ÍE

La revolución secreta: prosas visionarias de vanguardia

Ensayo

Selena Millares

EDICIONES IDEA

Ínsula de ensayo

Colección dirigida por: Rafael Fernández Hernández
Directora de arte: Rosa Cigala García

Selena Millares
La revolución secreta: prosas visionarias de vanguardia

Primera edición en Ediciones Idea: 2010

Ediciones Idea
• San Clemente, 24 Edificio El Pilar
38002 Santa Cruz de Tenerife.
Tel.: 922 532150
Fax: 922 286062
• León y Castillo, 39 - 4º B
35003 Las Palmas de Gran Canaria.
Tel.: 928 373637 - 928 381827
Fax: 928 382196
• correo@edicionesidea.com
• www.edicionesidea.com

Fotomecánica e impresión: Publidisa
Impreso en España - Printed in Spain
ISBN: 978-84-9941-403-4
Depósito legal: TF-1998-2010

Este libro protege el entorno

...Mientras que el verso lo permite todo,
y en él podéis verter lágrimas, vergüenzas, éxtasis
y sobre todo quejas, la prosa os prohíbe
expansionaros o lamentaros: repugna a su
abstracción convencional. Exige otras verdades:
controlables, deducidas, mesuradas. Pero, ¿y si se
robasen las de la poesía, si se saquease su tema, y si
uno se atreviese a tanto como los poetas?

E. M. Cioran

Guardo en casa con llave a las dos serpientes
dinásticas en
trinche aparte: Prorsa (así le puso Stendhal)
es más larga y sigilosa, más
ondulante Versa
[...] Las uso para escribir el Mundo, por eso
les doy leche y uvas, las dejo jugar
libres entre mis papeles; me gusta que hablen solas
como yo, que piensen
su pensamiento de muchachas desde un fulgor
inmemorial sin miedo a
morir: eso me gusta.

Gonzalo Rojas

UMBRAL

Las páginas que aquí comienzan quieren ser un recorrido por uno de los territorios más desconocidos y olvidados de nuestras letras hispánicas: el del otro lado de la vanguardia hispanoamericana, constituido por sus prosas. Experimentales, camaleónicas e inclasificables, latían en la sombra, en un tiempo en que la atención del lector y la crítica se dedicaba a las grandes conquistas poéticas —con nombres de gigantes como César Vallejo, Pablo Neruda o Jorge Luis Borges—, o a una prosa funcional, sujeta a las servidumbres de un realismo bastante obsoleto, que buscaba construir la identidad de las recién nacidas repúblicas, y algo más: fundar el género narrativo. Porque los tiempos coloniales habían convertido a

la novela en un género maldito, desde el real decreto que en 1531 prohibía que se publicaran o circularan prosas de ficción en el Nuevo Mundo, con la peregrina justificación de que podían ser nocivas para la moral de los indios. De este modo, el género, tras la larga travesía de tres siglos desérticos —donde se pueden rastrear algunos conatos ficcionales disfrazados de historiografía—, nace al fin en el siglo XIX, sin pasado ni referentes, en lo que podría considerarse la infancia de su novela. Las tentativas numerosas que se suceden desde 1816 —fecha en que aparece la primera muestra, obra del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi— acusan la problemática de esa génesis tardía; Rubén Darío comentaría, cargando un poco las tintas, que sólo salvaba en ese siglo una novela hispanoamericana: *María*, de Jorge Isaacs.

El movimiento modernista, aunque es esencialmente poético, hará valiosas aportaciones, y en su semillero de propuestas destacan especialmente sus variaciones sobre el poema en prosa. Pero el pragmatismo se impone: las nuevas sociedades anhelan textos fundacionales, requieren del novelista un compromiso cívico en ese sentido, y acogen con en-

tusiasmo la novela dedicada a la tierra, al indio o a la revolución, cuyo foco está en la construcción de una identidad. Así, se produce la paradoja de que, por ejemplo, César Vallejo sea el artífice de las más osadas propuestas poéticas en *Trilce*, y al tiempo, de una narrativa sujeta al realismo social en *El tungsteno*, novela centrada en la problemática del minero peruano. Y también una segunda paradoja: que sus *Escalas melografiadas*, construidas como prosas de vanguardia y por tanto fuera de los modelos canónicos del momento, quedaran, hasta hoy, relegadas al olvido; una lectura atenta de ese texto revela, sin embargo, no sólo su alto valor estético, sino su fraternidad con *Trilce*, cuyo momento y estilo comparte. Pero no es poesía, ni novela, ni cuento, y su indefinición está entre las razones de que apenas se lea ni se publique desde entonces.

En definitiva, esas circunstancias, así como el desconcierto de críticos e historiadores, tendieron sobre las prosas de la vanguardia histórica una densa cortina de humo y las relegaron a los márgenes, hasta convertirlas en referencia de culto para un reducido grupo de lectores. Sin embargo, en sus propuestas y conquistas se encuentra un eslabón

imprescindible para entender la edad de oro que supone el siglo XX para la narrativa hispanoamericana. El seísmo subterráneo de la prosa de vanguardia, junto con la poesía de ese movimiento, conmocionó las letras del nuevo continente y sembró su futuro, a pesar de su naturaleza oscura y secreta, como la del otro lado de la luna. En aquel prodigioso despertar reconocen a sus maestros grandes fabuladores como Juan Rulfo, Juan José Arreola, Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa y tantos otros, de entonces y de después, en las dos orillas: Roberto Bolaño y Juan José Millás, Enrique Vila-Matas y Juan José Saer. Y allí se explica el impulso de modos de escritura que incluyen el microrrelato, la autoficción, la miscelánea, el prosema, la novela-ensayo o la reformulación de subgéneros periféricos, como la novela negra o rosa. Allí estaban ya las radiografías descarnadas de la honda herida abierta en la modernidad, por la crisis espiritual y la invasión omnímoda del maquinismo. Allí está la revolución en la palabra como necesario correlato de la revolución social: no puede lucharse contra la alienación con un lenguaje adocenado, aunque la incomprensión viera en esa actitud un

decadentismo diletante, frívolo y estéril. Allí está ya el relato como alucinación para conjurar la locura, la náusea, la violencia y el absurdo circundantes, y también un fragmentarismo que es índice del escepticismo frente a las utopías y los sueños.

Estas páginas quieren ser tan sólo un recorrido por esos textos preteridos y sin embargo fundacionales: dibujar esa geografía sumergida y establecer su genealogía para recalar en los visionarios, los que sembraron más alto. Y quieren hacerlo de un modo ensayístico y placentero, ajenas a corsés academicistas y tediosas notas a pie de página, a la inundación de cifras y fechas de la erudición enciclopédica y a las orientaciones historicistas, cuyo orden cronológico preestablecido dificulta ver otros órdenes también posibles. No se trata, pues, de recorrer la vanguardia histórica una vez más, con sus revistas y manifiestos, sus geografías y guerrillas. Se trata solamente de un modo de arqueología, al hilo de las ideas y de la curiosidad, por aquellos territorios que quedaron en la sombra, porque allí, en aquel vivero de posibilidades, hay respuestas a muchas preguntas de hoy.

GENEALOGÍA DE UN GÉNERO OLVIDADO

Al hilo de las nuevas inquietudes que convocaba el aire de su época, así como de las propuestas experimentales de los grandes patriarcas de la vanguardia, las prosas hispanoamericanas de los años veinte y treinta hicieron incursiones arriesgadas y fecundas en nuevos territorios hasta entonces vedados. Sus propuestas, heteróclitas y heterodoxas, se emanciparon de la tradición del género narrativo para abrir las compuertas, sin reservas, a lo maravilloso y lo poético, el absurdo y la alucinación, la fealdad y la crueldad, el juego y el humor, la visión y el sueño, y contribuyeron a labrar el camino para las poéticas venideras de la narrativa, de cuya forja son artífices indispensables. Sin embar-

go, se vieron a menudo condenadas al olvido o la marginalidad, no sólo por su carácter inclasificable y disperso, sino también por la controvertida situación de la novela en un continente que por entonces despertaba del largo sueño colonial, y buscaba en ese género la formulación de sus propias señas de identidad, a través de las servidumbres del realismo.

Las prosas literarias de la vanguardia hispanoamericana protagonizan, por lo tanto, una doble subversión: hacia la tradición occidental —que dividía los géneros en compartimentos estancos— y hacia su propio entorno inmediato, que demandaba una narrativa realista con vocación didáctica y social. Sus formulaciones integran un nutrido capítulo en el historial de las prodigiosas mutaciones que interpreta el género narrativo desde sus orígenes, para sobrevivir contra la erosión y el agotamiento, agónica y fervientemente, tras alzarse como superación de la crisis de la épica. Esa erosión fue especialmente intensa durante el romanticismo y el realismo, en un siglo dominado por la novela hasta la exasperación, y las nuevas propuestas hablan simplemente de un cambio de

piel necesario, de quemar las naves para poder afrontar una nueva andadura.

El germen de esa sedición contra las formas de la tradición occidental puede rastrearse ya en el siglo XVIII, en figuras tan señeras como el clérigo irlandés Laurence Sterne. Su *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* es una antinovela divertida e irreverente, que refleja el propio proceso creador —con una historia que se anuncia constantemente y que nunca se llega a contar—, y preludia desde su insólito desparpajo —y en sintonía con el magisterio cervantino— las grandes conmociones que después afectarán al género novelesco. Éste es ya entendido por Sterne como proceso y como juego, en lo que llama «obra rapsódica» —es decir, fragmentaria, un concepto que será esencial después—, construida desde la complicidad de su potencial lector:

> [...] le pido perdón al señor Horacio; —porque al escribir lo que tengo entre manos no pienso ajustarme ni a sus reglas ni a las de nadie».
>
> Sin embargo, a aquellos que no se quieran remontar tan atrás en estas cosas no les puedo

dar mejor consejo que el de que se salten lo que queda de capítulo; porque de antemano les advierto que está escrito solamente para curiosos y entremetidos.

----------cerrad la puerta----------

Da fe igualmente de esa burla de los dogmas en su tiempo la irónica *nouvelle* de Voltaire titulada *Micromegas*, con su divertida historia del gigante siriota que viaja a la Tierra y pone en solfa la vanidad de los terrícolas y su sistema de pensamiento: al despedirse les regala un gran libro de filosofía con la explicación del porqué de las cosas, y cuando los hombres lo abren, descubren que sus páginas están en blanco.

La ruptura de la barrera entre la prosa y la poesía —que se remonta al *Télémaque* de Fénelon— es impulsada por el romanticismo y sus sucesores, y se vislumbra ya, también, en esas postrimerías del siglo XVIII, desde voces como la del alemán Friedrich Hölderlin, que entre 1797 y 1799 publica las dos partes de su *Hiperión*, su obra más célebre junto con los *Poemas de la locura*. En su prosa lírica y ensayística, poco afín a las convenciones del género novelesco, el autor deja trazados ya nuevos caminos para la prosa, antes de que el infortunio y la locura lo relegaran a la marginalidad.

En ese viaje de conocimiento que vive el protagonista a través de la geografía griega late intenso el metal humano frente a la distancia de los mundos ficticios, y el texto viene a ser un retrato del artista —gesto frecuentado luego por modernistas como José Asunción Silva en su diario *De sobremesa*, o Pedro Prado en *Alsino*—, «expulsado por el destino y la barbarie de los hombres de su propia casa», que reivindica el derecho a la imaginación —porque «el hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona»— y la religión de la belleza. Por su parte, otro visionario, Gérard de Nerval, de quien también haría su presa la locura, instaura igualmente uno de los grandes pilares de las nuevas prosas con su Aurelia, a la que se añaden títulos como Los iluminados o Cagliostro, en cuya estela se situarían —con títulos análogos— los vanguardistas latinoamericanos Augusto D'Halmar o Vicente Huidobro. La originalidad de Aurelia, ajena a convenciones de género, la convertiría en obra de culto para los surrealistas, y también el protago-

nismo que tienen en ella el sueño —«una segunda vida»— y la locura, ese «derramamiento del sueño en la vida real».

Sus sucesores mantendrán el cántico a la libertad y la poesía, en un movimiento doble. Por un lado, la poesía se aproxima a la prosa, desde el versolibrismo que inaugura Whitman con sus *Hojas de hierba*, de 1855, que tienen una caja de resonancia en la vanguardia histórica, y también otras implicaciones posteriores, que incluyen la antipoesía, el prosema —nombre inventado por el poeta nicaragüense Ernesto Mejía—, el poema lírico extenso o la poesía conversacional. Por otro lado, las prosas acogen la belleza sin servidumbres didácticas, en ese nuevo género del poema en prosa que consagra Baudelaire, y que tanta proyección tendrá en el modernismo y la vanguardia, e incluso después, en las misceláneas y minificciones que irrumpen con fuerza en el panorama literario de la postvanguardia.

La escritura como sierpe: los géneros comunicantes

Los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire habrán de suponer la consagración y paradigma de esa irrupción radical del poeta en los dominios de la prosa, para inaugurar un movimiento camaleónico y proteico vigente desde entonces. Cabe recordar en este sentido las ideas vertidas por Julio Cortázar en «Del cuento breve y sus alrededores», donde establece que el nuevo cuento no tiene una diferencia genética con la poesía, tal y como se entiende a partir de Baudelaire, porque su estructura no es la de la prosa, sino que más bien se acerca a la del poema o la música de *jazz*, cuya tensión y ritmo le dan una cohesión única. En cuanto a las páginas de Baudelaire, la rebeldía romántica ejer-

ce en ellas su vocación prometeica al apropiarse plenamente de un territorio vedado incluso por grandes avanzados como Edgar Allan Poe, quien en su «Filosofía de la composición» anotaba que el dominio del poema es la Belleza, y el de la prosa, la Verdad.

Consciente de la rareza de su propuesta, Baudelaire establece un modo de poética en su umbral, en una carta —«À Arsène Houssaye»— que justifica lo que es una verdadera necesidad expresiva, un "ideal obsesivo", inspirado en el *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand, que inspiraría a su vez la *suite* del mismo título de Ravel:

> Le envío una obrita de la que no se podría decir sin injusticia que no tiene pies ni cabeza, ya que, por el contrario, todo en ella es a un tiempo pies y cabeza, de forma alternativa y recíproca [...] Podemos interrumpir cuando queramos, yo mi ensueño, usted el manuscrito y el lector su lectura, pues no someto la remisa voluntad de éste al hilo interminable de una intriga innecesaria. Quítele usted una vértebra a esta tortuosa fantasía, y las dos partes podrán volver a unirse sin inconveniente alguno. Córtela en numerosos fragmentos, y verá que cada uno de ellos puede subsistir por separado [...] ¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días más ambiciosos, con el milagro de una prosa poética y musical, aunque sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y contrastada como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?

Este pasaje señala un antes y un después en la historia de la prosa, y acusa también su capacidad de cambiar de piel para renovarse y sobrevivir. La pléyade de ilustres iconoclastas que acogen su legado mantiene el mismo pulso con la tradición, desde textos tan emblemáticos como los *Cantos de Maldoror* de Lautréamont, o *Una estación en el infierno* e *Iluminaciones* de Rimbaud, y ya antes ha de mencionarse a un insigne antecedente, de la misma estirpe *maldita*: William Blake y sus *Bodas del cielo y del infierno.*

Todos ellos se convertirán en referencia obligada de los artistas de vanguardia, y antes, ofrendarán

referentes imprescindibles para la gran revolución modernista, que se sumará a esa exploración apasionada por los terrenos de la prosa a través de numerosas vertientes, en especial la crónica, el cuento, el poema en prosa y la prosa poética. En sus aportaciones narrativas están ya sembradas las actitudes que la vanguardia hará suyas: el texto se hace espejo de sí mismo —como en «La protesta de la musa» de José Asunción Silva, que medita sobre el hecho literario—, y la crueldad y la fealdad reivindican su espacio: «El amante de las torturas» de Julián del Casal es un personal trasunto de las baudelairianas flores del mal, y está en la estela de los *Cuentos crueles* de Villiers de l'Isle-Adam. La realidad rompe su frontera con la ficción: «Los perseguidos» y *Los desterrados* de Horacio Quiroga son preludio de las autoficciones, al tiempo que algunos de sus poemas en prosa lo son de los microrrelatos, género que también frecuenta Alfonso Hernández Catá en su *Zoología pintoresca*. La exploración en el prodigio, el horror, lo irracional y lo onírico se hace constante; Lugones será uno de sus grandes artífices, y hará de la locura uno de sus temas dilectos, con ejemplos paradigmáticos como «El descubri-

miento de la circunferencia» —donde el loco Clinio Malabar está obsesionado con rodearse siempre de un círculo de tiza que lo proteja de la erosión del tiempo y de la muerte—, o «El hombre muerto» —protagonizado por un demente que cree estar muerto, y sufre por la incredulidad unánime, que no le permite alcanzar el eterno descanso—.

El grado cero del relato. Poemas en prosa y minificciones

La propuesta baudelairiana de unos poemas en prosa, o prosas poemáticas breves, que se pudieran leer en un orden libre como la poesía, también encuentra su manifestación en el modernismo, con propuestas señeras como las de Quiroga, que en 1901, en el *poemario* titulado *Los arrecifes de coral*, nos entrega textos de una gran modernidad, que muy bien podrían incluirse en las antologías de minificciones del umbral del siglo XXI, como es el caso de:

TODA LA NOCHE

Toda la noche había estado sentado en un rincón de la sala, con las manos sobre las rodillas, sonriendo dulcemente a las parejas que pasaban bailando. Era una delicada visión de baile, solo, asombrado y enfermo, a ratos tosía, llevaba el pañuelo a los labios y oprimía con solicitud cariñosa su pobre pecho. Con los compases de la orquesta se mezclaba su seca tosecilla.

Pasó una máscara y se detuvo mirándole.

—¡Pobrecito!— exclamó.

Él sonrió débilmente, tratando de levantarle el antifaz con su dolorida mano. La máscara huyó riéndose. Y él volvió a los espejos su enharinada cara de pierrot, bajo la cual dos manchas de vivo carmín agonizaban en los pómulos, tan rojas como las manchas del pañuelo que llevaba a la boca...

