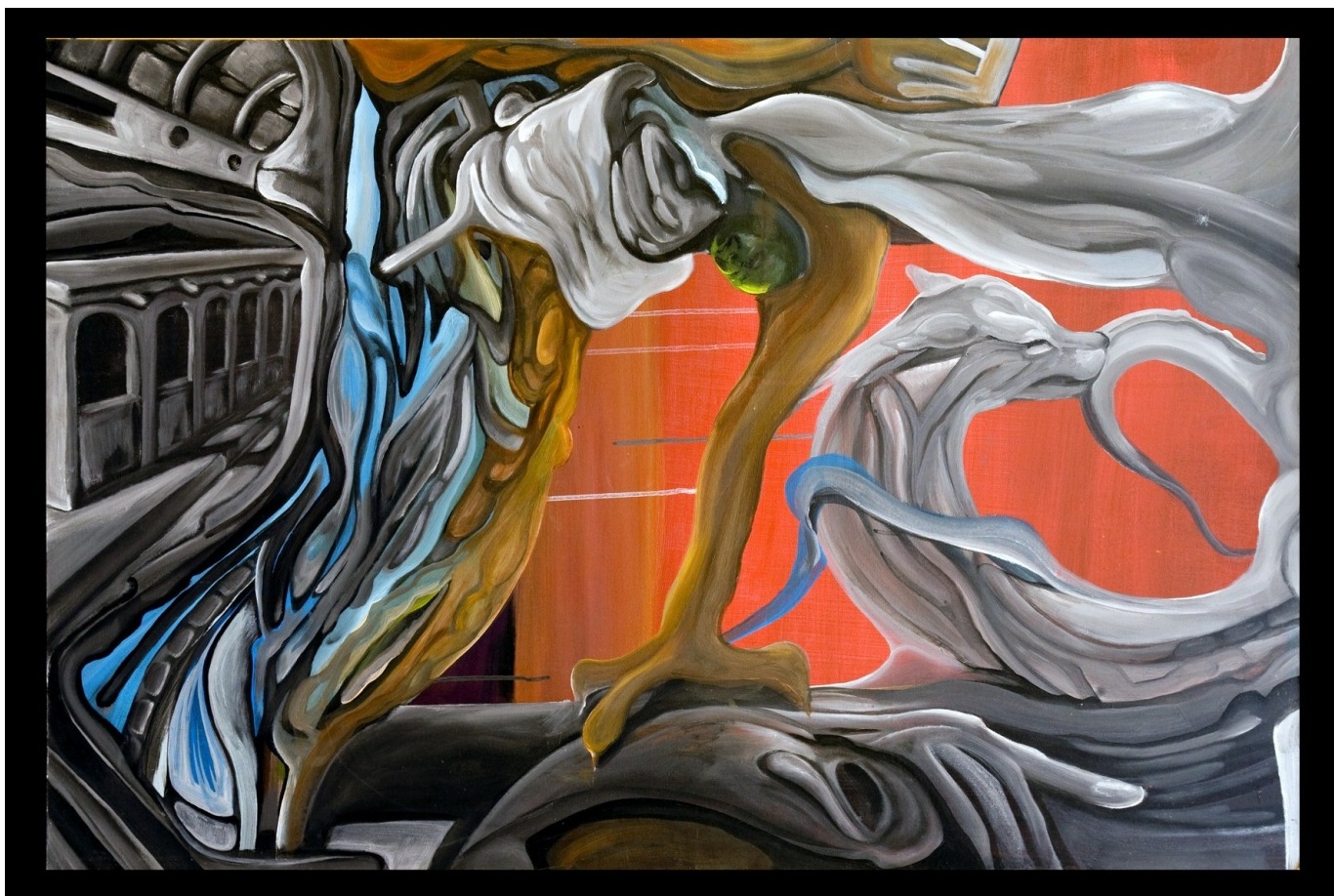






*El ciclo de tu llorar*





*Quimera*

El orbe plástico de Pedro Cedrés (1980) se alimenta de una lógica compositiva casi alucinatoria de gran dinamismo. Articulación onírica investida de un carácter amenazador. Su imaginación delata una cierta filiación neosurrealista (pueden observarse algunos rasgos dalinianos y algunos cuerpos-autómatas nos remiten a la pintura metafísica) caracterizada por un cromatismo punzante y agresivo, lleno de sinuosidades, y por un dispositivo de asociaciones que configuran un árbol proteico de apretadas convergencias. En efecto, los diversos elementos se engarzan por superposiciones en una marea ondulante. Proliferación que no se deja definir y que introduce una dimensión temporal (presentación y devenir a un tiempo), una fluencia de resonancias simbólicas. Repertorio de miembros, arquitecturas, cuerpos, rostros, dentaduras, objetos recortados, ofrecidos en un fragmentarismo que, en virtud de la imaginación y la fantasía, permite adentrarnos en una topografía pictórica que contempla los pliegues utópicos de la realidad.

*Daniel Bernal Suárez*

# Kostas Mavrudís.

## Tres poemas

*Traducción de Mario Domínguez Parra*

---

### ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ

ή

#### Παραίνεση για μια φωτογραφία

Παλιώνω

μπορώ να πω απομακρύνομαι

βέβαια δεν τον εγκαταλείπω

είμαι η μνήμη του

(κάποτε κι εσείς θα χρειαστείτε κληρονόμους

το χαμένο θα ζητά με επιμονή πειστήρια)

είχε λοιπόν στα χείλη σβησμένο το τσιγάρο

σαν καπνιστής σε μαυρόασπρη γαλλική ταινία

(ή όπως ο Μπλεζ Σαντράρ στην κλασική φωτογραφία του)

καθάριζε με το μανίκι του τους δίσκους

πριν να τους βάλει στο γραμμόφωνο

ανάερα βαλς

άλλοτε ρεμβαστικές φωνές

κάτι μπελκάντο (με στροφές που έπεφταν)

γεμάτα χρατς

που τώρα μας αρέσουν στις παλιές ηχογραφήσεις

με το μανίκι τούς καθάριζε

βλέπετε το κεφάλι του με κλίση αριστερά

τάχα παίζει βιολί

ίσως να παρακολουθούσαν κι άλλοι τη σκηνή του δρόμου

είναι φθινόπωρο

(σοβαρά σύννεφα σε σχηματισμούς)

αναγνωρίζουμε την εποχή από τον ουρανό

όπως ο ερασιτέχνης των προγνώσεων

διακρίνει τα σημεία του καιρού  
ή ένας φιλότεχνος δεν δυσκολεύεται  
από το άφθονο κόκκινο  
να αναγνωρίσει νέφη του Μονέ  
τον βλέπετε χαμογελά στο φωτογράφο  
άγνωστος σαν μεσαιωνικός συνθέτης ο φωτογράφος  
(Αωνύμου  
που βλέπουμε κάτω απ' τον τίτλο)  
πρόσωπο  
αν το καταλάβετε  
της αρχαίας μου επαρχίας  
αυτά ήταν δέντρα μπροστά απ' το σπίτι του  
(γκολ ποστ πολύ συχνά τα απογεύματα)  
τον ενοχλούσε η φασαρία των θριάμβων  
οι κραυγές  
η μπάλα στα παράθυρα·  
μπορείτε να τον επισκέπτεστε στο μέλλον  
όταν θα λείπουμε θέλω να πω  
μπορείτε να τον επισκέπτεστε  
με αυτό το ποίημα-οδηγό:  
το άνοιγμα με τα δέντρα  
τα βαλς που χάνουν στις στροφές  
η μπάλα στα κλειστά παράθυρα