En esas postrimerías del movimiento modernista encontramos numerosas propuestas rompedoras que ya están escribiendo la vanguardia. Está en la distorsión creadora y visionaria de «El hombre que

parecía un caballo» de Rafael Arévalo Martínez, con su inquietante incursión en la otredad y la irracionalidad, a partir del tema de la metamorfosis. También en el despojo, la concisión y la desnudez de autores como Julio Torri con sus *Ensayos y poemas* —en realidad prosas breves e híbridas entre el cuento y el ensayo—, o Alfonso Reyes con *El plano oblicuo*; ambos buscaron el grado cero de la escritura como acción de desacato frente a una ya cansina tradición manierista —paralela a la que busca la poesía pura—, y también como gesto de indudable filiación con la *melancolía de las influencias* acuñada por Bloom. «¡Si fuéramos por ventura de la primera generación literaria de hombres, cuando florecían en toda su irresistible virginidad aun los lugares comunes más triviales!», se lamenta Torri, que en *De fusilamientos* insistirá, al hablar de los unicornios: «Sin aspavientos perecieron noblemente. Consagrémosles un minuto de silencio, ya que los modernos de nada respetable disponemos fuera de nuestro silencio».

HORACIO QUIROGA
Y LA CÁRCEL DE HIERRO

Toma a tus personajes de la mano y llévalos
firmemente hasta el final, sin ver otra cosa
que el camino que les trazaste. No te distraigas
viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver.
No abuses del lector. Un cuento es una novela
depurada de ripios.

Decálogo del perfecto cuentista

A pesar de la incomprensión de su época, el devenir del tiempo ha situado a Horacio Quiroga en su justa dimensión, como patriarca del relato fantástico hispanoamericano, al que dotó de una tensión y depuración únicas. Él las explicaba como resultado de un aprendizaje: el que imponían las limitaciones del

espacio periodístico, donde publicaba sus cuentos, y que lo adiestraban para «hacer danzar muñecos dramáticos» en la «brevísima cárcel de hierro» disponible, de 1256 palabras, según anota en «La crisis del cuento nacional».

También a las indagaciones de Quiroga le debemos esa rareza narrativa titulada *Los desterrados*, de 1926, una serie de relatos que se debaten entre la fabulación y la crónica, y que complementan sus *Cuentos de amor, de locura y de muerte* y *Cuentos de la selva*. Situados en su escena dilecta —la prodigiosa naturaleza donde se sitúa Misiones—, la realidad le presta su materia más inmediata para representar el mundo de misterio, patologías y alucinaciones de sus habitantes: *outsiders*, ex hombres, antihéroes que de algún modo son, a menudo, duplicaciones de sus propios conflictos interiores. La originalidad de Los desterrados fue poco valorada en su época, más propicia a apreciar libros como *Don Segundo Sombra*, un clásico del regionalismo imperante, que se publicó el mismo año. No obstante, con el tiempo se le ha restituido la debida atención a esos pasajes inclasificables de Quiroga, que pueden entenderse como una novela fragmentaria a pesar de su carácter cronístico, dada su cohesión y la inventiva que la impulsa, así como las reapariciones de los personajes que por ellas pululan. Sus páginas construyen una deslumbrante indagación en el laberinto del alcohol, la violencia, la deshumanización y la destrucción, en ese exilio existencial de personajes que están desterrados de todas partes —de la ciudad y de la selva—, acosados por la alienación, la soledad y la amenaza de la locura, acorralados por una muerte omnímoda. Esa misma muerte que vertebra toda la narrativa de Quiroga, y también su vida, que lo rodeó de suicidios y muertes trágicas —y que culminó con su propio suicidio—, como lo ha recordado Augusto Monterroso en la biografía que le dedica, titulada «Las muertes de Horacio Quiroga». La única esperanza queda depositada en el mundo natural, que habrá de redimir al hombre de sus miserias interiores y devolverlo a su verdadera esencia, en un ecologismo *avant la lettre*, que supone un rechazo refractario de la gran ciudad, en tanto que sus finales *cool*, de una plasticidad cinematográfica, provocan un revulsivo intenso en el lector.

La marginalidad e incomprensión en que su época sumió a Quiroga se debe en parte a que de-

sarrolla su obra en tierra de nadie, entre el modernismo —que ya se extingue— y la vanguardia —que lo considera perteneciente a una época anterior—; también se debe a que, al igual que ocurriría con Felisberto Hernández, se le recriminaron sus imperfecciones gramaticales, e incluso se le acusó de exceso de crueldad, razones que llevaron al Consejo de Enseñanza Primaria de Uruguay a rechazar la publicación de sus *Cuentos de la selva*, que él había concebido para sus propios hijos, y que hoy están en las antologías escolares de toda Hispanoamérica. La vocación por la desnudez y el despojo, opuesta a la orgía retórica de un amplio sector del modernismo, había emergido en el seno del propio movimiento: puede hallarse ya en las «Gotas amargas» de José Asunción Silva —un adelanto de la antipoesía que campea en la postvanguardia—, y también en la vocación por lo breve que preconiza Quiroga en sus relatos, y que consagra en su célebre «Decálogo del perfecto cuentista»: «No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él sólo tendrá un color incomparable». Se sitúa así entre los que combatieron contra la elocuencia en ese momento fronterizo con la vanguardia, con su búsqueda de una expresión sustantiva, libre de hojarasca y concentrada en piezas caracterizadas por la brevedad.

La prosa nocturna de José Antonio Ramos Sucre

La prosa nocturna de José Antonio Ramos Sucre

Yo adolezco de una degeneración ilustre, amo el dolor, la belleza y la crueldad, sobre todo esta última, que sirve para destruir un mundo abandonado al mal.

La vida del maldito

En el venezolano José Antonio Ramos Sucre encontramos notables ejemplos de prosas breves, recogidas en libros que han sido poco atendidos, tal vez por su configuración como series de poemas en prosa, en la línea inaugurada por Baudelaire. Publicadas durante los años veinte bajo los títulos *La torre de timón*, *Las formas del fuego* y *El cielo de*

esmalte, están vertebradas por una obsesiva muerte y un miedo a la locura que finalmente abocarán al autor, con sólo cuarenta años, al suicidio por envenenamiento, en 1930. Los espacios y seres fantasmagóricos que pueblan sus páginas pueden haber sido la razón de que Ramos Sucre haya sido considerado un precursor del surrealismo por Stefan Baciu, que así lo establece en su conocida *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*: fundamenta su opción en una falta de lógica que encuentra —de una manera un tanto forzada— cercana a la escritura automática, y también en lo onírico y lo nocturno, los personajes que se desplazan sonámbulos y alucinados —«un paso hacia la visión *nadjiesca* de André Breton»—, los asedios a una belleza plutónica y la recurrencia de constantes poéticas como el misterio, el sueño o el fuego, todo lo cual lo lleva a considerarlo un «surrealista *avant la lettre*».

El recorrido por sus poemas en prosa nos revela estampas y ensoñaciones poéticas que se debaten entre lo misterioso y lo funerario, con bastante anclaje en la estética parnasiana y simbolista, aunque se adivina una oscura e intensa fuerza in-

terior que los aleja de la pose artística. A menudo están integrados por ensayo y poesía, que rompen así sus fronteras de género, y se complementan con las sentencias aforísticas reunidas bajo el sugerente título *Granizada*, publicadas en *Élite* entre 1927 y 1929, y que se acercan a las formulaciones de las greguerías. «El mal es un autor de la belleza. La tragedia, memoria del infortunio, es el arte superior»; «Un olvido de Hamlet: tal vez hay necesidad de practicar el mal para ser respetado, para vivir en medio de nuestros semejantes»: así rezan algunas de ellas, que revelan un cinismo y sed de mal sintomáticos en el periodo, como mecanismo de defensa que acusa el hondo malestar del artista frente al tiempo que le tocó vivir.

La obra de Ramos Sucre, signada por la locura y la muerte, se revela así, a un tiempo, como fruto tardío de las poéticas del simbolismo finisecular, y como precedente de la exploración que hace la vanguardia en los territorios del inconsciente. A veces sus páginas muestran un lastre estetizante que les resta misterio y capacidad de sugerencia; otras, en cambio, se liberan de esas ataduras para adelantar lo nuevo, a través de un universo brumo-

so de caballeros, peregrinos, nómadas y aventureros que rinden tributo al lejano paradigma de Ulises y Eneas. Tal vez sus mejores textos son los que avanzan hacia el despojo y la iluminación, y se alejan de los aledaños del yo poético y del ornamentalismo.

En el conjunto de sus prosas destacan dos modalidades que habrán de tener un fecundo recorrido en décadas posteriores: el relato fantástico y el microrrelato. La vocación por la primera vertiente, con su impulso gótico, tiene muestras numerosas, como «El familiar», cuyo protagonista vive retirado en una enigmática ciudad «extinta», de avenidas presididas por el ciprés y el mármol, en un ambiente de ensoñación sombría y aguas estancadas. Un día siente una mano fría en el hombro izquierdo: es un hombre que le persigue, y cuyo paso provoca el ladrido de los perros; decide hacer frente al misterioso personaje, y descubre que «había desertado de entre los muertos». En la misma línea cabe recordar el texto ya citado en el epígrafe de esta sección, «La vida del maldito», una afirmación de la belleza del mal en boca de un criminal, que relata cómo el asesinato de su esposa conlleva como consecuencia terribles tormentos, cuando el espectro

de su víctima lo acorrala y le increpa, para progresivamente arrastrarlo a la locura.

En cuanto al mérito de Ramos Sucre como adelantado de las minificciones, tan en boga en el último cuarto del siglo XX y el umbral del XXI, pueden recordarse ejemplos de sus prosas breves que trascienden la contemplación poética y acogen la vuelta de tuerca propia de esa modalidad narrativa, normalmente en el marco de lo fantástico. Así, por ejemplo, «La peregrina de la selva profética», cuya protagonista espera anhelante noticias de su hermano, inmersa en la espesura de un bosque, y recibe una respuesta fatal: el álamo más hermoso de todos, plantado por el ausente, se desploma de pronto sobre la fuente. Cabe destacar también «Sueño», cuyo protagonista narra su propia muerte, y su llegada a una costa de silencio, un modo de prisión que lo convierte en confinado, o «Carnaval», donde el personaje medita «asediado por figuras macabras», y la posibilidad de su ingreso en el trasmundo queda en el aire de la página.

Ramón López Velarde: la derrota de la elocuencia

Nada mejor para contemplar el pasado
y para columbrar el porvenir, que el silencio,
a todas horas fecundo.

El silencio

El mexicano Ramón López Velarde comparte con Ramos Sucre la obsesión por la muerte, y también el destino trágico: muere con 33 años, víctima de una neumonía, tras un paseo nocturno en que, desprotegido frente al frío glacial de la madrugada, decide quedarse en la calle para seguir hablando de Montaigne. Sus amigos publican póstumamente, en 1923, su libro *El minutero*, una co-

lección de prosas que había sido ya ordenada por el autor; sin embargo, en la edición de sus *Poemas escogidos*, más de una década después, Xavier Villaurrutia se lamenta de que la crítica apenas hubiera considerado la alta calidad de esos textos. Más adelante, sus prosas dispersas no recogidas en libro —ensayos, prosemas y crónicas— son reunidas en el libro *Don de febrero y otras crónicas*, que rinde tributo a esa vertiente imprescindible para conocer la órbita poética de Velarde.

El acertado título de *El minutero*, que nos habla de la brevedad de sus piezas, y también de la obsesión por el tiempo, cobija ensayos salpicados de poesía y ficciones diversas. Así, por ejemplo, en «La última flecha», el autor medita sobre el devenir del tiempo, con ocasión de la cercanía del 31 de diciembre, para concluir: «Tal vez la cumbre de la vida nos da, como sensación principal, la de nuestra situación entre dos firmamentos: uno carbonizado y otro flameante»; «El rédito que nos cobran las doce vértebras del año es la ceniza de las nuestras. Libemos entonces hasta las heces». Entre esas prosas hallamos también microrrelatos, como «Las santas mujeres», cuyas protagonistas atienden los últimos deseos de un pintor moribundo, con una síntesis de religiosidad y sensualidad que es emblema de la poética de Velarde.

Por lo demás, éste también nos ofrece muestras del cinismo, la ironía y la crueldad que dominan a la estirpe de Baudelaire y Lautréamont, en la que se inserta, como Ramos Sucre, aunque con una llaneza nueva. Un espléndido ejemplo es «Caro data vermibus», fábula donde, con humor negro, se hace chanza de los que no saben morir. En un escalofriante diálogo, tres gusanos relatan los detalles de sus respectivos banquetes, y muestran su desprecio por los que llaman cainitas, por no querer someterse al ciclo universal de las muertes con su ingenua arrogancia: el primero habla sobre el señor Zambul, enamorado de los placeres sensuales —«Mi primer mordisco sobre los labios fue como el roce de un cordoncillo de seda»—; el segundo se refiere a un catedrático de filosofía —«Mi primer mordisco a su cerebro fue como el pellizco de unas uñas desalmadas. El cerebro trepidó. Lo devoré por asiento de vanidades»—; el tercer gusano tiene como objeto una señorita sentimental: «Mordí el vértice del corazón de Estefanía». También la

muerte es el eje de la sobrecogedora prosa poética y ensayística «Hacia la luz», de 1913, dedicada a una enferma:

> ...La muerte entrará a la alcoba, haciendo sonar sus articulaciones descarnadas, con un ruido de goznes viejos. Llegándose a tu lecho, apoyará sus puños glaciales y sarmentosos sobre tu corazón, hasta asfixiarte. Darás un grito, la noble entraña se agitará por última vez como bestezuela oprimida y sobre el lecho habrá un cadáver.
>
> Mas... ¿qué importa? Una fosa es lo mismo que una cuna. Morirnos es ir hacia la luz...

También merecen atención las prosas en que Velarde vuelca sus preocupaciones estéticas, de una gran modernidad, como la titulada «Lo soez», que pondera ese rasgo de lo honda y dolorosamente humano, y que coincidirá curiosamente con la «Apuntación mínima de lo soez» que mucho después, en 1981, publicará el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez. Asimismo, en «Los inmorales» acusa a los literatos que se humillan a los gustos

necios del público: a su modo de ver, el escritor debe ser independiente y son las masas las que han de ir a él, «porque ni el faro mira a los tripulantes del mar, ni los ríos van a correr junto a las ciudades de la tierra».

De especial relevancia en cuanto a su concepción estética es también «El silencio», que comienza con la fábula de un príncipe que busca el mejor palacio, y lo halla en la celda de un ermitaño, adonde decidirá ir a vivir, tras escuchar sus revelaciones sobre la fertilidad del silencio. No puede cerrarse este apartado sin una mención a otra de sus reflexiones más señeras, «La derrota de la palabra», que vuelca en la prosa el célebre alegato contra la retórica esgrimido por Enrique González Martínez en su soneto «Tuércele el cuello al cisne...», y que se alza contra la expresión declamatoria y hueca, para llegar a conclusiones definitivas: «Bajo el despilfarro de las palabras, el alma se contrista»; «Yo anhelo expulsar de mí cualquiera palabra, cualquiera sílaba que no nazca de la combustión de mis huesos».

JULIO TORRI, MAESTRO DE SILENCIOS

Dos peligros del poema en prosa: ser una simpleza o un chascarrillo de almanaque. Elabóralo pacientemente con trabajo concienzudo y ponle un feliz remate, a modo de aguijón.

Otras lucubraciones

Miembro del Ateneo de la Juventud y gran amigo de Alfonso Reyes —que siempre le recriminó con afecto su parquedad, así como su reticencia a publicar sus escritos—, el mexicano Julio Torri fue un maestro indiscutible en el género del poema en prosa, al que se refirió con su ironía impenitente: «Yo, el más estéril de todos, trabajo ahora géneros

de esterilidad, como poemas en prosa». El humor cáustico será la principal insignia de su escritura, deslumbrante a pesar de su brevedad, de una sobriedad y exactitud ajenas a cualquier excedente ornamental, y cuyas prosas breves se extienden entre lo poemático y lo ensayístico. Considerado por Martín Luis Guzmán como «el humorista impávido», fue incluido en la antología *Poesía en movimiento*, coordinada por Octavio Paz en 1966, donde se elogia de él que «por encima del sentimiento, ha preferido la emoción de la inteligencia, y contra la elocución farragosa se ha propuesto el juego de la síntesis».

Torri fue también un hombre comprometido, cofundador, junto con José Clemente Orozco y otros nombres, del Grupo Solidario del Movimiento Obrero, y compartió su dedicación a la enseñanza con el trabajo en editoriales y bibliotecas. Su febril actividad como lector es inversamente proporcional a la del escritor: su obra está constituida esencialmente por *Ensayos y poemas*, de 1917, y *De fusilamientos*, de 1940, a los que se suma el póstumo *El ladrón de ataúdes*, valiosa recuperación de los textos olvidados o inéditos de sus archivos.

Su pasión por la concisión y brevedad, así como por la extravagancia lúdica, se puede detectar ya en 1912, cuando publica en *Las Novedades* su «Prólogo de una novela que no escribiré nunca», donde plantea la invención de un nuevo género, el «prólogo imaginario», que luego tendrá otras formulaciones en los vanguardistas Felisberto Hernández, Macedonio Fernández o Jorge Luis Borges. En ese divertimento, Torri escarnece sin piedad el fárrago novelesco, cansino y fatuo en su intolerable extensión, para concluir con una fórmula matemática que sintetiza la novela que nunca escribirá.

Devoto de Baudelaire —fundador del poema en prosa—, y también de *Gaspard de la Nuit*, de Aloysius Bertrand —su antecedente reconocido—, sus poemas en prosa son imprescindibles a la hora de indagar sobre la genealogía de los microrrelatos, como modelo de ingenio, lucidez y rigor. Tal vez «A Circe» es el más afamado y citado —una verdadera joya del género— aunque merecen destacarse otros ejemplos, como el que lleva por título «Estampa antigua», donde queda patente esa vuelta de tuerca —o aguijón, en sus términos— que lo distancia del poema lírico; en este caso,

subvierte la inicial impresión de que nos encontramos ante una declaración de amor con el golpe de timón final:

> No cantaré tus costados, pálidos y divinos que descubres con elegancia; ni ese seno que en los azares del amor se liberta de los velos tenues; ni los ojos grises o zarcos, que entornas, púdicos; sino el enlazar tu brazo al mío, por la calle, cuando los astros en el barrio nos miran con picardía, a ti linda ramera, y a mí, viejo libertino.

Las vertientes fantástica y ensayística serán las más frecuentadas por su pluma. Al primer caso corresponden prosas memorables, como «La cocinera», donde la invasión del absurdo y la crueldad nos hablan de una asesina que puede recordarnos a la Circe del *Bestiario* de Julio Cortázar: ambos relatos se nos quedan grabados indefectiblemente como una cicatriz. También reseñable es «Siglo XIX», fábula expresionista donde las estrategias del grotesco transmutan a un grupo de militares y religiosos, que conspiran contra los liberales bajo un crucifijo, en un bestiario repugnante de asnos,

cerdos y lobos, en tanto que el Cristo que preside involuntariamente la reunión se apresura espantado a huir de la escena.

En cuanto a la vertiente ensayística, el ingenio y la lucidez de Torri se vuelcan en el propio relato, que se contempla a sí mismo como en un espejo. Asimismo, abundan en sus prosas fragmentarias las reflexiones sobre el acto creador y el hecho literario, como la titulada «Literatura», donde un novelista de vida gris se sienta ante la máquina de escribir y transustancia su miseria en visiones prodigiosas, y lo que iba a ser una meditación ensayística se convierte en una minificción. En otros pasajes anota que el ensayo corto «ahuyenta de nosotros la tentación de agotar el tema. Nada más lejos de las formas puras de arte que el anhelo inmoderado de perfección lógica»; «el horror por las explicaciones y amplificaciones me parece la más preciosa de las virtudes literarias». Y en «De la noble esterilidad de los ingenios» apostilla: «Evadirnos de la fealdad cotidiana por la puerta de lo absurdo: he aquí el mejor empleo de nuestra facultad creadora». Tampoco faltan en él los aforismos: «¡Bienaventurados los crédulos, porque de ellos será el reino de la fic-

ción!». En definitiva, el magisterio de Torri en el arte breve ha sido, a pesar de su parquedad casi militante, piedra de toque fundamental para sus sucesores, entre los que se cuentan Juan Rulfo y Juan José Arreola.

ALGUNAS NOTAS SOBRE ALFONSO REYES

...somos Poética y somos Crítica, acción y juicio,
Andrenio y Critilo

La experiencia literaria

Humanista, sabio y polígrafo, Alfonso Reyes inicia su andadura en el mundo de las letras con versos tempranos, y compagina la tarea creadora —como poeta, narrador y dramaturgo— con la de crítico, a partir de la publicación de *Cuestiones estéticas*, donde rompe una lanza por Góngora, reivindicado así por primera vez en nuestra lengua. Fue cofundador del Ateneo de la Juventud, junto con Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, Alfonso Cravioto,

Diego Rivera, Martín Luis Guzmán y Enrique González Martínez, entre otros, y su fervor por el mundo de las letras lo convierte en un gestor cultural inagotable, como secretario en la Escuela Nacional de Altos Estudios y cofundador de La Universidad Popular. Permanece en Europa durante una década —en París cumpliendo tareas diplomáticas, y como periodista en Madrid, donde colabora con el grupo de Ramón Menéndez Pidal, en el Centro de Estudios Históricos—, lo que le permite compartir el nuevo clima estético entre 1913 y 1924. A su regreso a México, su labor incesante se proyecta sobre todo en el ensayo, con una nutrida producción bibliográfica que se recoge en sus voluminosas obras completas.

Reyes consideró la creación y la crítica como dos caras de la misma realidad, y en la primera vertiente nos dejó un título memorable para el tema que ocupa estas páginas: *El plano oblicuo (cuentos y diálogos)*, publicado en Madrid en 1920. Como en el caso de Julio Torri, ofrece ahí Reyes una escritura despojada y sobria, libre de retórica. Entre sus páginas cabe destacar el relato «La cena», de un estilo terso y sin alambiques, donde la

búsqueda de la precisión no daña la belleza del texto, y una anécdota aparentemente trivial atrapa al lector desde la primera línea y lo imanta hacia un final inesperado. El protagonista, Alfonso (el autor juega con la falacia biográfica), es convidado a una cena enigmática por dos desconocidas; pasan las horas, ellas conversan y suspiran, mientras se debaten por hacer una revelación que no llega, y él, decepcionado, hace el gesto de despedirse: entonces llega la epifanía, que lo convierte en un relato fantástico, cuando descubre un siniestro suceso que le lleva a la huida, y observa que el tiempo se ha detenido. El paréntesis parece un sueño, excepto que le queda una flor, como en el cuento ya clásico de Coleridge.

También es relevante, de nuevo en la órbita de lo fantástico, el cuento «De cómo Chamisso dialogó con un aparador holandés», donde se produce un juego especular con el relato de Adelbert von Chamisso *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, sobre un hombre que perdió su sombra y el viejo tema del pacto fáustico. De nuevo la fantasía se cuela entre las líneas de un relato aparentemente tradicional, construido con los signos emblemáticos de

Reyes: el humor afable, la imaginación plástica y casi cinematográfica, y la precisión de relojero, que hace de cada palabra una pieza necesaria y exacta en una máquina diminuta pero de perfecto engranaje. En el cuento, además, parece explicarse el sentido del título del libro: «yo, el ser perpendicular sobre la base horizontal de mi vida, me sentí como atraído fuera de mí». La situación planteada en él es, de nuevo, familiar y doméstica; el narrador se nos presenta en su casa, canturreando en la sobremesa, compartida con sus amigos. Los vapores del ron desdibujan las visiones, que avanzan hacia la ensoñación —y la alucinación—, de ese modo natural que tiene Reyes de salirse de la realidad como si nada pasara. El protagonista, que se nos ha presentado como solitario y contemplativo, pocas veces sociable, se entrega a inquietantes distracciones que provocan el salto hacia lo fantástico: Chamisso escucha la historia extraña de su aparador en torno a literatura y botánica...

> Cambié de asiento, y me encontré frente a frente de mi aparador holandés. Las dos tapas del anaquel superior, abriéndose, me parecieron

> dos enormes cuencas vacías. Sin embargo, observando detenidamente, descubrí en el fondo, con cierto indescriptible consuelo —diminutas ciudades de porcelana—, mis juegos de té.
>
> Un rechinido provocativo, y el cajón central de mi aparador se abrió como un labio que se adelanta. De su interior, en un tintineo de cuchillos y tenedores, brotó una voz:
>
> —¿Chamisso?— me dijo. ¿Se te puede hablar delante de estos señores?...

Integran asimismo el libro diálogos diversos, como «La entrevista», cuyo pragmático personaje es «capaz de acuñar el oro del crepúsculo», o «La primera confesión», donde con humor se refiere a las supersticiones de la religión, a partir de la historia de una monja que tras ser madre declara que el diablo se ha colado en el convento, ante lo cual el confesor le encomienda como penitencia tomar una taza de chocolate. También destacan «El Fraile converso (diálogo mudo)» y «Lucha de patronos (en los campos elíseos)», duelo dialéctico entre las sombras de dos titanes, Odiseo y Eneas, que se cuestionan mutuamente sus logros, en una formi-

dable recreación donde tercian Quevedo y Fenelón, y las risas acaban con la disputa. En todos ellos, Reyes se muestra siempre como maestro de la precisión y la huida de los tópicos al uso.

EL LABORATORIO DE LA PROSA. RELATOS DE ATMÓSFERA Y AUTOFICCIONES

Entre esos preludios de la vanguardia encontramos también otras propuestas disímiles que fluctúan entre la poesía y la prosa: son tiempos de aguas muy revueltas, los géneros se entrelazan y confunden, y las búsquedas hispanoamericanas son paralelas a propuestas europeas como las de Blaise Cendrars y su *Prosa del transiberiano* (1913), que el autor dedica a los músicos y que es en sí música —poesía a pesar del título—, cuyos ritmos traducen el traqueteo de las ruedas del tren sobre los rieles, en una ruta que es geográfica y espiritual —a través de la poesía y el amor, o más bien del desamparo que ambos despiertan—. También ocupa un espacio central entre estas exploraciones la *Anábasis* (1924) de Saint-John

Perse, con su descenso alucinante al infierno de la soledad y el silencio a través de una cadena de visiones. Las líneas divisorias entre géneros se derrumban ya de un modo sistemático, como lo observará Julio Cortázar algunos años después:

> Abolida la frontera preceptiva de lo poemático y lo novelesco, sólo un prejuicio que no es ni será fácil superar (máxime cuando las corrientes genéricas tradicionales continúan imperturbables y se cumplen en manifiesta mayoría) impide reunir en una sola concepción espiritual y verbal empresas en apariencia tan disímiles como *The Waves*, *Duineser Elegien*, *Sobre los ángeles*, *Nadja*, *Der Prozess*, *Residencia en la Tierra*, *Ulysses* y *Der Tod des Vergil*.

En el laboratorio de la escritura en prosa, la palabra fluctúa libre y ajena a los corsés antiguos —porque, como lo recordara Víctor Hugo en su *Cromwell* al referirse a las normas clásicas, nos burlaríamos del zapatero que quisiera encajar los mismos zapatos en todos los pies—. Sin embargo, esa terca inercia acusada por Cortázar nunca claudica: la tendencia del lector, y también del editor y el historiador de la literatura, es el encasillamiento, de manera que lo inclasificable de muchas propuestas las va relegando a los márgenes, a veces por un merecido olvido, en experimentos que no llegaron a cuajar; otras veces, por la incomprensión generalizada hacia sus conquistas, que las convirtió en piezas de culto para minorías.

Los caminos transitados por esa escritura rompedora y variopinta llegan incluso a la consideración del manifiesto de vanguardia como un modo literario, como puede percibirse a través de la lectura de las distintas recopilaciones hoy disponibles. No obstante, y a pesar de la arbitrariedad sin leyes de esos textos, pueden observarse en el encuentro de la prosa y la poesía tres territorios más o menos diferenciables, aunque íntimamente imbricados entre sí: las prosas poemáticas o prosemas —breves y de aliento netamente lírico—, las prosas plenamente visionarias —su conquista más duradera— y los relatos de atmósfera, que delataban ya la crisis del modelo novelesco, y que tal vez son los que más han acusado la erosión del tiempo.

Éstos tienen una representación señera en piezas como *El café de nadie*, publicada por el estridentista Arqueles Vela: una *nouvelle* experimental que testimonia la crisis del modelo novelesco, y donde el café del título se hace «subway de los sueños», poblado de figuras fantasmáticas. Se publica en 1926 junto con dos relatos de espíritu también lúdico, ya anunciado por sus títulos: *Un crimen provisional* y *La señorita etc*; a ellos se sumará en 1929 otro divertimento, *El viaje redondo (novela de aventuras transatlánticas)*.

El humor y el absurdo recorren las páginas de *El café de nadie*, que tiene una trama mínima: dos parroquianos llegan juntos al local, y allí se sumergen en un laberinto de miradas, conversaciones e intercambios eróticos. Construido a base de una gran profusión de imágenes vanguardistas, que van de lo audaz a lo alambicado, el conjunto es sobre todo la interpretación de una mirada contemplativa:

> Las sillas son desprendidas de sus actitudes pornográficas en que las han dejado los barrenderos [...] Entre todas las sillas hay siempre unas que no quieren desprenderse la una de la otra, que no quieren desistir de su posesión descarada, que se abrazan fuertemente, impidiendo que se les coloque en el lugar estricto, aquel que ocupará el parroquiano consuetudinario.

En la misma estela se encuentra una pieza de Augusto D'Halmar, *Los alucinados*, un título que parece rendir tributo a Nerval y Rimbaud, y que también encuentra en el ámbito de la tertulia y la gran ciudad el clima propicio para la ensoñación íntima y lírica. Fechada el mismo año que el volumen de Vela, se compone de cuatro secciones con historias vagas de unos personajes —esos alucinados o hechizados del título— que viajan a través de la geografía urbana —París y la marejada de su muchedumbre, «urdimbre de fuego»—, del erotismo y de la literatura. Incluye visiones fragmentarias de la realidad cubiertas por una bruma de fantasmagoría, y encuentros de personajes enigmáticos y seductores, retratados con la imprecisión que preconizaban las propuestas del impresionismo. Las palabras se hacen cadenciosas, arcaizantes y preciosistas, con resabios aún del modernismo, e incluyen la forma de los diarios, género dilecto de la época.

Lo mismo ocurre con *La casa de cartón*, del poeta peruano Martín Adán —ya de 1928—, que José Carlos Mariátegui consideró heredera de las prosas melódicas de Anatole France y Azorín, y que saludó por su carácter «ecléctico y herético»; Mirko Lauer, por su parte, destacará su «aliento fantasmagórico». Se trata de una *nouvelle* poemática, que habla de la amistad y el primer amor en la adolescencia («su almita de educada de monjas europeas se abría como un devocionario íntimo por la parte que trata del pecado mortal»). Novela de aprendizaje sentimental y literario, evoca el devenir de un verano en la provincia, y está sembrada de las consabidas imágenes novedosas o gregueri-zantes —«los tranvías pasean su cargamento de sombreros»— y de referencias cultistas relativas a Morand, Cendrars, Azorín, Joyce, Wilde y un largo etcétera de autores, aunque no está exenta de cierto sentido crítico hacia esos modelos:

> ...nos ateníamos a la olla podrida literaria, española y americana. Porque, como en la Ínsula Barataria, es manjar de canónigos y ricachones. Allá Wilde para los curiosos que pecan por aburrimiento.

El título desrealiza esa casa de la imaginación que es la memoria de la adolescencia evocada.

Todos ellos son, en definitiva, relatos poemáticos donde no ocurre nada, donde no hay acción, y que tienen una intensa presencia en la producción del grupo de los *contemporáneos* mexicanos. En un panorama dominado por el realismo social, dedicado obsesivamente al tema de la revolución, se propusieron la renovación del género, de un modo programático y colectivo, a través de las nuevas estéticas que dominaban el panorama internacional, abriendo las compuertas a la depuración, la mesura y el ingenio para renovar un espacio ya agotado y necesitado de aire nuevo. Nacen así, a fines de los años veinte, las formulaciones de prosas nuevas escritas por este grupo de poetas al calor del aire de su época, y también de los postulados de Ortega y sus *Ideas sobre la novela*, con Proust como referente fundamental, y con Azorín como antecedente.

Esos relatos impresionistas donde nada ocurría tenían también modelos en Paul Morand, Jean Gi-

raudoux y sus seguidores españoles, como Benjamín Jarnés, Pedro Salinas o Antonio Espina. Son piezas que se constituyen como tempranas autoficciones —ese género en alza en el umbral del siglo XXI—, donde el autobiografismo se funde con el ensayo y la poesía en su flujo lírico, contemplativo, casi sin historia. Entre sus aportaciones, puede recordarse *La llama fría* de Gilberto Owen, que acoge con aliento proustiano los recuerdos que tiene un niño de una mujer madura, y cuyo título se explica con una referencia a Ovidio, «O nix, flamma mea» —«Oh nieve, fuego mío»— que representa esa vivencia en la memoria del joven narrador. Entre sus páginas encontramos la consabida obsesión por el viaje, que domina a todos estos poetas:

> Yo todavía me acuerdo de la invitación al viaje, y de mi boca saltan los paisajes exóticos como si mis palabras, larga cinta de celuloide, proyectaran vistas cinematográficas que impresionaron, en otros días, mis ojos.

Puede recordarse también *El joven*, de Salvador Novo, que nos presenta a un escritor hastiado por el tedio de la gran ciudad, en un relato dominado por la ironía, el cinismo y la nostalgia, o *Return ticket*, una de las piezas más valoradas del grupo, construida como un viaje a la infancia («Tengo veintitrés años y no conozco el mar...»). El caso de *Margarita de Niebla*, de Jaime Torres Bodet, rinde homenaje a Proust y Goethe, y habla de la atracción por dos mujeres distintas; su expresión sigue las modas del momento: «La hora, como un globo de goma, había ido llenándose de oxígeno y los minutos se alargaban, elásticos, en las telas de araña del jardín». También la *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia incluye a un protagonista atraído por dos mujeres, que están representadas por el naipe que nombra el título, y su lenguaje es igualmente muy poético. Cabe recordar su dedicación al sueño como viaje, que incluye una inquietante visión de la propia muerte, y que incide en uno de los temas más frecuentados por ese grupo de poetas mexicanos, el viaje inmóvil o anábasis:

¿Por qué razón en vida partimos en mil pedazos cada minuto? Así, muerto, lo siento intacto, claro, definitivo, sin un relámpago, sin una penumbra, como si estuviera bañado en el agua de un espejo que fundiera todo lo inútil con su luz. Morir equivale a estar desnudo, sobre un diván de hielo, en un día de calor, con los pensamientos dirigidos a un solo blanco que no gira como el blanco de los tiradores ingenuos que pierden su fortuna en las ferias. Morir es estar incomunicado felizmente de las personas y las cosas, y mirarlas como la lente de la cámara debe mirar, con exactitud y frialdad. Morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse.

Ahora me llevan, ¿dónde? Al cementerio. No se han olvidado de cerrar la tapa del ataúd...

PROSAS VISIONARIAS

Los experimentos que intentaban transmutar lo que tradicionalmente se entendía como novela o poesía en nuevas posibilidades literarias fueron múltiples, y arrastraron incluso a autores como Mariano Azuela, representante paradigmático de la novela de la revolución mexicana, que escribió también algunas *nouvelles* al calor de las nuevas ideas. Así nacieron *La Malhora*, *El desquite* y *La luciérnaga*, aunque su actitud no fue la del converso: se dejó animar por los jóvenes *contemporáneos*, y demostró que podía escribir al modo nuevo, pero en sus declaraciones insistió irónico en que se trataba de rompecabezas con truco, donde quiso es-

cribir a la moda, pero con conciencia de la caducidad de las propuestas, y no se equivocó.

Mucho más sólidas y fecundas fueron las conquistas de las prosas poemáticas y visionarias, que no se detienen en la actitud contemplativa de los personajes y las piruetas metafóricas, y donde el componente mágico, lúdico y onírico, así como la irrupción de la prosa en diálogo fecundo con el verso, tienen valiosas formulaciones en la vanguardia hispanoamericana. Suponen la otra cara del poema lírico extenso, que desde Mallarmé se había convertido en un género de gran protagonismo en el siglo XX, con formulaciones tan señeras en Hispanoamérica como *Altazor*, de Vicente Huidobro, y *Muerte sin fin*, de José Gorostiza. En ellas el poeta decide mantener el oleaje del verso en esa playa que es la página, un reto que supone un arduo ejercicio para autor y lector al combinar intensidad y extensión; de hecho, Edgar Allan Poe ya había anotado en sus ensayos que, dado que la intensidad es el rasgo inherente a la lírica, no podía haber poemas líricos extensos. Pero el tiempo le quitó la razón: los grandes poemas metafísicos de la vanguardia, como los mencionados de Huidobro y Gorostiza, o *El cementerio marino* de Valéry, demostraron que se equivocaba.