## OTOÑO

o

### Advertencia sobre una fotografía

Envejezco  
puedo decir me alejo  
por supuesto no lo abandono  
soy su memoria  
(en algún momento también necesitaréis herederos  
lo perdido con porfía pedirá indicios)  
tenía entonces el cigarrillo apagado en los labios  
cual fumador de película francesa en blanco y negro  
(o como Blaise Cendrars en su clásica instantánea)  
limpió con una manga los discos  
antes de ponerlos en el gramófono



vales etéreos  
en otro tiempo voces solazosas  
algo de bel canto (con revoluciones que pierden fuelle)  
llenas de los krach  
que ahora nos gustan en las viejas grabaciones  
con una manga los limpió  
veis su cabeza con inclinación a la izquierda  
como si tocara el violín  
quizás otros sigan la escena de la calle  
es otoño  
(adustas nubes con formas)  
reconocemos la época por el cielo  
como el aficionado a los pronósticos  
distingue las señales del tiempo  
o como un amante de las artes al que  
por el abundante rojo no le cuesta  
reconocer las nubes de Monet  
le veis se ríe ante el fotógrafo  
ignoto cual compositor medieval el fotógrafo  
(Anónimo  
que vemos bajo el título)  
rostro  
si lo entendísteis  
de mi antigua comarca  
éstos eran árboles frente a su casa  
(portería de fútbol con frecuencia por las tardes)  
le molestaba la algarabía de los triunfos celebraciones  
los gritos  
la pelota contra las ventanas;  
podéis visitarlo en el futuro  
cuando faltemos quiero decir  
podéis visitarlo  
con este poema-guía:  
la abertura con los árboles  
el vals que pierden en las revoluciones  
la pelota contra las ventanas cerradas

## ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ

ή

### Έλεγχος σε επιβάτη με υπερμετροπία

Πολύ πρωί ακόμα  
χλιαρό αεράκι  
θα ακολουθούσε ζέστη  
αρχίζοντας διαφορετικά  
ξημερώνει  
το Αγγέλικά προς αναχώρηση  
τελείωνε η επιβίβαση  
(Πειραιάς  
12 Ιουλίου του '53)  
ανοιχτές εφημερίδες  
μικροπωλητές  
δυο άνδρες αιφνιδίως στην πρυμναία σκάλα  
(ο ένας στο πουκάμισο «Ματσάγγου Ελαφρά»)  
Να περιμένετε! είπαν  
Εδώ; είπε εκείνος  
Κάτω από την τέντα στο κατάστρωμα  
και αμέσως χαμηλόφωνα (σαν εμπιστευτικά)  
Ταυτότητα!

στην τσέπη δεξιά στην άλλη απέναντι  
στο παντελόνι  
άνοιξε τη βαλίτσα  
οι πιτζάμες  
το τσίγκινο αυτοκινητάκι του μικρού χωρίς κουτί  
(να εξοικονομήσει χώρο)  
κύλησε προς την κουπαστή  
για την ακρίβεια έφευγε αργά  
στην κλίση που έχει το κατάστρωμα  
οι χαώδεις φάκελοι στο τέλος  
Οι ακτινογραφίες μου! είπε γονατισμένος  
Από την επαρχία  
για εξετάσεις είπε  
τις έδωσε σαν να ήταν εκείνο που δεν έβρισκε·  
μια ώρα πριν ανύποπτος στο πρόγευμα  
(οι φρυγανιές του ράγιζαν με το μαχαίρι  
και το παγωμένο βούτυρο)  
βεντάλιες

φώναξε ένα παντελόνι  
με άσπρα μυτερά παπούτσια και τιράντες  
Να ψάξω ακόμα είπε  
(τα μάτια του τεράστια πίσω απ' τους φακούς)  
εκείνοι ήθελαν να γελάσουν, ίσα που κρατιόνταν να μη γελάσουν, τον άφηναν να ψάχνει  
(για τον παράνομο μηχανισμό, σκέφτηκε όσο πιο αθόρυβα μπορούσε). Χωρίς ταυτότητα,  
είπε ο βλοσυρός πιο βλοσυρός και έβγαλε το καπέλο για να ξύσει το κεφάλι του, αυτός  
μπροστά απ' τη βαλίτσα σε στάση προσοχής, ήδη στο μέτωπό του έλαμπαν μικροί κόμποι  
ιδρώτα, ενώ οι τελευταίοι επισκέπτες κατέβαιναν προσεκτικά τη σκάλα  
και στο σημείο αυτό  
λίγο πριν ολοκληρωθεί η παρωδία  
το ποίημα μένει επιφυλακτικό·  
μοιάζω με αντίγραφο λέει  
σίγουρα ήταν αλλιώς η ημέρα του '53·  
αυτοί που περνούν απ' την εικόνα  
είχαν σπίτι και παρελθόν·  
άκουγαν κάτω απ' τον ήλιο τη φωνή τους·  
γύρω τους άλλαζαν οι εποχές·  
τους τρώμαζε  
(όπως συμβαίνει και με εμάς)  
η ανάμνηση και η λέξη Τέλος

## VERANO

o

### Registro a un pasajero con hipermetropía

Muy de madrugada todavía  
airecillo tibio  
seguiría el calor  
que empezaría de forma dispar  
amanece  
el Aguélika a punto de zarpar  
concluyó el embarque  
(El Pireo  
12 de julio del 53)  
periódicos abiertos  
vendedores ambulantes  
dos hombres de súbito en la escalera popel  
(uno con «Matsagos Suaves»<sup>1</sup> en la camisa)

¡Esperen! dijeron  
¿Aquí? dijo él  
Bajo la tienda en la cubierta  
y al instante en voz baja (como en secreto)  
¡Documentación!