En el reverso de esa moneda están las prosas poemáticas, donde es el relato el que se inviste de un lirismo y una actitud visionaria que lo acerca al poema, en la línea de Baudelaire. Entre sus muestras más notables se encuentran las *Escalas melografiadas* de César Vallejo, que comenzó el poeta a escribir en prisión, en 1920, al tiempo que corregía algunos poemas de *Trilce*; esas prosas, al contrario que el poemario, fueron acogidas calurosamente por la crítica por su originalidad, pero luego cayeron en el olvido, a lo cual sin duda debió contribuir su hibridez genérica, pues su íntima relación con *Trilce*, el libro más aclamado de Vallejo, haría esperable una mayor difusión y reconocimiento. En ese universo se encontrarían también las prosas de Oliverio Girondo —*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, *Membretes*, *Espantapájaros*—, fragmentarias e iconoclastas, ajenas a marbetes y, por lo mismo, condenadas a los márgenes. Igualmente, Gabriela Mistral y Pablo Neruda harán valiosas aportaciones, que están sin embargo entre lo más desconocido de su producción, y a todo ello se su-

ma la personal aportación de Miguel Ángel Asturias, en cuyas leyendas —calificadas por Paul Valéry como «historias-sueños-poemas»— el narrador guatemalteco fusiona la aportación del surrealismo con la cosmovisión indígena, según la cual la magia es un segundo idioma, y la poesía es el lugar donde las palabras se encuentran por primera vez.

Las nuevas prosas también adoptarán la forma de relatos, que desde una marginalidad lúdica, onírica y visionaria se aproximan a lo surrealizante con una intensa originalidad, y que acogen en variada medida ingredientes como el absurdo y el prodigio, y también el humor corrosivo y la conversión del texto en espejo de sí mismo. Entre ellas se encontrarían las *Tres inmensas novelas* de Vicente Huidobro, quien quebranta las normas del género novelesco desde la extravagancia visionaria, en una jocosa entrega de prosas que no son tres, ni inmensas, ni novelas; a su pluma se deben otros valiosos experimentos que incluyen las estrategias del cine y el *collage*, como lo testimonia *Cagliostro*. También en la esfera de lo cinematográfico cabe apuntar *Maelstrom. Films telescopiados*, de Luis Cardoza y Aragón, ejercicio delirante caído en un injusto olvido, a pe-

sar de publicarse, en 1926, con un memorable prólogo de Ramón Gómez de la Serna, donde se afirma que «este libro es un kilométrico para viajar por las montañas rusas reunidas». Comparten esta vertiente del relato visionario esos grandes renovadores que fueron Felisberto Hernández, Pablo Palacio, Juan Emar o Macedonio Fernández, cuya modernidad y vigencia justifican la atención que han merecido en las últimas décadas, cuando la perspectiva del tiempo los sitúa como voces imprescindibles en la historia de las letras hispanoamericanas.

Ciertamente, no es difícil hallar afinidades numerosas entre sus textualidades, ya en las indagaciones sobre la «metafísica de lo concreto» preconizada por Louis Aragon, ya en un experimentalismo que lleva al lector cómplice a ver la obra como proceso y desde dentro. En *Museo de la Novela de la Eterna*, Macedonio Fernández nos advierte:

> Éste será un libro de eminente frangollo, es decir de la máxima descortesía en que puede incurrirse con un lector, salvo otra descortesía mayor aún, tan usada: la del libro vacío y perfecto.

En los pasajes de Juan Emar hallamos la misma proyección del proceso de la escritura una y otra vez: «aquí, ruego al lector seguirme con atención. Aconteció lo siguiente. Pero antes debo explicar lo que habría acontecido si no hubiese acontecido lo que aconteció». Tampoco en Felisberto Hernández falta esa vocación metaliteraria, que invita al lector a la trastienda del texto; en *Fulano de tal*, presenta un «Prólogo de un libro que nunca pude empezar»; en «Filosofía de gángster» pide al lector interrumpir la lectura cada vez que lo desee; en *Diario del sinvergüenza* anota: «Una noche el autor de este trabajo descubre que su cuerpo, al cual llama 'el sinvergüenza', no es de él; que su cabeza, a quien llama 'ella', lleva, además, una vida aparte». Pablo Palacio ofrecerá también espléndidos ejemplos de esa visión de la literatura como proceso; valga como muestra su «Novela guillotinada», publicada en *Revista de avance* en 1927, que desde el título se instala en la provocación y que nos presenta al narrador en busca de su protagonista. No faltan tampoco los ejemplos en Huidobro:

> ...es hermosa, morena con grandes ojos negros llenos de luz y de gracia (Lector, piensa en la mujer más hermosa que has visto en tu vida y aplica a Lorenza su hermosura. Así me evitarás y te evitarás una larga descripción).

Abunda en ellos igualmente la recurrencia a los mecanismos de lo mágico y lo fantástico, antídotos idóneos contra la literatura realista, gregaria y narcotizante. Lo maravilloso ya era reclamado en 1917 por el chileno Francisco Contreras, que defendía incorporarlo a una novela que fuera «integral y lírica», la cual habría de hallar, con el tiempo, amplio eco en el continente mestizo, a través de innumerables formulaciones literarias y también ensayísticas. Éstas llevarían a convertir el llamado *realismo mágico* en bandera identitaria, con lo que se le daba una significación que iba más allá de la estética, porque al tiempo que dignificaba un arte no didáctico, legitimaba actitudes artísticas que anteriormente se consideraban europeizantes o escapistas. En cuanto a lo fantástico, nace —como la poesía maldita— en tiempos del romanticismo y de la llamada muerte de Dios, y juega

con un miedo que se quiere conjurar. Su lógica onírica, en términos de Todorov, o su escándalo de la razón, en los de Vax, aportan armas nuevas al escritor, que encontrará ahí un motor potente para impugnar la racionalidad y los cánones y convenciones al uso, hasta el punto de que Irène Bessière las ha calificado como una de las mejores manifestaciones de la contracultura.

A esas actitudes compartidas se han de sumar otras muchas, como la común recurrencia al divertimento —que se desplaza de la travesura infantil al humor negro—, o la desrealización, la disgregación del individuo, las metamorfosis inquietantes y la consagración del absurdo.

OLIVERIO GIRONDO, EN PIE DE PROSA

A pesar de tener formas tan perfectas, mis ideas
no tienen ningún inconveniente de acostarse
con ustedes...

Imágenes en vuelo. Poemas inéditos

La insurgencia estética y vital, alzada por el vanguardismo como bandera, tiene en el argentino Oliverio Girondo una de sus representaciones más emblemáticas, y también la ruptura de fronteras entre prosa y poesía. Éstas fluctúan permeables en toda su andadura, ya desde la travesura temprana de sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de 1922. En su umbral se encuentra un epígrafe deci-

dor —«Ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo sublime»—, y un posicionamiento nítido que defiende la libertad de las nuevas propuestas, ajenas a etiquetas de escuela —«en nuestra calidad de latinoamericanos, poseemos el mejor estómago del mundo, un estómago ecléctico, libérrimo»—, y también ajenas a la dependencia de la antigua metrópoli colonial. En el mismo tono juguetón, nos presenta sus ritmos y poemas como recogidos al azar, al modo que se recogen colillas en una acera, y celebra la consagración de lo absurdo y pueril, opuesto al cansancio del viejo logocentrismo ya caduco. Se desencadenan así sus *Veinte poemas*, versos y prosas vertebrados por el juego, el erotismo y el humor, con una mirada desenfadada que transmuta todo lo que toca, entre la insolencia y la pirueta, aunque no está ausente el hastío de la gran urbe, preludio de la náusea que poblará su obra maestra, *En la masmédula*. En ellos se multiplican las imágenes novedosas: los faroles están enfermos de ictericia, los mingitorios alzan su canto «humilde y humillado», y la cama nos espera «con las velas tendidas hacia un país mejor». La actitud irreverente alcanza a los tabúes religiosos, con referencias al adulterio de la virgen María con la paloma sagrada, o a su imagen sentada en una fuente, que hace las veces de un bidé y que alumbrada por bombillas derrama un agua roja.

Después publica Girondo en la revista *Martín Fierro* sus *Membretes*, aforismos greguerizantes que recogen sus visiones sobre arte, esencialmente. Se trata de un divertimento que se rebela contra la grandilocuencia de las propuestas anteriores, y también las del momento: cuestiona el cubismo, porque al tiempo que renueva la pintura la inunda de recetas, y defiende la poesía como «lo otro, aquello que todos ignoran hasta que lo descubre un verdadero poeta».

Al compás de uno de esos membretes —«Un libro debe construirse como un reloj, y venderse como un salchichón»—, Girondo se suma a la vocación vanguardista por actuaciones públicas que imbricaran la vida y el arte, con una experiencia publicitaria aplicada a su nuevo libro de prosemas, *Espantapájaros*: alquila una carroza funeraria, con coronas, cocheros y lacayo, y le instala un gran espantapájaros con chistera, al tiempo que contrata un local con

azafatas que vendieran el libro. En un mes se agotaron los 5.000 ejemplares de la edición.

Inaugurado por un caligrama inicial, *Espantapájaros (al alcance de todos)*, de 1932, está compuesto por veinticuatro prosemas sin título, donde se mantiene el sentido lúdico como eje central, aunque se vislumbra ya un cambio de rumbo con respecto a la euforia y desenfado iniciales. Su fantasía demoledora regresa a los temas tradicionales para cuestionarlos o dinamitarlos a base de irreverencia, y busca una ruta fecunda para el poema en lo absurdo, lo mágico y lo erótico.

Entre los pasajes dedicados a la temática amorosa sobresale el primer prosema, donde se invoca una figura femenina que sepa volar, en una imagen que recuerda los cuadros de Chagall, y que inspiraría la película *El lado oscuro del corazón*, de 1992, donde su director, Eliseo Subiela, también contó con poemas de Juan Gelman y Mario Benedetti.

El absurdo y la pirueta mantienen su imperio en sus pasajes oníricos o fantásticos —«hasta las ideas más optimistas toman un coche fúnebre para pasearse por mi cerebro»— y la muerte capitanea visiones grotescas de almas que transmigran, en

tanto que se suceden las rondas a la idea del suicidio. Agazapados tras la humorada, van tomando terreno el tedio, la melancolía y la obsesión por la finitud y el trasmundo: «Si hubiera sospechado lo que se oye después de muerto, no me suicido», comienza uno de los prosemas, escrito desde la muerte, a modo de exorcismo, por un difunto molesto porque los vecinos no le dejan descansar. Los casos en que aparece, como aquí, lo fantástico, son numerosos; cabría recordar también el fragmento en que la sombra toma vida, nos abandona para pulular por la ciudad como los perros, y con ternura «quisiéramos cargarla para que durmiera en nuestros brazos», y «en vez de subir las escaleras, tomamos el ascensor, para impedir que los escalones le fracturen el espinazo».

El hastío que provoca la gran ciudad tiene un gran protagonismo en *Espantapájaros*, y el poeta invita a esa catarsis onírica que supondría liberarse a patadas de toda su amenaza de escaparates, máquinas y maniquíes. Ese tedio provoca en sus personajes reacciones inesperadas, como la de un *dandy* que transforma su automóvil en ataúd —imagen que después explorarán Vicente Huidobro y Nica-

nor Parra— para luego entrar al cementerio, acercarse a toda velocidad a la tumba de su amada y allí descerrajarse varios tiros en la cabeza.

También encontramos en Girondo reflexiones metaliterarias, rasgo dominante en toda la escritura de vanguardia. Valgan como ejemplo los pasajes en que invoca risueño los consejos de su abuela, que le invita al vuelo libre de la imaginación, como ya lo defendiera el poeta al publicar en 1924 el manifiesto de *Martín Fierro*, donde clamaba que «todo es nuevo bajo el sol»:

> Poco a poco nos aprisiona la sintaxis, el diccionario, y aunque los mosquitos vuelen tocando la corneta, carecemos del coraje de llamarlos arcángeles. Cuando una tía nos lleva de visita, saludamos a todo el mundo, pero tenemos vergüenza de estrecharle la mano al señor gato, y más tarde, al sentir deseos de viajar, tomamos un boleto en una agencia de vapores, en vez de metamorfosear una silla en transatlántico [...] Abre los brazos y no te niegues al clarinete, ni a las faltas de ortografía. Confecciónate una nueva virginidad cada cinco minutos [...] ¡La imitación ha prostituido hasta a los alfileres de corbata!

Oliverio Girondo fue también autor de *Interlunio*, que puede verse como un tributo a la modalidad de los relatos de atmósfera, ya comentada. Corresponde a 1937, y desde su título nos introduce en el ambiente onírico y nocturno que lo domina. Se trata de la historia de un personaje pintoresco y neurótico, un seudoartista llegado a Argentina desde Europa. Su figura es fantasmagórica, y se obsesiona por los ruidos que van minando su ser, que se presentan materializados —con «dientes de laucha»—, y que hacen avanzar el relato hacia lo fantástico. Esa misma obsesión por el ruido como signo de la hostilidad urbana, y opuesto al bálsamo del silencio, también ocuparía a otros prosistas de la época, como Juan Emar, Felisberto Hernández o Pablo Palacio; en el caso de *Interlunio*, leemos:

> Me fastidiaba el roce esmerilado de mis pasos sobre la tierra, la testarudez con que los insectos taladraban el silencio. Llegué a persuadirme de que el silbido de los grillos poseían

> una intención agresiva —y lo que resultaba muchísimo más indignante— que los sapos se reían de mí.

El personaje huye de la ciudad y sus cafés, y sólo en el campo hallará cierta paz. Su locura va derivando hacia situaciones grotescas, cuando halla una vaca que le habla con la voz de su madre, en un ambiente de alucinación y fantasmagoría:

> Y lo peor es que la vaca, mi madre, tiene razón. Yo no soy, ni he sido nunca, más que un corcho. Durante toda la vida he flotado, de aquí para allá, sin conocer otra cosa que la superficie.

La imaginería de vanguardia, por su parte, campa por sus fueros para desrealizar todo lo que toca en estas prosas alucinadas: «parados sobre una pata, los árboles se sacudían el sueño y los gorriones, mientras, extendido a lo largo de las calles, el asfalto iba perdiendo su coloración de film sin revelar».

CÉSAR VALLEJO Y LA FISIOLOGÍA DEL ALMA

Murió mi eternidad y estoy velándola

Poemas en prosa

Con la musicalidad sugerida por el título de *Escalas melografiadas*, de 1923, Vallejo parece instalarse en la tradición del simbolismo o de su versión hispánica, el modernismo. Sin embargo, la lectura de sus páginas nos revela unas prosas íntimamente imbricadas con los modos expresivos de *Trilce*, el poemario que supuso su incorporación a la vanguardia. La gestación de ambas obras coincide en tiempo y lugar: corresponde a los meses que el

poeta pasó en una cárcel de Trujillo, acusado de haber participado en una revuelta. Allí germinaron muchas páginas de ambos volúmenes, que se publicaron casi simultáneamente. Las *Escalas* se publican habitualmente con la narrativa de Vallejo; no obstante, su impulso primero es poemático, y casi se podrían sentir como una coda de *Trilce*, con el que mantienen un diálogo tácito.

Las *Escalas* están divididas en dos partes simétricas, «Cuneiformes» y «Coro de vientos», y cada una de éstas, a su vez, consta de seis secciones, lo que da un resultado de doce prosas, una cifra que no ha de desdeñarse, teniendo en cuenta la pasión vallejiana por el simbolismo numérico en todo *Trilce*, ya desde el mismo título. El doce tiene muchas connotaciones —la religiosa de los doce apóstoles, la épica de los doce trabajos de Hércules—, pero entre ellas sobresale la referida al tiempo: doce son las horas del reloj, y doce los meses del año; el tedio, la angustia y la claustrofobia provocados por el encierro en la celda intensifican esa obsesión por la deriva temporal, muy patente en sus páginas. En cuanto a los títulos, cabe anotar el efecto que sugiere su contraste implícito: las *escalas melografiadas* hablan de una escritura

musical y poética, esto es, su soporte imaginario es el aire, emblema de libertad, donde se suceden los sonidos; *cuneiformes* nos habla de una escritura en la piedra, en la pared de la cárcel, y *coro de vientos* nos habla de instrumentos musicales de nuevo, evocando una libertad anhelada, que colisiona frontalmente con la pétrea realidad del presidiario. Confirma esta intuición interpretativa la mención de la banda de músicos de la Penitenciaría, que toca el himno del Perú, en la sección segunda, titulada significativamente «Liberación», donde leemos:

> Suenan las notas de ese himno, y el preso que permanece en silencio, sumido en sus hondas cavilaciones, agita de pronto los párpados en vivo aleteo y exclama con gesto alucinado:
>
> —Es el himno que tocan! ¿Lo oye usted? Es el himno. ¡Qué claro! Parece hacerse lenguas:
>
> Soo-mos-liii-bres...
>
> Y al tararear estas notas, sonríe y ríe por fin con absurda alegría.

En cuanto a su configuración, los apartados que componen «Cuneiformes» nombran obsesivamente

las paredes que acorralan al poeta: «Muro noroeste», «Muro antártico», «Muro este», «Muro dobleancho», «Alféizar», «Muro occidental». En ellos se encierran visiones, pensamientos y alucinaciones del prisionero, que nos habla, por ejemplo, sobre la ternura que le inspira una pequeña araña trizada involuntariamente por su compañero de celda, que lo lleva a una reflexión sobre la justicia. El segundo apartado se vincula directamente con el poema XIII de *Trilce*, e insiste en esa necesidad de amar: «Deja que nos amemos absolutamente, a toda muerte». También hay evocaciones que lo refugian en la infancia, cuando es un niño que roba candorosamente granitos de azúcar, pero el tema axial que articula el corpus es la muerte, ya como deseo, ya como realidad.