en el bolsillo derecho en el otro enfrente  
en el pantalón  
abrió la maleta  
los pijamas  
el cochecito de hojalata sin caja del chiquillo  
(para ahorrar espacio)  
se movió hacia la barandilla  
para ser exactos se precipitó lentamente  
hacia la escora que tiene la cubierta  
los caóticos sobres al final  
¡Mis radiografías! dijo arrodillado  
De las afueras  
para los exámenes dijo  
los hizo como si fueran aquello que no encontraba;  
una hora antes incauto en el desayuno  
(sus tostadas se partían con el cuchillo  
y con la mantequilla helada)  
abanicos  
gritó un pantalón  
con blancos zapatos puntiagudos y tirantes  
Seguiré buscando dijo  
(sus ojos enormes tras las lentes)  
ellos querían reírse, a la vez que se aguantaban la risa, le dejaban buscar (por el mecanismo ilegal, pensó lo más en alto posible). Sin documentación, dijo el hosco el más hosco y se quitó el sombrero para rascarse la cabeza, el de enfrente cuadrándose desde la maleta, ya en su frente brillaban pequeñas cuentas de sudor, mientras los últimos visitantes bajaban con cuidado por la escalera  
y en este punto  
antes de completarse la parodia  
el poema permanece cauteloso;  
me parezco a una copia dice  
seguro que fue de otra manera aquel día del 53;  
los que pasan por la imagen  
tenían casa y pasado;  
escuchaban sus voces bajo el sol;



a su alrededor cambiaban las estaciones;  
les asustaba  
(como siempre ocurre)  
el recuerdo y la palabra Fin

## ΧΕΙΜΩΝΑΣ

ή

### Ιατρική επίσκεψη

Αυτή εν συντομία είναι  
η ιστορία μιας ιατρικής επισκέψεως  
πολύ παλιάς  
τόσο που να αμφιβάλλεις  
με πόση ακρίβεια μεταδίδεται  
ένα μικρό παιδί λοιπόν, κρυολογημένο, ζώντας στα αιθέρια αρώματα του οينوπνεύματος,  
της καμφοράς και του ευκαλύπτου, ήθελε να αποφύγει την ιατρική επίσκεψη, φοβόταν  
όπως φοβούνται οι ενήλικες που ακούνε πάντα στην εξέταση απειλητικούς ψιθύρους (του  
αναλογούσε ας πούμε ένα παιδικό μερίδιο απ' το ταμείο του κοινού μας φόβου).  
Με πόση ευκολία όμως το παραπλάνησαν:  
ο άγνωστος που έφτασε το απόγευμα με τη βροχή  
έβγαλε αμέσως τη μουσκεμένη καμπαρντίνα  
και φόρεσε  
απ' το λαιμό έως τα γόνατα  
υγρός ακόμη  
την ποδιά του ξυλουργού  
και βέβαια δεν ήταν γιατρός  
φαινόταν άλλωστε υπεράνω υποψίας, εξέταζε ως ειδικός τα έπιπλα, τον καναπέ (στάθηκε  
και είδε τη μεγάλη θαλασσογραφία με το φάρο), τα θερμομέτρησε εμβριθώς (απ' το  
δωμάτιο το παιδί δεν είχε χάσει ούτε μια κίνηση), στο πάμφωτο σαλόνι τα είχε όλα  
ακροαστεί ο άγνωστος, με αργές κινήσεις άρχισε να πλησιάζει το κρεβάτι, βρέχει  
ασταμάτητα, είπε αδιάφορα κοιτάζοντας απ' το παράθυρο τη δυνατή βροχή, δεν έχει  
σταματήσει ούτε λεπτό, μουρμούρισε βγάζοντας ένα στηθοσκόπιο από την τσάντα,  
χειμώνας επανέλαβε δύο φορές  
σήκωσε την πιτζάμα του παιδιού  
από την πόρτα έβλεπαν τη σκηνή  
η μητέρα του έσφιγγε το λευκό χερούλι (από πορσελάνη)  
με το δεξί του χτύπησε το άλλο χέρι  
που είχε στην πλάτη  
ύστερα ένα θερμόμετρο

ανάποδα το κουτάλι για τη γλώσσα  
αδιευκρίνιστα καθησυχαστικός  
έγινε μια μεγάλη παύση  
τον έβλεπαν που έφερε το μπλοκ από την τσάντα  
(sodium glycerol  
hydroxide και ethanol 3 x 1)  
το άφησε στο κομοδίνο κάτω απ' το πορτατίφ  
(ή μήπως το έδωσε στα χέρια της;)  
θέμα τεσσάρων ημερών  
είπε η αυθεντία  
πηγαίνοντας στην κρεμασμένη καμπαρντίνα  
και ήδη ο μικρός καθόταν στο θρανίο του  
ο δάσκαλος με άσπρα δάχτυλα  
ζωγράφιζε στον πίνακα ένα σύμφωνο  
γύριζε έβλεπε την τάξη  
ενώ  
α-  
βα-  
ρής  
σαν  
σκόνη  
αι-  
ω-  
νιό-  
τη-  
τας  
έ-  
πε-  
φτε  
αρ-  
γά  
η  
κι-  
μω-  
λία  
στα  
πα-  
πού-  
τσια  
του

## INVIERNO

o

### Visita médica

Ésta es en resumen  
la historia de una visita médica  
muy antigua  
tanto que dudas  
con qué exactitud se transmite  
un chiquillo entonces, acatarrado, viviendo en los etéreos aromas del alcohol, el alcanfor y  
el eucalipto, quería evitar la visita médica, tenía miedo como lo tenían los adultos que  
siempre escuchan amenazantes susurros en la revisión (le correspondía digamos una  
porción infantil de la tesorería de nuestro miedo común).  
Con cuanta facilidad sin embargo lo engañaron:  
el desconocido que llegó por la tarde con la lluvia  
se quitó al instante la gabardina empapada  
y aunque todavía mojado  
desde el cuello hasta las rodillas  
se puso  
el mandil del carpintero  
y claro no era médico  
parecía además por encima de cualquier sospecha, examinó cual experto los muebles, el  
sillón (se detuvo a contemplar la gran marina con el faro), les tomó la temperatura  
concienzudamente (desde la habitación el niño no se había perdido ni un movimiento), en  
el refulgente salón todo lo había auscultado el desconocido, con lentos movimientos  
comenzó a acercarse a la cama, llueve sin parar, dijo indiferente mirando desde la ventana  
la intensa lluvia, no ha parado ni un minuto, murmuró mientras sacaba un estetoscopio de  
su maleta, invierno repitió dos veces  
le remangó el pijama al niño  
desde la puerta veían la escena  
su madre apretaba el blanco pomo (de porcelana)  
con la derecha golpeaba la otra mano  
que tenía en la espalda  
después un termómetro  
al revés la cuchara para la lengua  
nebulosamente tranquilizador  
se produjo una larga pausa  
le vieron sacar su bloc de la maleta  
(sodium glycerol

hydroxide y ethanol 3 x 1)  
lo dejó sobre la cómoda bajo la lámpara de mesa  
(¿o acaso se lo dio a ella en mano?)  
cuestión de cuatro días  
dijo la autoridad  
mientras iba hacia la gabardina colgada  
y ya el pequeño frente a su pupitre  
el maestro de blancos dedos  
dibujaba en la pizarra una consonante  
se volvía veía la clase  
mientras  
in-  
grá-  
vi-  
da  
como  
polvo  
de  
e-  
ter-  
ni-  
dad  
ca-  
í-  
a  
des-  
pa-  
cio  
la  
ti-  
za  
so-  
bre  
sus  
za-  
pa-  
tos



## NOTAS

[1]. En el mismo correo, Mavrudís me explica que se trata de una marca de cigarrillos.