«Cuneiformes» se cierra con un fotograma enigmático que parece retratar al prisionero ante un pelotón de ejecución —«Aquella barba al nivel de la tercera moldura de plomo»— y deja paso a «Coro de vientos», menos hermético y más narrativo. En él, el poeta evoca a su madre y la resucita en la página, para conjurar así la reciente y dolorosa orfandad, y también canta a su amada perdida,

Mirtho, cuyo vientre ve como trasunto de eternidad: «¡A Dios sólo se le puede hallar en el vientre de la mujer!». Uno de los fragmentos más valorados de esta sección es el titulado «Los caynas», que después publicó Vallejo de forma independiente en España, y que se ha vinculado con piezas como *Informe para una academia*, de Kafka; la génesis del relato se produjo tras la visita a un asilo, y sus personajes son un grupo de dementes que se creen monos y viven como tales.

Las entregas en prosa de César Vallejo se continuarán en lo sucesivo, aunque no con el formato de *Escalas*. En el mismo 1923 publica *Fabla salvaje*, en una colección titulada La Novela Peruana, que estaba dedicada a temas autóctonos; se trata de la historia de un maleficio, donde el protagonista ve sucederse una cadena de calamidades, dominado por la obsesión de haber roto un espejo. Ya en París, en 1924 se dedicará Vallejo a la escritura de *Hacia el Reino de los Sciris*, movido por una motivación puramente económica según sus propias declaraciones; el relato, de corte convencional, tiene como protagonistas a los incas y se publica póstumamente. Después, *El tungsteno*, publicada en

1931, supondrá un tributo al realismo socialista, con su denuncia de la vil explotación de los indios en las minas de Quivilca, los abusos sexuales de los patrones hacia las mujeres de los jornaleros, y la alianza entre los curas y los poderosos. Su estilo es despojado, tenso y vibrante, sin concesiones retóricas, y el espectáculo repugnante de la bajeza humana no deja respiro al lector. En sus últimos años, Vallejo escribiría aún otros relatos, entre los que destaca el cuento «Paco Yunque», que a pesar de haber sido concebido para niños fue rechazado por el editor por ser demasiado triste; en él se delata la opresión de los poderosos sobre los humildes, en ese pequeño cosmos que es la escuela, donde el hijo del patrón conoce muy pronto su situación de superioridad frente al resto. En el umbral del cuento, y en diálogo con él, un poema sobrecogedor nos introduce en su clima:

> La cólera que quiebra al hombre en niños,
> que quiebra al niño, en pájaros iguales,
> y al pájaro, después, en huevecillos;
> la cólera del pobre
> tiene un aceite contra dos vinagres...

No puede cerrarse este apartado sobre las prosas vallejianas sin atender a sus *Poemas en prosa*, publicados póstumamente, junto con *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. Ahí, al igual que en *Escalas*, encontramos de nuevo al poeta de hallazgos inolvidables, del dislocamiento expresivo, de la ternura y la muerte. Regresa en estas prosas poématicas el recuerdo doloroso de la prisión, la obsesión por la orfandad y la nostalgia de la madre —«viajé durante dos corazones por su vientre»—, así como por la violencia del tiempo, emisario de muertes sucesivas:

> ...murió en mi revólver mi madre, en mi puño mi hermana y mi hermano en mi víscera sangrienta, los tres ligados por un género triste de tristeza, en el mes de agosto de años sucesivos.

Destaca entre ellas la dedicada a la visión de un hospital —«la casa del dolor»—, en la estela de esa atmósfera doliente que ya estableciera Rilke en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Vallejo construye escenas silenciosas, casi fantasmales, que delatan la saña de los elementos contra los más

débiles —«El pobre duerme, boca arriba, a la cabeza de su morfina, a los pies de toda su cordura»— y donde domina un inquietante *memento mori*: «El paciente contempla su calzado vacante. Traen queso. Llevan tierra. La muerte se acuesta al pie del lecho, a dormir en sus tranquilas aguas y se duerme». El poeta reafirma su dolor, síntoma de vida y humanidad, y alza plegarias contra el acoso de la angustia, del vacío y de la impotencia. Ese dolor universal se hace motor de lucha, y de ahí la paradoja que enlaza el título «Voy a hablar de la esperanza», y su afirmación monocorde: «Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente».

También merece recordarse, entre las prosas más sobrecogedoras, la dedicada al «mutilado de la paz», víctima de la violencia cotidiana, presentado en imágenes oníricas: «Rostro muerto sobre el tronco vivo. Rostro yerto y pegado con clavos a la cabeza viva»; «El mutilado de la paz y del amor [...] nació a la sombra de un árbol de espaldas y su existencia transcurre a lo largo de un camino de espaldas». Imágenes terribles y tremendistas que retratan a ese personaje enigmático y trágico, cu-

yas lágrimas y palabras están volcadas en su interior, que las retiene prisioneras.

Hacia el final del libro encontramos un destello lúdico que se distancia del tono general: Vallejo proclama su saludo al soldado desconocido y «al verso perseguido por la tinta fatal», y concluye: «El tiempo tiene hun [sic] miedo ciempiés a los relojes. (Los lectores pueden poner el título que quieran a este poema)».

La palabra alucinada de Gabriela Mistral

De toda creación saldrás con vergüenza
porque fue inferior a tu sueño.

Decálogo del artista

A pesar de haber sido galardonada con el primer premio Nobel otorgado a América Latina, y de haberse proyectado en muy diversos países a lo largo de su vida itinerante —a causa de sus cargos diplomáticos—, la obra de Gabriela Mistral siempre ha sido menos conocida de lo que se esperaría de semejantes datos. Encasillada como poeta dedicada a temas infantiles y religiosos, sus notables prosas han quedado escondidas a la sombra de sus tres

grandes poemarios, *Desolación*, *Tala* y *Lagar*. Sin embargo, las prosas y poemas de Mistral constituyen un todo indivisible, cohesionado por una misma poética, que ella representó en breves palabras: «Una canción es una herida de amor que nos abrieron las cosas». Su impulso panteísta se resuelve en una poética de los elementos, alentada por una prodigiosa imaginación material, que ella modula con la ósmosis visionaria entre el alma, la materia y la palabra, y que se proyecta tanto en sus versos como en sus prosas de los años veinte y treinta. Éstas fueron escritas en pleno fragor de la vanguardia, a cuyo aliento no fue ajena la autora, a pesar de estar más cerca de la generación posmodernista.

Así, a 1926 pertenece una sucesión de «estampas» enaltecedoras de motivos humildes, de los pequeños dones de la vida, con un aliento lírico que no desmerece en relación con la vertiente poética de Mistral, y todavía libres de la carga trágica que sucederá después. Sensualidad, juego y panteísmo se enlazan en ellas para impulsar las pinceladas breves que describen a la piña como una amazona hermosa, con cicatrices de guerra y un penacho afín al de los cascos de guerra; en el fotograma de otra fruta, el higo, cuya tersura y suavidad extremas lo asimilan a los mantos de los antiguos reyes, de nuevo la materia es investida mágicamente de humanidad, y la alquimia poética concentra aquí sus poderes de transfiguración. Las imágenes visionarias se suceden, como en la que cuenta cómo «el satín se abre generosamente en un gran pliegue de larga risa congolesa»; no parece improbable que el hallazgo nutriera el imaginario de su joven discípulo Pablo Neruda, que en el póstumo *Libro de las preguntas* inquiere «de qué se ríe la sandía cuando la están asesinando». La imagen espejea en ambas poéticas más allá del tiempo, y parece probable que el modelo mistraliano sea un sustrato fértil de las *Odas elementales* que después diera a la luz el poeta de Temuco. Por demás, el aliento poético de Mistral se habría de extender a muchos otros elementos del mundo natural, como el sauce, árbol de la melancolía, amante de esas aguas que lo reflejan y guardan su imagen en su seno, en una nueva figuración de una maternidad frustrada y obsesiva. El «elogio de las materias» se extiende, en nuevas prosas poéticas publicadas en París en diciembre de 1926, a la harina y

el agua. La primera se hermana con la seda, la plata y la nieve, y su tosca grandeza se inviste de fulgor petrarquesco, hasta convertirse en nuevo altar de la poeta, que ahí halla otro lugar de comunión con la divinidad, y también espacio donde proyectarse y materializar sus reinos interiores. El tono es el de la letanía religiosa, que fluye solemne y grave para cantar a esta sustancia nutricia, maternal y femenina, matriarca eterna de cada mesa.

Las aguas, por su parte, también están espiritualizadas: son emisarias del demiurgo, generosas y fértiles, y sus incesantes metamorfosis las hacen ubicuas y les dan mil rostros. La letanía que celebra los dones del agua está entre las más hermosas de las prosas mistralianas, con su musicalidad de versículo bíblico, que celebra a su creador y se hace espejo de sus criaturas. Así, el agua del arroyo avanza arrodillada como «los ángeles de la Reverencia, cuando van hacia el Mejor», y la que brota de los surtidores se humaniza con una poderosa carga sensual: en ella «el Espíritu de los parques goza mil esposas y una misma esposa de la mañana a la medianoche». Parlera y maga, habla de la muerte y de la eternidad, desde la sabiduría de la que ha visto pasar mucho tiempo: «me dijo una frase en la que se me entró la muerte y de la que no me desprendo más, y cuya mirada eterna ha ahuecado mi ojo hasta los sesos». También entre sus rostros se cuentan los ríos, que recorren la tierra como escribiéndole versos de distintos colores, y las cascadas, asimiladas a las danaides —aquellas cincuenta hermanas que, instigadas por su padre, el rey de Argos, mataron a sus maridos y cumplen condena eterna por ello, intentando llenar inútilmente una crátera sin fondo en los infiernos— y que aquí ejecutan su danza vitalista y frenética para consagrar la primavera imperecedera de la creación. Más visionaria es la versión del agua del mar, «que sólo quiere juntar su espejo para que el planeta líquido corra por el cielo como un pez». El movimiento hipnótico de las aguas se enlaza con el del fuego, con su vertiginoso desvarío, y el chisporroteo de la llama interpreta, como el resto de los elementos, una sucesión de prodigios: es «tigre de salto rápido que anda cortando el bosque a tajazos de oro», y también, «fucsia de cuarenta pétalos que giran, tomando del aire su savia violenta»; las visiones se multiplican en imágenes rompedoras y sugestivas para hablar del «fuego del

amor, que tiene lengua sin sueño y propia atizadura y que hace transparente como un largo vidrio el cuerpo del hombre para que se vea su salamandra sentada en el corazón».

En ese inmenso templo que compone el mundo natural, otros elementos y motivos han de convocar la mirada de la escritora. De entre ellos destaca especialmente ese crepúsculo que tantas veces han cantado los poetas, y que Mistral, en un texto de 1927 —y con gesto de vanguardia afín al de Lugones en su *Lunario sentimental*—, cuestiona como fetiche de belleza ígnea, para condenarlo como raptor de la luz y su consuelo, dador de la sombra que oculta la belleza del mundo, resabio de viejos tiempos románticos que han derivado hacia lo que ella llama *cotidianismo*:

> El crepúsculo se ha vuelto como más rendido de cuantas alabanzas lleva en su ridícula bolsa de vidrios insensatos [...] ¿A dónde se va, con su red de peces rojos, con las naranjas de Java de mi gozo, el gitano del crepúsculo, que nos da sus espaldas de mentira, y cuya cara vuelta al

> poniente nadie ha visto? ¿A dónde se va el hombre de paso de zorro?

Las prosas de Mistral ofrecerán nuevas versiones a principios de los cuarenta, con materias cada vez más toscas y humildes si cabe, en ese proceso de despojo e interiorización que caracteriza a la autora. En el espejo prodigioso que es la página, las transmuta y diviniza, al tiempo que la tendencia al autorretrato se afianza, y en las materias se contempla la voz que las canta. De este modo, la ceniza es presentada como viuda del fuego; postrada, silenciosa y meditabunda, se hermana con la muerte y vive ensueños de una maternidad imposible: «la ceniza que ayuda a la tierra fecunda, hermana sin hijo que alimenta al de otra». Por su parte, el elogio de las arenas hablará de pureza y pobreza, y también de una condición espiritual y estéril, vertientes de una misma realidad. El arenal, como el alma que lo nombra, se inunda de piedad y de dulzura materna para los desposeídos: «Los vagabundos se echan en las dunas y silban canciones en las que hablan del planeta como de un hombre, sólo porque la duna se parece al lomo de un padre». Igualmente, en

el «Elogio de las piedras» proyectará una vez más, dolorosamente, el drama personal de la soledad, y se intensifica el agonismo íntimo en el «Elogio del aceite», «más pausado que la lágrima y también más que la sangre», orgánico y doliente, como el propio oficio poético.

PABLO NERUDA: VARIACIONES CONTRA LA PUREZA

...Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.

Sobre una poesía sin pureza

Aunque Neruda fue un gran lector de prosas, como lo testimonian sus textos memorialísticos, así como la consulta de su ingente biblioteca, lo cierto es que se dedicó fundamentalmente a la poesía. No obstante, entre sus primeras tentativas literarias, cuando la

búsqueda de la impureza incluía el experimento con los géneros literarios, y la fusión entre verso y prosa era una aventura frecuente, publicó algunas prosas valiosas que merecen atención en estas páginas.

En primer lugar, cabe recordar *El habitante y su esperanza*, una *nouvelle* publicada en 1926 y cuya génesis explica el propio autor en su prólogo como fruto de un encargo: «He escrito este relato a petición de mi editor. No me interesa relatar cosa alguna»; «Yo tengo un concepto dramático de la vida, y romántico; no me corresponde lo que no llega profundamente a mi sensibilidad». Construido en primera persona, el relato desgrana una oscura historia sobre campesinos y maleantes, a partir de fragmentos y visiones, con una poderosa carga de sensualidad y lirismo, y en un clima espectral de soledad y silencio, donde el tono sómnico vela un ambiente de quietud y estancamiento funéreos. Su cierre acusa el intenso aliento poético del libro: «la soledad comienza a poblarse de monstruos; la noche titila en una punta con colores caídos, desiertos, y el alba saca llorando los ojos del agua».

También merecen mención las prosas de *Anillos*, un libro publicado el mismo año, que incluye once

textos de Neruda y diez de Tomás Lago. De nuevo aquí se revela el poeta, en estampas oníricas que hablan del despojo de los árboles en otoño como un barco que sucumbe y huye con sus harapos —«la estela de ese navío está sembrada de pájaros amarillos»—, con conatos greguerizantes como el que define el rocío —«joyería de las mañanas del mundo»— en la primavera de agosto, o la lluvia, que «triza sus mariposas de vidrio sobre los metales de la tierra», en tanto que el atardecer libera las «tintas mariposas de la noche». Por lo demás, el título del volumen parece explicarse como una referencia al día, que también se representará con imágenes circulares en otra obra nerudiana de la época, *El hondero entusiasta*; la metáfora reaparecerá más tarde, con una configuración mucho menos hermética, como el «anillo de oro del verano», en *Cantos ceremoniales*, de 1961.

Todavía en la primera parte de *Residencia en la tierra*, publicada en 1933, encontramos poemas en prosa, al modo instituido por Baudelaire, aunque Neruda los va dejando atrás para preferir la marejada rítmica del verso. Se trata de cinco composiciones que reflejan las vivencias del poeta durante

su estancia en Oriente, y su tono sómnico y visionario los enlaza con los poemas del libro: sombríos y obsedidos por la muerte, alertan de la presencia maligna de las aguas, en tanto el poeta se representa a sí mismo como «El deshabitado», que contempla cómo el día «se condensa hasta llegar a ser una sola gota oscura». A esta sección corresponde la sobrecogedora prosa «La noche del soldado»:

> Tal vez de ostracismo o de malaria mueren, se ponen fríos, amarillos, y emigran a un astro de hielo, a un planeta fresco, a descansar, al fin, entre muchachas y frutas glaciales y sus cadáveres, sus pobres cadáveres de fuego, irán custodiados por ángeles alabastrinos a dormir lejos de la llama y la ceniza.

Las leyendas oníricas de Miguel Ángel Asturias

...soy rosa y soy manzana, doy a todos un ojo
de vidrio y un ojo de verdad: los que ven con mi ojo
de vidrio ven porque sueñan, los que ven con mi ojo
de verdad ven porque miran.

El Señor Presidente

En los años veinte, cuando llegaba a París procedente de su Guatemala natal, huyendo de la persecución del tirano Manuel Estrada Cabrera, Miguel Ángel Asturias entró en contacto con el antropólogo George Raynaud, traductor del *Popol Vuh* —la «biblia maya»—, y también con las tertulias literarias que hervían al calor de las nuevas estéticas, en especial

el surrealismo. Esos ingredientes se volcaron en sus *Leyendas de Guatemala*, de 1930, donde magia y aliento lírico se confabulan para construir un nuevo modo narrativo. Esas prosas poéticas, que tendrán un amplio eco en su producción: en 1967 se continúan en *El espejo de Lida Sal*, y en 1971 culminan en *Tres de cuatro soles*, texto inclasificable y hermético, alentado por la cosmogonía maya, y que supone un regreso a la vanguardia. Durante esa etapa genésica escribe además Asturias *El Señor Presidente*, que finaliza en 1933, y que se construye igualmente a partir de la fusión de la cosmovisión maya y la estética surrealizante.

Las *Leyendas de Guatemala* fueron saludadas con entusiasmo por Paul Valéry, que no dudó en considerarlas una lectura enajenadora como un filtro mágico, cuyo mestizaje componía «el más delirante de los sueños». Y efectivamente, sólo el aliento poético puede canalizar ese mundo magnético, con noches de obsidiana y pimienta negra, mares de jade y «relojerías de rocío», aguas de «azúcar azul» y cielos de cáscara de naranja y sangre de pitahaya. Asturias reconoció el influjo de la enseñanza del surrealismo en sus prosas: «lo que obtengo con la escritura automática es el apareamiento o la yuxtaposición de palabras que, como dicen los indios, nunca se han encontrado antes».

Leyendas de Guatemala es paradigma de un mestizaje que imbrica la visión de los vencidos con la nueva cultura dominante. En ellas el protagonismo de las fuerzas naturales condiciona un panteísmo y un animismo que se hacen emblemáticos, así como el poder genésico de la palabra, las metamorfosis y la preeminencia del mundo de los sueños y la imaginación material. Ya desde las primeras páginas de su mundo de prodigios, y bajo el lema «Guatemala», la prosa poética nos sale al encuentro con la mirada trascendente de un visionario que deambula por espacios que no obedecen a leyes lógicas:

> Los árboles hechizan la ciudad entera. La tela delgadísima del sueño se puebla de sombras que la hacen temblar [...] Por las escaleras suben imágenes de sueño sin dejar huella, sin hacer ruido. De puerta en puerta van cambiando los siglos. En la luz de las ventanas parpadean las sombras. Los fantasmas son las pala-

bras de la eternidad. El Cuco de los Sueños va hilando los cuentos.