\* El poeta, ensayista y editor griego Kostas Mavrudís nació en la isla de Tinos en 1948. Estudió Derecho en Atenas. Publicó sus primeros poemas en 1968. Desde 1978 edita la importante revista literaria ΤοΔέντρο (El árbol).

Es autor de los siguientes libros de poemas: Lenguajes dos (Λόγοι Δύο, Azina, 1973), Poesía (Ποίηση, Tram, 1978), El préstamo del tiempo (Το Δάνειο του Χρόνου, Kedros, 1989; 2ª edición de 1990; traducido al español por Vicente Fernández González y publicado por la editorial Miguel Gómez, dentro de su colección «Capitel», en 2001), Visita a un viejo senil (Επίσκεψη σε Γέροντα με Άνοια, Kedros, 2001; 2ª edición de 2002), Cuatro estaciones (Τέσσερις Εποχές, Kedros, 2010, libro del que provienen estos poemas aquí traducidos). Fernández González también ha traducido este último libro completo.

También ha publicado los libros de prosa Con billete de vuelta (libro de viajes, Με Εισιτήριο Επιστροφής, Estía, 1983; 2ª edición publicada por Plezron en 1999), La vida con enemigos (ensayos, Η Ζωή με Εχθρούς, Delfini, 1998; 2ª edición publicada por Melani en 2009), Las cortinas de Garibaldi (libro de viajes, Οι Κουρτίνες του Γκαριμπάλντι, Nefeli, 2000) y Estenografía (aforismos, Στενογραφία, Kedros, 2006).

# Cabina de Barlovento (A)

*José Miguel Pérez Corrales*

**Abismo.** Árboles cuyas copas crecían hacia abajo, precipitábanse en la cañada ocultando con su follaje el aterrador abismo. *Malcolm Lowry*

No puedo descender a otro abismo que no sea / El abismo donde cantan las sirenas. *Teófilo Cid*

A través de los fenómenos anormales, la Naturaleza nos permite echar un vistazo a sus abismos más terribles. *E.T.A. Hoffmann*

**Abogado.** –¿Cómo limpiar tanta suciedad? –Con jueces y abogados. –Una vez conocí a un abogado. Me dijo que estaba cazando en su propiedad. –¿Y qué pasó? –Bueno. Era más pequeño que yo. En “*The Last Frontier*”

“Señores del jurado, dejaremos de lado el motivo del crimen, las circunstancias en que ha sido cometido, y también el crimen mismo. En tales condiciones, ¿qué le pueden reprochar ustedes a mi cliente?”. *Boris Vian.*

**Aborigen.** Toda su vida había querido ser un aborigen. *El Heterónimo.*

**Absenta.** Que escancie sin repulsa, / en empolvadas calaveras, / largos sorbos de absenta. *Emeterio Gutiérrez Albelo.*

**Absoluto.** Encanallarse en el absoluto. *Achile Chavée.*

**Abstemio.** La vida no es tan sencilla como piensan los abstemios. *Geoffrey Firmin.*

El hombre que sólo bebe agua oculta algún secreto a sus semejantes. *Charles Baudelaire.*

**Abstracto.** No me interesa lo que pueda decir la pintura abstracta, que se resume, de una vez por todas, en lo que la primera pintura abstracta ya ha dicho. *René Magritte.*

**Absurdo.** El absurdo mito del absurdo. *Alain Jouffroy.*

Lo que nos diferencia de nuestros antepasados es nuestro descaro frente al Misterio. Lo hemos incluso desbautizado: así nació el Absurdo... *Cioran.*

**Aburrimiento.** El hombre, el creador del aburrimiento. *Louis Scutenaire.*

¡Se aburren y quieren ser eternos!

**Abyección.** El mundo actual es la abyección misma. *Georges Darien.*

**Acabar.** Es tiempo de acabar con todos los papas y todos los sacerdotes: no los queremos ya, aunque se llamen demócratas socialistas. *Bakunin.*

**Académico.** Cada vez soy más el que nunca será académico. *Ramón Gómez de la Serna.*  
¡Atrás la musa académica! Nada quiero con semejante vieja gazmoña. *Charles Baudelaire.*  
La Academia es la obra maestra de la puerilidad senil. *Victor Hugo.*

**Acción.** La acción no es la vida, sino un modo de dilapidar alguna fuerza, un debilitamiento. *Arthur Rimbaud.*

Dice que desea “acción”. ¡Pobre tipo! *Geoffrey Firmin.*

La acción es un simple consuelo. Es la enemiga del pensamiento y la amiga de las ilusiones aduladoras. *Joseph Conrad.*

Siempre esa idiotez sin límites de la gente que no soporta la paz de los otros por envidia y que son incapaces de compartir el sentimiento de calma porque prefieren por encima de todo la actividad a la meditación y a la concentración. De esa envidia nacen las guerras y los crímenes. *Unica Zürn.*

No actuar no es la inercia, es por el contrario la plenitud de la actividad, trascendente, no manifiesta, en unión con el principio. *René Guénon.*

**Actor.** Alguien que vende emociones preparadas de antemano. *Ambrose Bierce.*

**Actualidad.** Vemos el pasado con un telescopio y el presente con un microscopio. De ahí las enormidades aparentes del presente. *Victor Hugo.*

Ocuparse de la actualidad nos descontenta. Nosotros nos sentimos inactuales dentro de ella, llenos de otra actualidad más densa. Sólo los que no tienen esa actualidad íntima son los que hacen esa actualidad terrible y excesiva, que suena a hueco. *Ramón Gómez de la Serna.*

En todo caso, nada de las apariencias actuales. *Arthur Rimbaud.*

**Acuerdo.** Lo que era bueno deja de serlo no bien nuestro vecino dice que es bueno; en cuanto alguien se halla conforme conmigo, comprendo que estoy equivocado. *Friedrich Nietzsche.*

**Adivinanza.** –¿Qué es verde, está en la bañera y pita? –¿? –Un salchichón. –¡Pero el salchichón no es verde! –Lo puedes pintar. –¡El salchichón no está en la bañera! –Lo puedes colocar ahí. –¡Pero el salchichón no pita! –¡Ah! Puse eso para que la cosa fuera más difícil.