La ciudad se hace sonora como un mar abierto: sus aguas rumorosas serán el canal de una voz secreta que se filtra a través de los tiempos, y cuenta historias que refieren los orígenes míticos de su pueblo, o que alegorizan la colisión de ese mundo con las nuevas fuerzas que arriban a sus orillas. La «Leyenda de la Tatuana» quizá sea la más representativa de la condena de los valores materialistas que llegan con los conquistadores, al tiempo que articula una apología de la libertad indígena. Se trata de la historia del Maestro Almendro, que ante la encrucijada de la muerte ve cómo el camino negro de Xibalbá —el infierno— le arrebata el alma y se la vende a un Mercader de Joyas, quien la cambia en Oriente por una esclava. Un rayo —emisario de la justicia natural— fulmina al comerciante, y cuando Maestro y esclava se encuentran, la Inquisición los condena como hechicero y endemoniada. La leyenda delata implícitamente una religión del miedo, que suplanta la de la inocencia: ambos son encarcelados «entre cruces y espadas» y condenados a la hoguera. Entonces el Maestro tatúa un barco con la uña en el brazo de la mujer y formula el hechizo: ella huye de la muerte, y los alguaciles sólo encuentran a la mañana siguiente un árbol seco con algunas flores aún rosadas.

También se sustenta en la metamorfosis mágica la leyenda del Sombrerón, que vuelve a cuestionar la condena cristiana de las religiones indígenas, aunque de un modo más sesgado. Nos relata la historia de un monje de pureza intachable que un día descubre una pelotita de hule y se siente invadido por la alegría, seducido por su desnuda redondez, que parece un trasunto de la manzana de Eva; pero de pronto la rechaza, al identificarla con Satán, y la pelota, una vez fuera del convento, se abre en forma de sombrero del Demonio, y se convierte en un personaje de la mitología popular. En cuanto a las leyendas vertebradas por el pensamiento mítico, destaca la del tesoro del Lugar Florido, que condena la codicia, en este caso atributo de los españoles guiados por Pedro de Alvarado. El volcán escupirá fuego hasta cubrir el lugar y ocultarlo para siempre de los usurpadores.

La temática que enhebra las *Leyendas de Guatemala* de Asturias se continúa en esa segunda colección de leyendas que es *El espejo de Lida Sal*, cuyo «Pórtico» anuncia la voluntad firme de rescatar una tradición que sigue viva: «entre el grano de maíz y el sol empieza la realidad carbonizada del sueño». El ingrediente de lo onírico recorre todas sus páginas, donde el espíritu visionario de la vanguardia se mantiene vivo, fecundado por la fusión con la tradición guatemalteca. Así, por ejemplo, en «Leyenda de Matachines», dos danzarines funerarios fracasan en la empresa de recuperar una mujer fantasmal que se mueve en los espacios del sueño y la muerte, y tras un duelo se convertirán en caobo y montaña. Merecen especial atención los relatos que incluyen reflexiones metaliterarias, como «Leyenda de las tablillas que cantan», cuya acción se sitúa en una ciudad con «templos de tiniebla y agua», donde los Mascadores de Luna escriben himnos de música, magia y poesía a la diosa de la noche, duplicada en el reflejo del lago, el espacio de la ensoñación. La veta surrealizante abre la compuerta de los sueños, y con ellos la de la poesía. El protagonista, elegido para el certamen, se libera así de la muerte —a los perdedores

se les extrae del pecho el corazón, y sus tablillas son alimento para los murciélagos—, pero su victoria le traiciona: sus palabras —«niebla dormida»— se hacen actos y provocan «aguaceros de joyería huracanada», y por turbar la serenidad de la luna se le condena al silencio. Sus cantos son entregados a uno de los volcanes, y la metamorfosis mágica los convierte en «semillas de las que salen los colores que el sol le robó a la luna, valiéndose de la treta de la tablilla apagada, para formar el arco-iris».

En coherencia con ese itinerario se situará la prosa surrealizante y enigmática de *Tres de cuatro soles*, considerada por Marcel Bataillon como «ars poética y cosmogonía». Tiene su germen en el terremoto que el 25 de diciembre de 1917 tuvo lugar en Ciudad de Guatemala, decisivo en la historia del país, porque produjo una conmoción social que provocó el fin de la dictadura de Estrada Cabrera. La pieza reescribe la cosmogonía mesoamericana con su sucesión de ciclos solares, y desde los recuerdos de un niño interpreta un seísmo como génesis del mundo, y también de sí mismo: «No tenía ojos. Tenía sueño». De su fluir de la conciencia emergen pensamientos ancestrales que, a partir de

la danza de los muebles, con un ritmo encantatorio y secreto, trae

> ...vértebras, reflejos, glifos, huesos de idiomas abandonados. Cientos, miles de insectos de alas cascarudas que no son insectos, sino ojos cerrados, párpados endurecidos de sueño. Greca de nubes. Templos de agua preciosa.

La recuperación del mito de los orígenes identifica el nacimiento de la vida y el de la palabra, aunadas en las aguas genésicas:

> Caminar lo creado, lo dicho con los dedos en el barro del sueño. Ídolos-palabras, amuletos-palabras, vasijas-palabras de tierra húmeda de saliva de dioses... Sólo la palabra-barro... Barro de sueño.

El creador es tan sólo un ladrón de los dones divinos, un anónimo intérprete de un idioma de reflejos: «Idioma de copiar lo visible con mi espejo de piedra blanca. Y lo invisible con mi espejo de piedra negra».

VICENTE HUIDOBRO, PRESTIDIGITADOR DE PALABRAS

Pocos como él supieron del riesgo y el desamparo
y —visto ahora desde aquí, desde este cierre
de siglo— ninguno como él fue cumbre más airosa
y sembró más libertad en nuestra cabeza
de muchachos.

Gonzalo Rojas

A pesar de que sus primeros poemarios muestran aún un anclaje en la poética modernista, las precoces proclamas de Vicente Huidobro por un arte nuevo —en especial «Non serviam», de 1914—, unidas a sus viajes incesantes entre Santiago, Madrid, París, Londres y Nueva York, lo convierten

en el gran patriarca y emisario de la vanguardia hispanoamericana. Su vocación por la fusión de las artes y por la subversión de sus convenciones más comunes —presentes ya en sus *Canciones en la noche*, de 1913, que incluía algunos pictogramas—, será en años sucesivos el signo de su imaginación creadora.

La temprana integración de Huidobro en la bohemia artística parisina venía precedida por la de otros miembros de la gran burguesía de su país, habituada a usar el francés como segunda lengua, y que acudía a la capital francesa imantada por su irradiación cultural. Así lo demuestra, por ejemplo, el retrato que Rodin realiza de Madame Vicuña, esposa del embajador chileno, o la actuación de la acaudalada Eugenia de Errázuriz como mecenas y amiga de Pablo Picasso, Blaise Cendrars e Igor Stravinsky.

El poeta chileno llega a la capital española en 1916, con una amplia trayectoria creadora a pesar de su juventud, y establece lazos de amistad con Ramón Gómez de la Serna, Gerardo Diego y Rafael Cansinos-Asséns; se traslada a la capital francesa en 1917, y allí entabla igualmente amistad con ar-

tistas como Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Jean Cocteau, André Breton, Georges Braque, Fernand Léger, Hans Arp, Pablo Picasso, Pierre Reverdy, Jacques Lipchitz o Juan Gris. La prodigiosa celebración de las artes que entre todos conciertan tiene en la producción de Huidobro señaladas muestras en esos años. Así, por ejemplo, en 1918, cuando permanece en Madrid —donde coincide con Robert y Sonia Delaunay, que también huyen del París en guerra—, al tiempo que participa en las tertulias del café Pombo con Ramón Gómez de la Serna y otros jóvenes escritores, proyecta un libreto para un *ballet* de Stravinsky, con decorados de Robert Delaunay, titulado *Football*, aunque no se culmina. Robert Delaunay ilustra su libro *Tour Eiffel* en 1918, y Varèse musicaliza en 1922 fragmentos de ese poemario. Además, Huidobro escribe versos para los *robes-poèmes* —poemas para vestidos de alta costura— de Sonia Delaunay, la cual, a su vez, había sido la autora de las espléndidas ilustraciones de la *Prosa del transiberiano* de Cendrars, en 1913, publicada como un libro-mural de dos metros de altura. Ese año 1922, el poeta chileno expone sus *poemas pintados* en París,

bajo el lema *Salle XIV*, un juego de palabras que evoca en francés al «sucio 14», año del comienzo de la primera guerra mundial. Cabe asimismo recordar que también habrá ilustraciones de Delaunay, Picasso, Gris, Modigliani y Arp en sus libros, signados por una plasticidad que parecía confirmar la intimidad entre poesía y pintura, avanzada por el lema horaciano *ut pictura poiesis*.

Asimismo, aunque la tarea prioritaria de Huidobro es la poesía, su dedicación a la prosa es tan fecunda como constante y notable, desde sus tempranos manifiestos y proclamas, hasta sus narraciones cinematográficas —de inspiración cubista— o poemáticas, e incluso sus ramificaciones teatrales, formalmente vinculadas con sus tentativas fílmicas. Publicada en 1934, su «novela-film» *Cagliostro* es de 1923, y busca hermanar la escritura con la plástica cubista, al tiempo que rinde homenaje a ese mundo de lo mágico y lo maravilloso que su generación venera, y secretamente, a Gérard de Nerval; éste, en su prosa literaria del mismo título, defendía una imaginación religiosa libre y sin anatemas, porque el espíritu misticista y supernaturalista, según su propia concepción, es necesario a las «imaginaciones soñadoras y delicadas». La pieza de Huidobro —quien estuvo en 1927 en Nueva York, donde conoció a Chaplin, de la mano de su amigo Varèse— fue premiada con diez mil dólares por The League for Better Motion Pictures de Nueva York, aunque finalmente no sería llevada al cine. Sus páginas se inspiran en la leyenda del célebre alquimista dieciochesco italiano, y desde el principio se presentan como un diálogo cómplice con el lector, al que se le desvela la tramoya de la representación al tiempo que la historia misma, como un juego travieso para dos. El protagonista será, como después el minotauro de Cortázar en *Los Reyes*, una figuración del artista: un ser excepcional, incomprendido por la sociedad que lo rodea, y objeto de la ira y persecución de los mediocres.

También será una «novela-film» su *Mío Cid Campeador*, de 1929, año en que, por cierto, Baroja también subtitula *novela-film* su divertimento *El poeta y la princesa o el cabaret de la cotorra verde*. Son tiempos de auge del séptimo arte, con frecuencia íntimamente imbricado con la escritura. Dan fe otros ejemplos destacados, como «El paseo de Buster Keaton», de Lorca, o el proyecto de Juan

Larrea y Luis Buñuel titulado «Ilegible, hijo de flauta», o las colaboraciones de Buñuel y Dalí en *Un perro andaluz*, cuyas célebres imágenes iniciales —que mostraban un ojo seccionado por una hojilla de afeitar— se basan en las narraciones visuales de Max Ernst y Paul Éluard —*Répétitions*—, cuya cubierta muestra un ojo perforado por un cordón. Ernst aparece además como actor en *La edad de oro*, y el mismo año de aparición del *Mío Cid* de Huidobro, publicaba su espléndida novela visual *La mujer 100 cabezas*, esencial para entender la irrupción de la técnica del *collage* en las construcciones narrativas de la vanguardia, como también *Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo*, de 1930: ambas parodiaban las novelas sentimentales y estaban construidas con recortes de grabados disímiles, de modo que la resultante provocara un efecto poético y humorístico. También esencial será *Una semana de bondad o Los siete elementos capitales*, de poderosa carga anticlerical, tanta que cuando se expuso en la España de 1936, antes de la guerra civil, no pudo mostrarse íntegramente.

Como *Cagliostro*, el *Mío Cid* huidobriano es escenario del intrusismo juguetón de su autor, y fluctúa entre la poesía, el humor y el ensayo. Se basa igualmente en una materia narrativa legendaria, ahora elegida por el autor por razones autobiográficas: su árbol genealógico enlaza a sus antepasados inmediatos nada menos que con Alfonso X, el cual, a su vez, era descendiente del Cid, cuya naturaleza de aventurero le imanta, y cuya esposa se llamaba igual que su nueva compañera, Ximena Amunátegui. Su condición de casado y la oposición de la familia de ella, que era menor de edad, fueron causa de su rocambolesca huida de Chile en 1928; instalados en París, se casarían por el rito mahometano —pues ya no era posible por el católico, que unía al poeta con su primera esposa— y vivirían su intenso romance lejos del anatema social de su país.

Huidobro hace consultas a Menéndez Pidal y confirma que, en efecto, el abuelo del rey poeta era biznieto de un hijo del Cid. Entonces decide escribir su *Mío Cid Campeador* como novela de poeta, es decir, con completa libertad en la elaboración de la materia original, cuyos anacronismos y humoradas preludian, a su manera, la poderosa corriente de la nueva novela histórica, de tanta presencia a fines

del siglo XX: «¡Mueran el tiempo y el espacio! Nunca han vivido mucho ¡Oh maravilloso Einstein! ¡Vivan la cuarta dimensión y los sesos físicos y metafísicos con luces y con neblinas!».

También es Ximena el personaje real que late tras su poema en prosa *Temblor de cielo*, escrito en 1928 y publicado en 1931 en Madrid junto con *Altazor*. En carta enviada a su editor ese mismo año, Vicente Huidobro le comenta que «es acaso más maduro, más fuerte, más hecho» que *Altazor*, hoy considerado su obra maestra. Supone una humanización de su poética, ahora alejada del experimentalismo anterior, y está estructurado también en siete apartados, que relatan un alucinante terremoto en el cielo; éste provoca —al hilo de las ideas de Nietzsche— la muerte de Dios y de la idea de pecado, algo que después encontraremos también en *La espada encendida*, de Pablo Neruda. En la génesis del poema tiene un papel relevante la asistencia del autor en París a la representación de la ópera *Tristán e Isolda*, donde Wagner sublima sus amores prohibidos con Mathilde; de ahí que la amada se invoque en esa prosa poética bajo el apelativo *Isolda*.

Temblor de cielo lleva originalmente como prólogo el fragmento de un texto programático de 1921, leído por Huidobro en el Ateneo de Madrid, donde proclama: «Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica que es la única que nos interesa». Las prosas poemáticas que integran el libro presentan un mundo dislocado, desde una actitud de travesura y un tono burlón, donde regresa la fe en la palabra, antes llevada a los extremos de la disolución en *Altazor*. La irreverencia anticatólica se instala en el libro desde el comienzo, en que un dios siniestro «está fabricando tinieblas en su laboratorio y trabaja para volver sordos a los ciegos», mientras un «hombre colgado por los pies de una estrella se balancea en el espacio con la cabeza hacia abajo». Todo está transmutado: los arroyos vuelan, y los senos de una niña adornan un árbol y son picoteados por los ruiseñores. Se suceden las imágenes organizadas como *collage*:

> La calle de los sueños no tiene árboles, ni una mujer crucificada en una flor, ni un barco pasando las páginas del mar. La calle de los

sueños tiene un ombligo inmenso de donde asoma una botella. Adentro de la botella hay un obispo muerto.

En la obra se consagra el amor y la poesía, contra la religión y contra la muerte. Isolda es emblema de resurrección, milagro y salvación; ella es el nuevo templo: «Dos cuerpos enlazados domestican la eternidad». El cataclismo que anuncia el título subvierte la realidad y la transmuta en imágenes alucinantes: el acusado de criminal es llevado a la guillotina, y del cuello cercenado brota un chorro de luz, en tanto se produce un terremoto en el cielo, y el ángel prisionero, redimido por Isolda, se libera y vuela libre. El texto está impregnado de onirismo, y se resuelve en un paseo por el amor y la muerte, que se hace obsesiva: «¿Oyes cómo clavan mi ataúd?¿Cómo encierran la noche en mi ataúd, la noche que será mía hasta el fin de los siglos?».

En esos años treinta, Huidobro se entregó a la escritura de otras prosas experimentales. En 1934 publica *La próxima o Historia que pasó en poco tiempo más*, escrita en 1930, que recoge la inquietud ante la proximidad de una nueva guerra; en

ella, un grupo de intelectuales decide establecerse en Angola, en una experiencia inspirada en Fourier y Saint Simon, que Huidobro quiso practicar en la vida real. También publica el mismo año *Papá o el diario de Alicia Mir*, articulada por la devoción de la protagonista hacia su padre, un álter ego del propio Huidobro, que da lugar a un modo de novela de artista, con su apología del arte, la libertad y la heterodoxia.

Ya en 1939 publicará *Sátiro o el poder de las palabras*, un texto fronterizo que podría situarse, también, en la tradición de los relatos de artista, y que desde parámetros líricos y cinematográficos narra la historia de un maleficio. Inscrito en la estética de vanguardia, está lastrado por cierto exceso sentimental, y nos presenta la obsesión neurótica de un pequeño burgués, ocioso y con pretensiones artísticas, intoxicado como don Quijote por un exceso de literatura —en este caso, de páginas de Nerval y Rimbaud, a los que se rinde tributo tácito—, que avanza hacia la locura, a partir del detonante inicial que constituye un comentario malicioso de la portera, cuando él regala chocolates a una niña en la calle: «sátiro». El tema de la demencia es central en

esta *nouvelle*, y también el de la escritura, que la convierte en espejo de sí misma. Sus imágenes visionarias se multiplican:

> Por adentro de cada ciprés veo ascender al espacio una fila de muertos delgados, subiendo, subiendo; llevan el corazón mordido en la boca igual que una lámpara y van subiendo como los pescadores de perlas, que salen a respirar. Al llegar a la copa de cada ciprés los muertos se deshacen en el aire con un ruido imperceptible lo mismo que los globos de jabón se evaporan en el cielo. La muerte, ¡qué dulce obsesión!

El conjunto de las novelas de Huidobro supone una aportación monumental al nuevo arte narrativo, y una fértil simiente para construcciones venideras. No obstante, tal vez lo más granado de las prosas vanguardistas del poeta chileno sea lo que escribió con Hans Arp durante una estancia en Arcachon, en 1931, y que se publicaría ampliado en 1935 bajo el título *Tres inmensas novelas*. Se trata de un total de cinco relatos breves, tres en colaboración y dos escritos exclusivamente por Huidobro; todos ellos suponen parodias de subgéneros narrativos, y anuncian desde el título el quebrantamiento de las normas del género, a partir de la ironía, el juego y el humor.