**Admiración.** El estado de admiración es un estado de debilidad mental. La verdadera inteligencia no conoce la admiración. Toma nota, respeta, estima, eso es todo. *Reger.*

Es una gran prueba de mediocridad no admirar más que moderadamente. *Vauvernagues.*

Admiremos a los grandes maestros, pero no los imitemos. *Victor Hugo.*

**Adocenamiento.** El mundo de los hombres adocenados es un infierno, un estercolero apestoso, un nido de chinches. *Franz Kafka.*

**Adolescente.** El adolescente en desarrollo es feo, desproporcionado; exhibe, en una terrible mezcla, tanto el ángel en el niño como el animal despierto en el hombre joven; lleno de insinuaciones de pasiones y

conflictos, temeroso de lo que está por venir y arrepentido de lo que ya ha experimentado, y siempre con esa constante, incansable burla de lo que está por encima suyo y lo reprime, lo que significa odio a la generación más vieja y a aquellos que están en mejor posición. Y, sobre todo, una desconfianza hacia la vida misma que lo acaba por transformar de un niño inofensivo en un hombre rapaz. *August Strindberg*.  
La adolescencia concita en sí toda la tontería humana. *Ramón Gómez de la Serna*.

**Adular.** Cuando alguien te lame las botas, colócale el pie encima antes de que te comience a morder. *Paul Valéry*.

**Adversidad.** La adversidad les restituye a los hombres todas las virtudes que la prosperidad les ha quitado. *Eugène Delacroix*.

**Aforismo.** Valerse del aforismo como de un dentrífico. *Achille Chavée*.

**Agnóstico.** No ha sido hasta el siglo XX cuando se ha visto a hombres que se jactasen de su ignorancia, porque proclamarse “agnóstico” no es otra cosa que esto, y pretender prohibir a todos el conocimiento de lo que ellos mismos ignoran. *René Guénon*.

Me opongo vigorosamente al agnosticismo moderno: considero el conocimiento humano en general como posible y valioso. *Pierre Mabille*.

**Agua.** El agua, líquido tan impuro que apenas sirve para enturbiar la absenta. *Alfred Jarry*.

El agua sirve para lavarnos. Algunos la beben. *Tristan Bernard*.

—¿Agua? El agua tiene sanguijuelas. ¡Te puedes hasta morir!

**Aguardiente.** Todo el secreto del Magisterio es el sol, la luna y el aguardiente. *Raimundo Llul*.

**Agudeza.** La especie más peligrosa de la estupidez es un entendimiento agudo. *Hugo von Hofmannsthal*.

**Ahorcamiento.** Nunca se ha encontrado a un artista colgado de una rosa. *Arthur Cravan*.

**Aire.** El hombre blanco parece no considerar el aire que respira, a semejanza de un hombre que está muerto desde hace varios días y está embotado contra el hedor. *Jefe Seattle*.

**Ajedrez.** La vida es demasiado corta para jugar al ajedrez. *Lord Byron*.

**Ajeno.** Nada inhumano me es ajeno. *Carlos Latorre*.

**Ajo.** Come mucho ajo. Rejuvenece el organismo y aleja a los inoportunos. *Alexandre Vialatte*.

**Álbum.** de recortes Libro que suele editar un necio. Muchas personas de poca distinción compilan álbumes de recortes que contienen cuanto leen sobre sí mismas. *Ambrose Bierce*.

**Alcalde.** El alcalde es un paquete de hollín que la lluvia disuelve. *Benjamin Péret*.

**Alcohol.** Tampoco debemos olvidar que el alcohol es un alimento. *Geoffrey Firmin*.

Bello como el temblor de las manos en el alcoholismo. *Lautréamont*.

Olvidaba para beber. *Jacques Rigaut*.



**Aldea.** La plaza de la aldea, entregada a la noche. La sabiduría de la gente humilde. Primacía de los animales. Las mujeres. Vacas que cruzan la plaza con toda naturalidad. Mi sofá encima del campo. *Franz Kafka.*

**Alegoría.** Todas las alegorías son despreciables. *Edgar Allan Poe.*

**Alemania.** Cuna de las grandes patrañas seculares: el Protestantismo, el Marxismo, el Racismo. *Wolfgang Paalen.*

Así es como vine a caer entre los alemanes. Bárbaros desde tiempos remotos, a quienes el trabajo y la ciencia, e incluso la religión, han vuelto más bárbaros todavía, profundamente incapaces de cualquier sentimiento divino, corrompidos hasta la médula, ofensivos para cualquier alma bien nacida, tanto por sus excesos como por sus insuficiencias, sordos y faltos de armonía, como los restos de un cántaro echado a la basura. *Hölderlin.*

**Alergia.** Soy alérgico al planeta. *Jean-Pierre Duprey.*

**Aliento.** Alejaos de mí, porque mi aliento exhala un aire ponzoñoso. *Lautréamont.*

**Alma.** Antes que mirar el mundo partiendo del alma, es del mundo del que miramos el alma. Entonces todo nos parece más claro, más natural, más evidente, y lo que no es más que subjetivo nos parece cada vez más insignificante y risible. *René Guénon.*

Mi alma era un disco de oro. *Mário de Sá-Carneiro.*

Platón sostenía que las almas de aquellos que, en una existencia anterior (entiéndase, anterior a Atenas), habían alcanzado a ver con mayor nitidez la verdad eterna, revivieron en los cuerpos de personas que se convirtieron en filósofos. Platón era filósofo. Las almas que ni siquiera habían vislumbrado la verdad divina animaban los cuerpos de usurpadores y déspotas. Dionisio I, que había amenazado con decapitar al filósofo de frente despejada, era un usurpador y un déspota. *Ambrose Bierce.*

**Almohada.** La almohada duerme por el día y trabaja por la noche. *Ghislain Mirkos.*

**Alquimia.** Alternativa a la ciencia que presenta más sentido que esta: a diferencia de la ciencia positivista, transforma no sólo el objeto, sino también el sujeto. Metamorfosea lo incompatible en compatible. *Jan Svankmajer.*

La alquimia no es otra cosa que la llave del amor. *Malcolm de Chazal.*

**Altar.** La palabra ya raramente se utiliza, salvo con referencia al sacrificio que de su paz y libertad realizan un macho y una hembra poco lúcidos. *Ambrose Bierce.*

**Altruista.** El altruista es un egoísta razonable. *Remy de Gourmont.*

**Alucinación.** Todo depende de nuestro poder de alucinación voluntaria. *André Breton.*

**Amabilidad.** –La gente de aquí es muy amable. –Eso me ahorra muchas municiones. *Western.*

**Amapola.** Con su bastón, el Cónsul decapitó una polvorienta amapola que crecía a orillas de la cuneta. *Malcolm Lowry.*

**Amargura.** Si un día yo sentara a la amargura sobre mis rodillas / La encontraría bella sin decirlo. *Fernando Palenzuela.*

**Ambición.** Deseo incontenible de verse vilipendiado en vida por los enemigos y ridiculizado por los amigos una vez muerto. *Ambrose Bierce.*

Tengo demasiada ambición para tenerla. *Louis Scutenaire.*

La ambición hace aceptar a menudo las funciones más bajas: es así como se trepa en la misma postura que se repta. *Jonathan Swift.*

La ambición es el último refugio del fracaso. *Oscar Wilde.*

**Ambidextro.** Daría mi mano derecha por ser ambidextro.

**Ambrosía.** Quiero lavarme la cara con ambrosía, si los dioses me conceden tan sólo la mitad de un vaso. *Gérard de Nerval.*

**Americano.** Los únicos americanos vivos son los indios muertos. *Pierre Peuchmaurd.*

**Amistad.** –¿No te das cuenta de que traicionas a un amigo? –Es que si no fuera tu amigo, no te podría traicionar. *En “Muerde la bala”.*

Los amores de mis amigos son mis amores. *Jacques Rigaut.*

Muchos amigos, muchos guantes, de miedo a la sarna. *Charles Baudelaire.*

Ignoro qué son la amistad y el amor (y es probable que nunca los acepte, al menos por parte de la raza humana). *Lautréamont.*

**Amo (y criado).** El amo y el criado se corrompen mutuamente. *Jean-Jacques Rousseau.*

Entre opresor y oprimido, maestro y esclavo, existen lazos psicológicos profundos. No te interpongas nunca entre un hombre y su esclavo: es seguramente a ti a quien el esclavo matará primero.

**Amor.** Morir de amor es haber vivido. *Xavier Forneret.*

El que ama desea en lo amado todo cuanto se le aparece como peculiar, distintivo, único y por lo tanto maravilloso e irremplazable. *Juan Eduardo Cirlot.*

El amor es un abrazo de miradas. *Malcolm de Chazal.*

Mi vida, es decir, esa abstracción definida por la fecha de nacimiento y la fecha de defunción, no tiene sentido fuera del amor. *Maxime Alexandre.*

No se posee el amor, ni el objeto del amor: se puede como máximo entrar en simpatía con el ser que se desea; sólo puede fundirse en él quien lo ama. *René Nelli.*

Quiero deberlo todo al amor, y nada a mi nacimiento. *Othon, en “El urogallo”, de Arnim.*

El amor no tiene más que un sueño: dormir en los brazos de la amada. *Jutta, en id.*

No hay solución fuera del amor. *André Breton.*

El amor es la participación de lo finito en lo infinito que crea. *Alphonse Toussenel.*

El amor que transfigura el mundo ambiente es pintura en primer grado, arte en su sentido primero. *Malcolm de Chazal.*

¿Qué es el amor sino un vivir en la esencia de las cosas? *Aldo Pellegrini.*

Yo amo esperadamente. *Jacques B. Brunius.*

Algunos quieren ver a sus hijos, pero eso no va conmigo. / Me traen sin cuidado mis hijos o mi madre, / en los brazos de Mary es donde quiero estar. *Big Bill Broonzy.*

Esa sustancia mágica conocida como amor es el sentimiento emocional más importante en el transcurso de toda vida humana. Es como el sol en el cielo. *Frank Lloyd-West*.

El amor ignora la saciedad. *Novalis*.

Te amo tanto como para no tener nada que decirte. *Jacques Rigaut*.

Pero ahora la sentía muy cerca; me parecía poder tocarla, como sólo me había sucedido una vez; me dejé llevar en feliz abandono, y al mirar en derredor, y delante, y detrás de mí, el mundo se me apareció como un indeseable desierto, donde los hombres andaban como soldados, cumpliendo su deber con la constancia de que disponían, mientras Catriona podía ofrecer algún deleite a mi vida. *Robert Louis Stevenson*.

Un solo ser te falta y todo está despoblado. *Lamartine*.

Te quiero tanto como el hebreo de antaño quiere a la piedra que lo hizo ecuación. *Benjamin Péret*.

El hombre y la mujer que se aman no se aman lo suficiente como para no asesinarse la primera vez que se ven. *André Breton y Benjamin Péret*.

**Analfabeto.** Los analfabetos no tienen faltas de ortografía. (A partir de McLuhan: “Nadie ha cometido nunca una falta de gramática en una sociedad analfabeta”).

**Análisis.** Hay gente que quisiera reducir todas las artes a su esqueleto; la música al álgebra, la arquitectura a la geometría, la pintura y la escultura a la anatomía, la poesía a la gramática. *Victor Hugo*.

Matamos para disecar. *William Wordsworth*.

Cogen una flor y dicen: “¿No es maravillosa?” Luego, para mostrarnos lo maravillosa que es, le arrancan los pétalos, le quitan las hojas y le parten el tallo, y al final nos quedamos sin flor. *Duke Ellington*.

**Analogía.** Todo el pensamiento europeo ha sido una reacción contra los razonamientos analógicos. *Aimé Césaire*.

**Anarquía.** Sin anarquía, el mundo se convertirá en un vasto lugar rodeado de ministerios, un planeta de museos. *Carl Heinrich Doehman*.

¿Qué es un anarquista, en la definición rigurosa de la palabra? El que no reconoce amo y que se prohíbe ser el amo de nadie. El hombre que pone toda su ambición, todo su deber en vivir entre iguales, sin órdenes que dar ni que recibir. *Elisée Reclus*.

La doctrina anarquista se resume en una sola palabra: Libertad. *Sébastien Faure*.

Anarquista es el observador que ve lo que ve y no lo que se acostumbra ver. *Paul Valéry*.

**Anécdota.** Nosotros arrancaremos la lengua grisácea del anecdotista, ese mito incrustado en las desgarraduras del tiempo. *Maurice Blanchard*.

**Anestesia.** En aquel “consejo” [1856] se produjo un incidente tan divertido como grotesco, revelador de la imbecilidad e impostura del moderno occidental, imbuido de cientifismo y de desconfianza hacia todo lo que no es tan necio y grosero como él. Para impresionar a aquellos “primitivos”, al fanfarrón general se le ocurrió utilizar el cloroformo, que habían comenzado a utilizar los anestesiistas. Dijo a los jefes reunidos: “Podemos matar a un hombre y resucitarlo: ¡Cirujano, mata ese perro, y vuelve a darle vida!” El cirujano administró una fuerte dosis de cloroformo a un perro indio, que Harney enseñó a los salvajes. “Muerto”, reconocieron. “Ahora –dijo Harney–, ¡haz que vuelva a vivir!” El cirujano trató de hacerlo con todos los métodos de reanimación que conocía, pero todo fue en vano, pues el perro estaba realmente muerto. Los indios se rieron alborotadamente, sin respeto por la Ciencia. “La medicina del hombre blanco es demasiado fuerte”, dijeron. *Bernard Dubant*.