La primera parte, *Tres novelas ejemplares*, es una muestra de ese arte colectivo que propugnaran los vanguardistas, al hilo de las proclamas de Lautréamont, y también suponen una subversión del modelo moralizante tradicional. Comienza con «Salvad vuestros ojos (Novela posthistórica)», visionaria y extravagante, donde la diversificación de puntos de vista es una toma de postura frente a los axiomas absolutos. Con una gran afinidad al universo dadaísta, se nos informa que ha habido un apocalipsis grotesco, los hombres están convertidos en cebollas cocidas, y en su lugar asistimos al nuevo poder, el del «glóbulo hermafrometálico», todo envuelto en una gran pirotecnia verbal. En «El jardinero del Castillo de Medianoche (Novela policial)», el absurdo irrumpe igualmente desde el primer momento con sus tintes grotescos: unos vecinos escuchan un grito y encuentran un cadáver tendido, asesinado misteriosamente; entre los restos de la lucha previa a la muerte destaca un tinte-

ro lleno de sangre y un techo clavado con las obras completas de Racine, Corneille y Molière, ahora transustanciadas en armas mortales. El despliegue para resolver el enigma queda en suspenso y sin solución, mientras se barajan hipótesis sobre la probabilidad de que el culpable sea un francmasón, un bolchevique o el Papa Negro. Finalmente, «La cigüeña encadenada (Novela patriótica y alsaciana)» retrata la atmósfera prebélica europea y la xenofobia reinante, para acabar con un exabrupto al más puro estilo del *Ubú Rey* de Jarry: «Mierda».

Los «Dos ejemplares de novela» que configuran la segunda parte del libro —y posiblemente lo mejor de éste— están precedidos por una carta de Huidobro a Hans Arp, donde le explica las razones editoriales que lo han llevado a este añadido de su propio tintero. En «El gato con botas y Simbad el marino o Badsim el marrano (Novela póstuma)», el divertimento comienza desde el título —que busca un lector cómplice— y el subtítulo, que supondría una escritura desde el más allá. Está articulada por una parodia de la exaltación patriotera y la oratoria engolada y hueca, así como la denuncia de un mundo hipermecanizado, en visiones delirantes,

afines a las de su guiñol *En la luna*, 1934. Se suceden complots y conspiraciones de unos grupos políticos contra otros, en una danza grotesca dominada por el absurdo:

> Por aquellos años sobrevino en Oratonia un terrible terremoto que derribó muchas casas y agrietó las tierras. Pronto se pudo comprobar que los comunistas eran los culpables de la catástrofe. Fueron apresados algunos dirigentes en cuyas casas descubrió la policía aparatos comprometedores: aldabas, anteojos, empanadas, un termómetro, un bidet, tres latas de sardinas, un diván, una alcachofa. Ante estos misteriosos objetos desfilaron todos los expertos del país y pudieron comprobar, después de un estudio minucioso, que ellos habían sido empleados sirviéndose de la ley de los imanes, de la variación del eje de la Tierra y el grado de las mareas, para producir la catástrofe. Los comunistas fueron quemados, y a la luz de sus cuerpos ardiendo se leyeron poemas patrióticos y se bailó la danza nacional.

Finalmente, «La misión del gangster o la lámpara maravillosa (Novela oriental)», de nuevo con una multiplicación de títulos, denuncia la corrupción y la violencia en la imaginaria Peterunia, donde proliferan los gánsters, instituidos en verdaderos héroes; pero una vez que todos los habitantes de Peterunia se han convertido en gánsters, éstos dejan de tener razón de ser, y también la opresión, por arte de humor y de palabra.

En definitiva, las prosas literarias de Vicente Huidobro ilustran una concepción que rompe todas las fronteras entre los géneros y entre las artes, e incluso la que separa al arte de la vida: su tránsito biográfico fue también una constante *performance*, demoledora e iconoclasta, sembrada de acontecimientos tan teatrales y provocadores como el fingimiento de su propio secuestro a manos de los británicos —tras publicar en 1923 su libelo anticolonialista *Finis Britannia*—, el rapto de una menor —Ximena, en 1928, a la salida del Liceo—, el intento de adaptar ruiseñores en Chile en 1932, la arenga —desde un vehículo blindado— a las tropas sublevadas en el frente de batalla de la guerra civil española para que se incorporaran a las filas

republicanas, o la participación en la segunda guerra mundial y la entrada en Berlín con los aliados, hasta obtener el teléfono privado de Hitler como botín de guerra. Como su vida, toda su obra fue un gesto de subversión permanente, y también, de afirmación de la libertad como la bandera más alta del oficio de hombre.

La montaña rusa de Juan Emar

Ahora que los corrillos se gargarizan con Kafka aquí tenéis nuestro Kafka, dirigente de subterráneos, interesado en el laberinto, continuador de un túnel inagotable cavado en su propia existencia no por sencilla menos misteriosa [...] Y sépase que este antecesor de todos, en su tranquilo delirio, nos dejó como testimonio un mundo vivo y poblado por la irrealidad siempre inseparable de lo más duradero.

Pablo Neruda

Jean Emar —*j'en ai marre*—, seudónimo de Álvaro Yáñez Bianchi, perteneció a la gran burguesía chilena, como su amigo Vicente Huidobro, con el que desde 1918 comparte el escenario parisino. Su ca-

rácter silencioso en el trato cotidiano ocultaba una febril y apasionada entrega a la escritura, a unas prosas de vanguardia personalísimas que no se adscriben a ninguna escuela: en 1935 publica *Miltín*, *Un año* y *Ayer*, y en 1937, *Diez*, todas ellas imbuidas de irracionalidad y lirismo, de absurdo y juego, y que hallarán igualmente en la intertextualidad y el *collage* un manantial inagotable de posibilidades. La áspera acogida que tuvo su obra le desalentó y no dio más páginas a la imprenta en vida, aunque siguió escribiendo prosas que se publicarían póstumamente bajo el título *Umbral*. La recuperación de la memoria de Emar comienza a partir de esa reivindicación apasionada que supone el prólogo de Neruda a *Diez*, en 1971, y su legado, a pesar de su marginalidad, ha sido grande, como lo ejemplifica que el poeta Nicanor Parra haya afirmado que sin Emar no habría antipoesía.

La escritura provocadora y errática de Juan Emar gravita esencialmente en torno a la alteración sistemática de los hilos de la racionalidad, y hace del prodigio —ya en su vertiente mágica, ya fantástica— el mecanismo fundamental de su poética del absurdo. Bestiarios inquietantes, metamorfosis in-

esperadas y una constante distorsión del mundo exterior exploran los enigmas y entresijos del acontecer humano, y delatan la insuficiencia de la razón lógica para dar fe de ellos. Esa poética de desórdenes, fragmentarismo y burla constante del Logos es de una innegable modernidad, y el tiempo la ha ido situando en su espacio justo, dentro de una genealogía de raíces antiguas, que se remonta a la estirpe de los *malditos*, con progenitores tan ilustres como Blake, Baudelaire, Lautréamont o Rimbaud.

El humor, el juego, la irreverencia, el escarnio y el escándalo quedan legitimados para cuestionar o dinamitar ese mundo represivo, como mucho después algunos de sus descendientes lo certificaron, ya más cerca de Emar, en el espacio de las vanguardias. En ellas, y en la misma estirpe *maldita*, puede recordarse a Breton y sus manifiestos, donde se clama con ira que «todo está aún por hacer, todos los medios son buenos para aniquilar las ideas de familia, patria y religión», y se invoca la protección benefactora del demonio.

Las estrategias dilectas de Emar son siempre las de la desrealización, con vertientes axiales como el absurdo, la crueldad, el onirismo y lo fantástico, o

un humor lúdico y crítico que puede ir de lo herético a la más divertida de las travesuras, en medio de un extraordinario derroche de imaginación. Con todas esas armas se las compone para atrapar al lector desde el comienzo e imantarlo con un portentoso arte de la intriga, basado en una ley estricta: no ceder nunca a la inercia, y sumergirlo en un permanente proceso de extrañamiento e inesperadas vueltas de tuerca. La palabra fluye con un ritmo frenético y una plasticidad que dicen mucho de la vocación de su autor por la pintura —a la que también se dedicó—, y de cierta filiación cinematográfica que se adivina, todo bañado por un humorismo visionario y delirante.

Esa desrealización constante busca ser exorcismo y liberación, que al transcribir una realidad absurda en sus mismos términos la conjura, y que se extiende desde las actitudes de tipo *naïf* hasta las más sombrías, que rozan los estados patológicos de la locura y sus horrores. Ese absurdo, que lo invade todo, tiene incontables manifestaciones, y entre ellas destacan las sintomáticas acciones reiterativas del sujeto mecanizado, autómata grotesco y alienado, Sísifo que repite inútilmente su tarea

en el laberinto que le teje su destino. Es el caso del personaje Martín Quilpué, cuya historia, al modo de la del *Tristram Shandy* de Sterne, Emar comienza una y otra vez, para caer en cualquier distracción que frustra el intento, y volver al principio. Como el autor irlandés que lo antecede, Emar actúa desde el regocijo y la travesura que disuelven esa claustrofobia. Sterne confirmaba su actitud lúdica de un modo explícito:

> ...me siento no poco orgulloso de que hasta ahora el lector no haya conseguido adivinar nada de lo que le proponía. Y con esto, caballero, me siento tan contento que si pensara que fuerais capaz de formaros un juicio o una probable conjetura de lo que va a venir en la página siguiente, rompería este libro en mil pedazos.

Por su parte, Emar —autoficcionalizado como protagonista impenitente de sus textos— se mantiene en la misma estela en *Miltín*: ahí, desde el tejado, observa una y otra vez alejarse a su personaje sin destino cierto, para luego volver a empezar, en un círculo vicioso que nunca lleva a ninguna parte, y

que será al fin roto por otro personaje, Rubén de Loa, quien lo increpa con furia, de algún modo interpretando los desconciertos del probable lector:

> ¡Al cuerno con tu hombre Martín Quilpué! Ya lo has hecho pasar por entre espigas, leche, pájaros, miel, bestias, semen, pan, sudor, flores y sangre... ¿Qué más deseas? ¿O no vas a dejar nada sin que lo atraviese ese hombre majadero?

Las repeticiones también son significativas en la novela *Ayer*, que culmina en un *flash-back* casi cinematográfico donde se reitera, a cámara rápida, el itinerario que vertebra la novela: al terminar recomienza una y otra vez, en una inercia desesperante, enloquecedora parodia de la mecanización de la cotidianidad del hombre, como en la máquina diabólica de Morel que ideara Bioy Casares: vuelve cada sensación de insuficiencia y fracaso, cada angustia ante cada problema irresuelto; detrás de todos esos movimientos, la muerte acecha, agazapada.

Ese absurdo lúdico puede hacerse también metafísico —o *patafísico*, en la estela de Alfred Jarry—, como en las obsesiones de Gilberto Moya, quien ve

al destino encarnado en un inmenso péndulo, que como una fuerza irracional nos domina y doblega, nos priva de libertad y nos vuelve significativamente incoloros: clasificados y etiquetados juguetes sin albedrío. Pero probablemente no haya un ejemplo mejor que esos hilos del destino que, en el cuento «El perro amaestrado», parecen prefigurar las cortazarianas «babas del diablo»:

> Pero resumamos, al menos en lo que a mí atañe:
>
> Érame el total de estas andanzas una sensación ahogante de destino.
>
> Porque sentía su realidad, su vivencia, como un monstruo que, aunque invisible, se posaba —pesado, hosco, mudo— sobre la ciudad.
>
> Era un monstruo hecho de hilos.
>
> Estos hilos iban tejiéndose por todas las calles.
>
> Cada transeúnte iba dejando tras sí un hilo a veces como el humor plateado de la babosa, a veces como el bramante fino de la araña que se desprende.
>
> Estos hilos les eran visibles como experiencia, como recuerdos. Yo los veía casi con los

ojos. Éranme visibles en la zona límite entre la vista interior y la exterior.

A menudo los vi —fuera, puros— a lo largo de las calles negras, temblando.

En cada extremo de cada uno, un hombre caminaba.

El absurdo de Emar puede también hacerse infantil y risueño, como en el zoológico que, en *Ayer*, nos presenta a los animales en un *ballet* digno de una proyección de dibujos animados. Pero inmediatamente nos sorprende con la inevitable vuelta de tuerca: esas bestias se mueven según secretos resortes mecánicos —en una imagen de la alienación cotidiana—, y el aparente divertimento del zoo se convierte en algo siniestro, jaula o prisión de los visitantes. El momento climático está en la escena en que una leona ataca a un avestruz y, contra todo pronóstico, éste se la traga. La sonrisa inevitable que en el lector provoca este suceso no tarda en congelarse cuando la víctima es expulsada, desollada y vibrante de sangre y horror. Pero el ejemplo más destacado de esa vertiente del absurdo es, sin duda, el episodio de los perenquenques,

seres imaginarios que podrían perfectamente haber sido antepasados de los cronopios de Cortázar, o herederos de los mundos inventados por Lewis Carroll. La imaginación delirante de Emar se burla del racionalismo en este hilarante episodio de Miltín, de un delicioso humorismo infantil, donde esas criaturas parecen querer representar al artista. Su perfil es muy decidor:

> Voy a contarles las dos bromas preferidas del animalito y ustedes juzgarán. Apenas un perenquenque divisa algún señor acomodado y de vientre prominente, ¡zas! que salta sobre él y de una dentellada le tritura la maciza cadena de oro del reloj. No se crean ustedes que esto lo hace por amor al oro. No hay tal ni nunca lo ha habido. El oro, desvelo nuestro, es para el bicho totalmente indiferente. Lo hace por... por broma, por chanza, como quien dice por reír. Esto por un lado. Por otro: apenas un perenquenque divisa algún campesino de hojotas y tostado por el sol, ¡zas! otra vez, ¡zas! salta sobre él y de una dentellada le parte su corvo en dos.

En otras ocasiones, el absurdo se desenvuelve por los territorios del humor negro, un gesto que los surrealistas defendieron por su poder liberador, y que desarrollaría después con maestría el cubano Virgilio Piñera en sus *Cuentos fríos*. Domina, por ejemplo, la historia del joven que en *Miltín*, víctima de un desengaño amoroso, se intenta quitar la vida insistentemente, sin conseguirlo a causa de la buena salud que le confieren los poderes benéficos de la miel de Illaquipel. A veces, simplemente, se trata de un absurdo surreal en estado puro, como el de las aficiones que en el cuento «Chuchezuma» muestra Bertino, coleccionista de divanes, que Emar retrata al hilo de las propuestas de Buñuel en su película *La edad de oro*: «sólo tengo una obsesión, te confesaré, una esperanza: ver algún día sobre cada diván tuyo una vaca o un buey, da lo mismo. Pero sigue con tu asunto». Igualmente hilarante es la narración de las actuaciones de Pedro de Valdivia en la conquista de Chile, en pleno siglo XVI, donde emergen ametralladoras, aviones trimotores y tanques:

> Durante seis horas los gases lacrimógenos, los gases bailarines, los gases hilarantes, los gases todos, cubrían al enemigo impulsados, del lado español, con grandes abanicos de manolas, por el lado indio, por el soplido de cientos de viejas machis.

El absurdo grotesco de Emar se articula —o tal vez cabría decir que se *desarticula*— a partir de estrategias muy específicas, entre las que destacan preferentemente dos: la hipérbole prodigiosa y la metamorfosis, que configura singulares bestiarios. La primera hace que el autor se empeñe en especificar con énfasis los datos empíricos que lo ayudan a aferrarse a la rutina, la estabilidad y el orden racional, pero que extremados se convierten en motor de efecto cómico y absurdo: Martín Quilpué «huele a agua de Colonia de la Farmacia Universo, calle Chacabuco 1142, teléfono 70173».

Por su parte, la recurrencia a bestiarios alucinantes tiene una clara ascendencia que incluye a Lautréamont y Kafka. Cómo no recordar a Maldoror y su universo de alimañas —piojos, cerdos y víboras, o el ángel caído transformado en cangrejo

que él ha de destrozar—, o la inmensidad del desamparo de Gregorio Samsa, prisionero de su figura repugnante de insecto. En el caso de Emar, es una presencia que, en sucesivas metamorfosis, puebla sus páginas, ya en episodios completos como el mencionado del zoo de *Ayer*, ya en referencias puntuales. Valga aquí como ejemplo ese viaje sideral, delirante y metafísico que realiza con el capitán Angol en *Miltín*, donde aparecen esos piojos que Lautréamont nombrara como «ídolo informe y sanguinario de la humanidad», ahora representando a los seres humanos vistos desde el firmamento:

> ...viviendo como piojos inconscientes, piojos en un día lejano conscientes acaso como aves del cielo, mas que de tanto roer y rasguñar, rasguñar y roer los pies de las montañas, olvidaron, identificados con su labor de garrapatas, la cara de allá arriba, su mirada.

Las metamorfosis, no obstante, pueden extenderse por otras vertientes, que incurren plenamente en el ámbito de la literatura fantástica a través de temas tan clásicos como el del vampirismo, el

doble, la locura y la mutilación, todos ellos con ejemplos de relieve en las páginas emarianas. La vampirización que domina y aliena al individuo se puede encontrar, por ejemplo, en el lobo-garú que, en el relato «Chuchezuma», se asimila a Satán.

También persiste el tema del doble en «El unicornio», donde el protagonista sufre un accidente y, tras su muerte y enterramiento, realiza algunas excursiones inquietantes porque, según nos asegura, «cuando se está sepultado largo a largo bajo las hormigas y las cucarachas de un cementerio, todo sentimiento de responsabilidad desaparece». Asimismo, en la locura desemboca la neurosis que sufre el protagonista de «Maldito gato», obsesionado por racionalizar la realidad, y cuyas disquisiciones metafísicas lo hacen sucumbir a un laberinto eterno y sin salida, sometido a fuerzas cósmicas y extrañas.