**Angustia.** Si todas las locomotoras del mundo se pusieran a silbar juntas, no podrían expresar mi angustia. *Arthur Cravan.*

**Animal.** ¿Cuántos animales tienen precauciones, previsiones, astucias inconcebibles que mejor podrían atribuirse a algún órgano extraño al hombre que al nombre ininteligible de instinto? ¿No es un pueril orgullo querer regular las facultades de todos los seres sobre las nuestras, mientras que todo desmiente a nuestros propios ojos ese ridículo prejuicio? *Jean-Jacques Rousseau.*

Antes de que los hombres blancos llegaran, los animales y las personas solían conversar entre sí. *Anciano spokan.*

Los animales son hermosos porque están desnudos / interiormente también. *Georges Hugnet.*

El mundo de los animales es un océano de simpatías del que sólo bebemos una gota, cuando podríamos absorberlo por torrentes. *Lamartine.*

**Antenas.** Ya no nos causa asombro pensar que algún día las poseímos. *Malagrida.*

**Antepasado.** Maldecid a los antepasados. *Arthur Rimbaud.*

**Antialcohólico.** ¿Cuántas veces tendremos que recordar que los antialcohólicos son enfermos sometidos a ese veneno que es el agua, tan disolvente y corrosiva que se ha elegido, entre todas las sustancias, para las abluciones y el lavado de la ropa y que una gota de ella, vertida en un líquido puro –como el ajeno, por ejemplo– es capaz de enturbiarlo? *Alfred Jarry.*

**Antiguo.** Milenios de experiencia han enseñado al hombre que no hay solución racional al problema de la vida. No se escapa al horror de vivir sino por una fe, una intuición, un instinto antiguo. *Roger Gilbert-Lecomte.*

Una vez oí hablar de tiempos antiguos, en los que los animales, los árboles y las rocas hablaban con los hombres. *Novalis.*

**Antípoda.** Cuando yo duermo, otro ser se despierta en las antípodas. *Ludwig Zeller.*

**Antropofagia.** La antropofagia, que ha conocido una cierta boga en el África negra a lo largo de los siglos, se encuentra en neta regresión. Sin embargo, el procedimiento, aparte su interés gastronómico, evitaba los gastos de funerales y de sepultura. *Léo Champion.*

Se dice que ha habido antropófagos. No lo sé, pero esa costumbre parece no haber durado mucho: deben haber muerto envenenados. *Félicité de Lamennais.*

Como es sabido, hay dos maneras de practicar la antropofagia: comer a otros seres humanos, o ser comidos por ellos. *Alfred Jarry.*

No es más extraordinario comer un hombre que un pollo. *Sbrigani.*

**Anunciar.** –¿A quién debo anunciar?– Si permitiera que me anunciaran, dudo que me recibieran en ningún sitio. *Bela Lugosi, a la enfermera de un doctor que visita.*

**Anuncio.** Hombre desnudo busca mujer desnuda. *Marcel Mariën.*

Se vende perro de raza. Come cualquier cosa. Le gustan mucho los niños. *Anuncio del “Fala Barato”.*

**Aplauso.** Eco de una perogrullada que surge de la boca de un necio. *Ambrose Bierce.*



No hay peor sordo que el que aplaude. *Marcel Mariën*.

Nosotros sólo creemos en el aplauso del silencio. *Alfred Jarry*.

Tener el aplauso de lepidópteros y demócratas es lo peor que nos puede suceder. *Mário de Sá-Carneiro*.

Se conoce el ruido de dos manos que aplauden. Pero ¿cuál es el ruido de una sola mano que aplaude? *A. Zen Koan*.

**Apocalipsis.** Nuestro mundo está perdido. Será destruido por la explosión demográfica, la tecnología, la ciencia y la información. Es lo que llamo los cuatro jinetes del apocalipsis. *Luis Buñuel*.

**Aprendizaje.** El aprendizaje de la araña no sirve para la mosca. *Henri Michaux*.

**Aprobación.** Mi manera de pensar no puede ser aprobada, pero ¿a mí que me importa? Bien imbécil es quien adopta una manera de pensar para los otros. Mi manera de pensar es el fruto de mis reflexiones; concierne a mi existencia, a mi organización. Yo no soy dueño de cambiarla, y si lo fuera no lo haría. *Sade*.

**Arañas.** Ante la fealdad del hombre y de su pensamiento, las arañas se refugian en las hendiduras de la tierra. *Hans Arp*.

**Árbol.** Nunca olvidar que los árboles, más que el castillo medieval y las ruinas, son el dominio extraterritorial de los fantasmas –último refugio en que se sienten preservados del exterminio a que se exponen en la claridad racionalista. *Aníbal M. Machado*.

Lo que hay de más bello en un árbol son las raíces, que tú no ves. *Achille Chavée*.

Visto a contraluz o de otro modo, no existo, y sin embargo soy un árbol. *Max Jacob*.

**Arcano.** Los arcanos se degradan cuando son revelados; y, profanados, pierden toda su gracia. No le echas margaritas a los cerdos, y no le prepares a un burro un lecho de rosas. *Christian Rosencreutz*.

**Ardiente.** No sé cómo voy a acabar. Me he corrido en la ducha esta mañana sin apenas tocarme, solo viendo lo buena que estoy. *SuperCherry*.

**Arena.** Había descubierto un grano de arena de una excelsa belleza. *Marcel Havrenne*.

Escribe lo imperecedero sobre la arena. *André Breton*.

**Armadura.** Retoma la armadura que te has quitado a la edad de la razón. *André Breton*.

**Armonía.** Un golpe de tu dedo sobre el tambor desencadena los sonidos e inicia la nueva armonía. *Arthur Rimbaud*.

**Arquitectura.** Opongo al misticismo de la higiene, que es la superstición de la arquitectura funcional, las realidades de una arquitectura mágica que arraiga en la totalidad del ser humano, y no en las partes bendecidas o malditas de ese ser. *Friedrich Kiesler*.

Al pie del Partenón, los griegos modernos transformaron Atenas en algo repelente. Las islas del Mediterráneo, las costas de España, de Francia, de Italia y de África del Norte fueron entregadas a los antropopitecos errantes de la especie turística. *Ricardo Paseyro*.

**Arrepentimiento.** Si hice alguna cosa buena en toda mi vida, / de ella me arrepiento desde el fondo del corazón. *William Shakespeare*.

**Arroyo.** Todos estamos en el arroyo, pero algunos miramos las estrellas. *Oscar Wilde.*

**Arte.** La historia del arte es la expresión de la mediocridad de la época. *Marcel Duchamp.*

Nosotros no amamos el arte ni a los artistas. *Jacques Vaché.*

Un artista que no siente a la mujer no puede ser un buen artista. *Clovis Trouille.*

El arte es para los burgueses, y yo entiendo por burgués: un señor sin imaginación. *Arthur Cravan.*

El arte es un producto farmacéutico para imbéciles. *Francis Picabia.*

El arte es una tontería. *Arthur Rimbaud.*

No me gusta la admiración que se tiene por el arte. El surrealismo era un movimiento antiartístico.

Prefiero que me injurien, la revuelta. *Luis Buñuel.*

¡El Arte es el peor enemigo del arte! Un fetiche ante el cual ofician, arrodillados, los que no son artistas. *Oliverio Girondo.*

En las artes plásticas, se ha impuesto una manera de ver y de reproducir que permite que una persona completamente mediocre pueda crear una obra completamente aceptable. *Witold Gombrowicz.*

Cuando se habla de arte, no se puede ignorar que la posición del artista imparcial en su “torre de marfil” no es más que una imagen. El arte siempre ha tomado partido –por el poder; en Europa, desde los griegos, ese poder no fue nunca el del proletario y ni siquiera el del “hombre”, sino el de los reyes, los duques, los señores, los papas, los banqueros y la burguesía católica. *Raoul Hausmann.*

El artista es un mercader, y el arte es un oficio. *Alfred Musset.*

Hemos creado esta palabra para nuestro exclusivo y privativo uso: es algo que se parece a la masturbación. *Marcel Duchamp.*

Demasiados pintores, cuadros, museos, entendidos, críticos, marchantes, análisis, discusiones, grandeza, gloria, etc. Demasiado. Alto. Basta. *Witold Gombrowicz.*

¿Quién se apasiona hoy por el arte contemporáneo? ¿Quién, ante lo que se presenta como tal en los lugares consagrados a ese negocio, encuentra en ellos motivos para emocionarse, para soñar, para vivir? Pasada el umbral de una de esas oficinas, no espera ninguna aventura, sino el aburrimiento al cual se rinde un culto monótono. Culto rendido por los artistas, sus críticos, sus galeristas y una pequeña multitud que se reconoce las presunciones de una iglesia celebrando según los obligados ritos la sempiterna muerte del arte y la adoración de sus reliquias. *Guy Girard.*

Hoy el arte está casi muerto, sustituido por el rostro publicitario de Narciso reflejado en el espejo de agua. *Jan Svankmajer.*

**Astronomía.** Pongo en duda los cálculos de los astrónomos: la bóveda estrellada no está tan lejos como pretenden. Rechazo con toda energía sus telescopios y sus cálculos de paralaje que dan al desierto celeste una extensión incommensurable. Tengo pruebas de lo contrario. Creo que su cálculo está sujeto a una ilusión óptica a partir de cierta distancia. Ellos mismos sospechan de sus métodos y temen algún error. *Charles Fourier.*

La astronomía es una ciencia errada y el sol continúa a dar vueltas en torno a la tierra. Las preocupaciones relativas a los millones de años luz nunca han interesado sino a los vulgarizadores, y el número, al parecer incalculable, de las estrellas no tiene nada que ver con el infinito. La astronomía, vacilante y escuálida, se esconde. En establecimientos de forma obscena llamados observatorios: una cúpula hendida en dos en la cual se inserta un telescopio. *Raymond Queneau.*

La astronomía no tiene nada que enseñarnos salvo una pesada matemática ilusoria. *Malcolm de Chazal.*

**Ataúd.** El ataúd es el salón de los muertos, allí reciben ellos a los gusanos. *Xavier Forneret.*

**Atrasado.** Sé que la existencia de los indios no corresponde al gusto del mundo de ahora; sin embargo, en presencia de una raza como los tarahumara, comparando podemos sacar la conclusión de que es la vida moderna la que está atrasada con respecto a algo y no los indios tarahumara con respecto al mundo actual. *Antonin Artaud.*

**Autoestima.** Amarse a sí mismo al menos tiene una ventaja: no hay muchos rivales. *Lichtenberg.*

**Autómatas.** El mundo estará poblado dentro de poco por autómatas fabricados en serie. *Franz Kafka.*

**Automóvil.** El último horror sobre la tierra es un coche echando humo. *Howard Phillips Lovecraft.*

El automóvil no alcanzará nunca la velocidad de la carretera. *Malcolm de Chazal.*

¿Por qué hoy día la gente tiene ese modo de andar con los hombros hundidos y arrastrando los pies? ¿Se debe a que están acostumbrados a andar únicamente cuando cruzan los aparcamientos? ¿Les ha llenado el automóvil de tanta vanidad que caminan como una panda de matones haraganes sin destino concreto? *Jack Kerouac.*

El automovilismo es el advenimiento del lisiado sin piernas. *Saint-Pol-Roux.*

–Mi fortuna la debo a los automóviles. –¿Es usted constructor de autos? –No, señor, soy constructor de cajas fúnebres.

**Autor.** Yo soy el autor, entre otras cosas, de todos los libros que constituyen mi biblioteca. *Robert Desnos.*

El plagio no existe. Si yo firmo un poema de Lamartine, o una fábula de La Fontaine, inmediatamente el poema y la fábula ya no son de Lamartine y de La Fontaine, sino de Philippe Soupault. *Philippe Soupault.*

**Autoridad.** Ymierdra para las relaciones humanas cuando se hunden bajo las nociones pestilentes y malditas de obediencia y de autoridad. *Léo Malet.*

Quien es un hombre entero no tiene necesidad de ser una autoridad. *Max Stirner.*

Desprecio la autoridad no porque me pueda oprimir, sino porque es injustificable, porque no es más que una máscara sobre la jeta de innobles bestiales. *Maurice Blanchard.*

**Avaricia.** La avaricia ha existido siempre, pero jamás en la historia del mundo constituyó una locura colectiva. *Mark Twain.*

**Aviones.** Si Dios hubiera querido que voláramos, nos hubiera dado los billetes. *Benny Hill.*

Tomando un avión, crees ser un viajero, o al menos un pasajero, pero no eres más que “material de relleno”. *Pierre Peuchmaurd.*

**Axila.** Tengo aún en mi boca el cosquilleo de la radiosa axila que María Ana destapó, al levantar su brazo derecho para celebrar el regocijo de poderseme dar en un bello erizo asustado. *Agustín Espinosa.*

**Azar.** Rechazamos todo lo que ha sido concertado por el individuo. Pues su voluntad es sospechosa, ya que es intencional; la geometría y el álgebra son sospechosas, ya que no son sino cuentas de ventero; el instinto razonable y la utilidad son menospreciables, ya que profundamente inútiles; e incluso el inconsciente, ya que sótano de provisiones del consciente. Lo que no está confirmado por el azar, no tiene ninguna validez. *Hans Bellmer.*

Yo os afirmo que el azar es también un sueño. *Hans Arp.*

La ley del azar, que engloba a todas las otras leyes, y es inasible como las fuentes insondables de donde emana la vida, sólo puede captarse mediante una entrega total al subconsciente. Sostengo que quien obedece esta ley alcanza la vida perfecta. *Hans Arp.*

¿Qué es una bella perspectiva, un monumento, un detalle curioso, sin el azar, sin lo imprevisto? *Gérard de Nerval.*

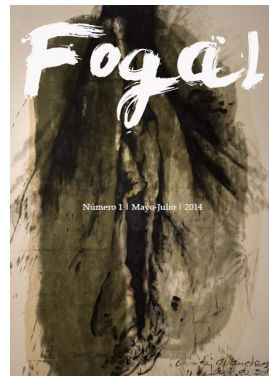
Pues mi sangre esta tarde / esta tarde como siempre / no es menos ni más bella que el más brutal azar. *Benjamin Péret.*

El azar es el maestro del humor. *Max Ernst.*



# *fogal*

Número 1 | Mayo-Julio | 2014



[www.revistafogal.com](http://www.revistafogal.com)

[info@revistafogal.com](mailto:info@revistafogal.com)