Finalmente, son recurrentes en el absurdo emariano la mutilación y la crueldad, motivos que alcanzaran en simbolistas y vanguardistas modelos significativos. Tal vez valga aquí como muestra el relato «El pájaro verde», donde el absurdo fantástico nos presenta un espectáculo terrible de horror

grotesco y descarnado, cuando un pajarraco embalsamado toma vida para mutilar hasta la muerte a un personaje. También hay un ejemplo de interés en el comienzo de *Ayer*, donde Rudecindo Malleco, dada la «falta imperdonable» de sus malos pensamientos en torno a los placeres de la carne, según dictamen eclesiástico, es condenado a la guillotina. La recurrencia frecuente a la estética de la crueldad puede explicarse a partir de uno de sus principales artífices, Antonin Artaud:

> Una acción violenta y concentrada es una especie de lirismo: excita imágenes sobrenaturales, una corriente sanguínea de imágenes, un chorro sangriento de imágenes en la cabeza del poeta, y en la cabeza del espectador.

En cualquier caso, estos temas, que se vinculan con la literatura fantástica, tienen una genealogía clara que entronca con los mencionados poetas *malditos* y su ferviente satanismo, que no es más que una agresión demoledora hacia una moral y una religión cuya legitimidad se cuestiona. Del partido de Satán se declaró ya Blake en sus con-

trovertidas «Bodas del cielo y el infierno» —«Las prisiones se construyen con piedras de Ley; los lupanares con ladrillos de religión [...] los hombres olvidaron que todas las deidades residen en el pecho humano»— y la actitud se extiende a voces como las de Baudelaire, explícitamente citado por Emar. Lautréamont —al que dedica un capítulo completo de *Un año*— extrema las tintas en la representación de Dios como un Saturno que, sumergido en una charca fétida, devora a sus hijos. Por su parte, también Rimbaud, como el resto de los *malditos*, se declaró del lado del demonio en *Una temporada en el infierno*, y ya antes se han nombrado las menciones más recientes de los surrealistas. Emar, por su parte, incide en el tema, impulsado por el anticlericalismo que puebla su obra, si bien sus visiones de Dios y el Demonio no tienen la acidez de sus antecesores; más bien son caricaturas divertidas e irreverentes, de línea bien distinta. Declarado heredero de Belcebú, como ya se ha anotado antes, en uno de sus viajes con el capitán Angol llega a contemplar a Dios, y lo retrata con la voz de un amigo poeta:

> El gato de Dios es blanco, lleva al cuello cinta azul y se llama Micifús [...] Dios cuando duerme tiene un solo sueño que se le repite noche a noche. Sueña que una cucarachita se le sube a la cabeza y una vez arriba canta *God save the King* [...] Dios pasa a menudo largos años sin preguntar ni una palabra sobre la Tierra. La guerra europea la supo en 1930.

La funcionalidad crítica de la escritura de Juan Emar, que late en todo su itinerario, es probablemente el rasgo que más lo distancia de ese otro compañero de viaje literario, gran marginal como él, que fue el uruguayo Felisberto Hernández. Con él lo unen sin embargo grandes afinidades, como el frecuente protagonismo de un sujeto neurótico, de espíritu disociativo, que se mueve entre lo infantil y lo macabro con naturalidad, que centra su vocación por lo fantástico en una imaginación distorsionadora y una vivificación de lo inerte, que desde dentro presenta el proceso de escritura —como Pirandello y tantos otros— para delatar sus trampas, y que constantemente diluye las fronteras entre lo material y lo abstracto. «De la cabeza, cuando marcha, le

caen números al suelo», nos dice Juan Emar; Felisberto, por su parte, comenta: «aunque nuestras ideas valgan poco siempre buscamos la ocasión de meterlas en alguna parte, y de esta manera yo las maté». No obstante, el individualismo de Felisberto Hernández es distinto de la actitud de Emar frente a su tiempo, y nos lo muestran comprometido contra la represión social, religiosa e intelectual. Valga como muestra un ejemplo del primer caso, cuando su imaginación transmuta el llanto que oye en las calles en agujas de cristal:

> El llanto espeso lloraba la pérdida de un prendedor de platino, recuerdo de familia; el llanto endeble, la pérdida de un niño en la miseria. Aquél también lloraba el tono de su Packard quedado ligeramente más claro que lo deseado; éste, la tisis enseñoreada en el conventillo. Una aguja del primero derramó el dolor del champaña servido en el banquete acaso con cierta precipitación; una aguja del segundo, el frío que silba en los tabiques y en los huesos. Otra aguja del primero sufrió por las perlas del frac del amigo, superiores a cuantas hasta hoy se habían

visto; otra aguja del segundo dijo: «Hambre, hambre, hambre».

El sujeto emariano, transeúnte impenitente, deambula por espacios diversos, como peregrino o aventurero, inmerso en las fuerzas oscuras de un mundo irracional. La marejada de los signos que articulan su escritura son movimiento fértil e incesante que, usurpando las armas a esa realidad enemiga desde el sinsentido y el juego, logra exorcizar su maleficio y plantar cara a ese signo trágico que atenaza al hombre contemporáneo.

Un retablo de locura y de muerte: Pablo Palacio

Nunca nadie ha escrito o pintado, esculpido, modelado, construido, inventado, sino para salir realmente del infierno

Antonin Artaud

Relegado siempre en el margen de los *malditos*, el ecuatoriano Pablo Palacio constituye una de las voces más raras y notables de la prosa vanguardista hispanoamericana, de la estirpe de Lautréamont, con una original propuesta situada en la órbita de la crueldad, el humor negro y la locura, enfermedad que le afectó gravemente en la vida real. Palacio vivió en un Ecuador asolado por la

violencia social y política, condiciones a las que se suma su temprana orfandad: no conoce a su padre, y pierde a su madre a los dos años. Es ya lugar común referir el accidente que lo lleva, con tres años, por un descuido de la lavandera que lo cuidaba, a caer a un arroyo y aparecer a medio kilómetro con la cabeza destrozada por setenta y siete cicatrices, de las que él se enorgullecería. Esto siempre ha sido recordado por la crítica determinista, que ve ahí el detonante de la locura en que el escritor se hunde en sus últimos años, aunque estudios más recientes insisten en que fue la sífilis su causante. Moriría inmerso en la locura —como Kafka, Nerval o Hölderlin—, tras un largo sufrimiento de ocho años.

Palacio compatibiliza su actuación social —como brillante abogado y político— con su creación literaria, cuya osadía transgresora escandaliza al buen burgués y revoluciona la literatura ecuatoriana de su tiempo, en una verdadera conmoción de conciencias. En la órbita de Kafka y de Pirandello, Palacio se acoge a su entronizamiento del absurdo —«absurdo, sólo tú eres puro», diría Vallejo en *Trilce*—, para delatar, precisamente, la irracionalidad circundante.

Entre 1927 y 1932 publica sus tres libros —*Un hombre muerto a puntapiés*, *Débora* y *Vida del ahorcado*—, que componen toda su obra conocida, junto con algunos relatos publicados en prensa. Hay que anotar aquí que algunas de sus obras se han perdido, como *Ojeras de virgen*, que el autor no quiso publicar a pesar de haber obtenido el primer premio en un concurso literario local, y que tras su muerte fue hallada por su mujer, quien entregó el único ejemplar que poseía al actor Marco Barahona para su adaptación al teatro, con la mala fortuna de que éste lo extraviara. Merece igualmente recordarse que también escribió poemas, como el estremecedor «As de corazones», de 1929, donde se autorretrata «solo como una moneda de mendigo»; en sus versos se proyecta con vehemencia su malestar existencial y una intensa sensación de orfandad y desamparo, que arrojan luz sobre su relato *Vida del ahorcado*, en cuyo protagonista se proyectará de algún modo el autor:

> ...Pero ya nada queda en ningún rincón del
> mundo y voy a estar por toda una eternidad
> tendido]

en el andamiaje de mi esperanza, tendido como
un muerto.]
As de corazones
yo y mis recuerdos.
Pero qué es eso de los recuerdos si ya no me
hacen]
poner alegre ni triste, ni me importan esas
arrugadas]
caricias porque no soy un tratante de viejo?
NADA te debo, madre: no sé de qué color fueron
tus ojos, ni sé si fueron suaves las palmas de tus
manos,]
ni si tus besos fueron dulces.

Por otra parte, en una época de auge de los fascismos, el vanguardismo de Pablo Palacio supone una llamada radical a la conciencia. Aunque militó en el Partido Socialista, el medio elegido no es el realismo social, didáctico y ramplón, que impera entonces. Palacio delata la violencia, la injusticia y la opresión haciendo que el lector las sufra en su propia carne, en lugar de proyectarlas en textos testimoniales que transcriban puntualmente la denuncia, y dejen al lector aliviado ante esa tarea de denuncia ya realizada por otros.

En relación con su preocupación por la problemática social, puede considerarse también a Palacio como un defensor de la causa de la mujer, tanto en la literatura como en la vida real: en junio de 1932 publicó en un periódico quiteño, *El Día*, el ensayo «La propiedad de la mujer», donde atacaba el artículo del Código Penal que autorizaba al marido a dar muerte a su esposa si ésta cometía adulterio. En sus relatos puede encontrarse también esa problemática, transustanciada en literatura y siempre con la carga satírica e irónica que caracteriza al autor. Así, por ejemplo, en el cuento mágico-fantástico titulado «Brujerías» nos encontramos con un mago, Bernabé, que al sorprender a su mujer con un amante, lejos de dedicarles una actuación de celos, se retira tranquilamente a preparar un encantamiento que los convierte en perros, en una metamorfosis grotesca que escarnece los modelos escriturales de la tradición, en especial de los dramas de honor; se trata de una solución sencilla y no violenta al problema. Otro ejemplo es el relato «Las mujeres miran las estrellas», que básicamente nos presenta a un hombre maduro casado con una joven que lo engaña con el secretario de él; la ironía del título subvierte la tradicional consideración de la mujer, para presentarla como un

ser de carne y hueso, con los impulsos naturales de esa condición. La reacción del marido ante el descubrimiento del adulterio será de resignación pacífica: «Sólo los perros son fieles». Quedan así cuestionadas las convenciones que promueven el tópico de la mujer como ser espiritual y ángel del hogar: no hay ni moralina ni condena.

A partir de 1932, Palacio se dedica sobre todo a la política, el periodismo y la filosofía. La enfermedad llegará acremente en 1940, y lo sumerge en la locura hasta su muerte en 1947. El humor cáustico y corrosivo de sus primeros escritos fue saludado con entusiasmo por la crítica de su tiempo: Raúl Andrade le agradece «haber derramado el amoniaco de su *humor* en la literatura que disfraza sus malos olores con polvos de arroz y colonias baratas», la *Revista de avance* lo califica como «humorista de honda vena trágica», y Benjamín Carrión lo incluye en la genealogía literaria de Gómez de la Serna y Buster Keaton. Pero la recepción empieza a ser distinta ante la publicación de *Vida del ahorcado*, en 1932, cuando ya el realismo social es un dogma para el artista revolucionario, y las críticas se vuelven acusatorias contra lo que se consi-

deran textos demasiado intelectuales, con personajes mezquinos y clownescos y un individualismo amargo, supuestamente inoperante para la causa social.

Sin embargo, la poética de Palacio se posiciona como un cuestionamiento de los principios de autoridad, y tiene como objetivo primero el derrumbamiento de las decrépitas convenciones literarias y sociales al uso. Sus personajes se sitúan habitualmente en los márgenes: hay antropófagos, dementes, brujos y monstruos en su primer libro, *Un hombre muerto a puntapiés*, donde la agresión comienza desde el epígrafe de la primera página: «Con guantes de operar, hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo echo a rodar por esas calles: los que se tapen las narices le habrán encontrado carne de su carne». El relato que da título a toda la serie parte de una noticia periodística que el narrador recrea con hipótesis imaginarias, con lo que se nos presenta la escritura como proceso, y no como resultado; inventa para el personaje fallecido un nombre y ocupación, y busca descubrir qué vicio tiene el difunto: la desproporción entre el calibre del asesinato y esa obsesión chismográfica llama la

atención sobre la deshumanización que delata el autor. A pesar del cruento humor que domina la historia, el cierre no está exento de lirismo, en una estrategia común a las propuestas del expresionismo para lograr, con esa colisión entre extremos, un mayor impacto en el receptor: «en tanto que mil lucecitas, como agujas, cosían las tinieblas». Lejos de amortiguar el sabor de la violencia, ese final distante potencia en el lector la desazón ante la brutalidad de la acción y la morbosidad del narrador, la misma que debió imperar, entonces y ahora, en la prensa sensacionalista.

Con el relato «El antropófago», reincide el autor en la temática policiaca —subgénero frecuentemente parodiado en la vanguardia—, y también en la crueldad que conmociona brutalmente al lector. El narrador es ahora un estudiante de criminología, y siente compasión por el caníbal preso en su celda, al que considera inocente: «eso de ser antropófago es como ser fumador, o pederasta, o sabio». De nuevo se centra Palacio en la figura del monstruo —ese personaje antisocial, incomprendido por ser distinto—, y como en el caso anterior, un juego de cajas chinas nos lleva a otra historia:

la que el estudiante inventa para el criminal. Palacio se burla del lector —le tienta con sus datos ambiguos para que formule, si quiere, sus propias elucubraciones— al tiempo que lo convierte en cómplice: «Bueno, esto no le interesa a usted; sigamos con la historia». Un día nuestro personaje siente una urgente necesidad de una violencia catártica, muerde a su mujer y después se abalanza sobre su hijo hasta mutilarlo gravemente; el horror se nos relata con frialdad, el narrador sólo refiere la fruición del caníbal, y el crimen es desdramatizado: son los vecinos los acusados de crueldad por dar garrotazos al criminal y entregarlo a la policía. El niño queda mutilado, como el personaje emariano de «El pájaro verde», pero no muere, y el lector queda conmocionado con su final *cool*.

La magia es otro de los temas frecuentados por Palacio, aunque vista desde un punto de vista desmitificador y paródico. En «Brujerías» se nos habla de un joven que necesita un filtro de amor, para obtener los favores de una dama: va en busca de una bruja y le cuenta su problema, pero ella se enamora de él y le hace visitarla todos los días para aproximársele con su «espléndida nariz borbo-

na, ancha, colorada, ganchuda, acatarrada». El narrador, siempre inmiscuyéndose y jugando, lamenta que la bruja no haya decidido darle a beber el filtro para obtener los favores de un hombre, «y hubiéramos tenido la aventura más divertida». Sus vueltas de tuerca son siempre inesperadas, descabelladas, fulminantes frente al lector confiado: niegan la inercia del relato que tanto combatieron los vanguardistas, y que Valéry caricaturizó con la frase «la marquesa salió a las cinco». Su estética de la fealdad supone la subversión del cuento tradicional: ahora el joven se enamora de la bruja repugnante de los cuentos tradicionales, para regocijo del narrador que actúa como un niño travieso. No queda todo ahí: después de hacernos creer que leemos un cuento sobre filtros de amor, y sobre una bruja que seduce a su cliente, ella castiga al joven por amar a otra dama. El relato se nos presenta como un juego de cajas chinas, como posibilidad y como movimiento. La venganza supone una historia fantástica; los jóvenes toman filtros mágicos, pero su reacción se convierte en una parodia grotesca de la metamorfosis de Apolo y Dafne: el joven huye, ella lo persigue, y

> ...el desdichado no pudo dar un paso más: vio que se le despedazaban los vestidos y una multitud de hojas frescas le salían del cuerpo. Se le erizaron las arterias inferiores y, taladrándole con furia los pies, desaparecieron en la tierra. Un brazo se le hundió en el tórax y le salió por la cuenca de un ojo, cargado de ramas. Se estiró sobre una sola pierna; se abombó; crujió bajo el viento; echó raíces fuertes; dio un gran grito.

La imagen resultante parece la transcripción de un cuadro surrealista, y no será la única ocasión en que Palacio parodie la expresión plástica de su época. La nueva Dafne, ahora en el rol de Apolo, «como estúpida, agrandó los ojos y se quedó mirando el árbol». Pero siguen las vueltas de tuerca, y cuando ya asumimos lo risible de la situación, llega la conmiseración poética: «este naranjo sentimental, bajo la luna quería llorar las noches como los remos al ser levantados sobre el agua: exquisita y romántica sentimentalidad».

La vocación paródica de Palacio es una constante en su narrativa, con numerosos ejemplos, como el

titulado «¡Señora!», donde una dama acusa a un joven al salir del teatro de haberle robado sus joyas y lo obliga a acompañarla en coche a fin de resolver el entuerto. Hace su aparición lo metaliterario una vez más —«En la comedia moderna, el automóvil es un personaje interesantísimo; así es que se acercó un automóvil»—, y de nuevo se construye el relato como réplica contra la tradición; en este caso es la dama la que quiere seducir al joven, con una solución final jocosa para el personaje y para el narrador, que descubren una ventana, por donde «debía salvarse el hombre —y también el cuentista—, para luego, azorado, hundirse en el camino».

También paródico y metaliterario es el relato «La doble y única mujer», donde regresa la idea del monstruo: se trata de algo así como dos siamesas unidas por su espalda, para quien no existe ni siquiera un sistema pronominal válido que incluya el «yo» y el «ella», y que tiene sin embargo un espíritu sereno y grave que contrasta con el entorno disparatado que retrata. La rareza de su anatomía es explicada en un pasaje con reminiscencias cervantinas sobre los efectos perniciosos de las lecturas inadecuadas, que son extrapoladas al arte

de vanguardia: su madre se distraía con «esas peligrosas estampas que dibujan algunos señores en estos últimos tiempos, dislocadas, absurdas», y «llegó a creer tanto en la existencia de individuos extraños que poco a poco llegó a figurarse un fenómeno del que soy retrato».

La siguiente entrega de Pablo Palacio es la *nouvelle* titulada *Débora*, hermética y laberíntica, donde no ocurre nada, excepto que el narrador decide matar a su personaje, el Teniente, inmerso en una existencia gris e insatisfecha. La mujer del título —cuyo nombre evoca a la sacerdotisa y poetisa bíblica— nunca aparece, como Dulcinea en *Don Quijote*; sólo es una presencia constante en la imaginación del protagonista, y un *leitmotiv* que vertebra la obra. Al final el personaje muere, y el narrador concluye: «En este momento inicial y final suprimo las minucias y difumino los contornos». En definitiva, la novela es una trampa para el lector, que no encontrará en su interior lo que ofrenda una novela convencional, con sus mundos imaginarios cerrados y lógicos, sino un conjunto de digresiones que muestran la novela como proceso, en un texto extraño y desasosegante.

El último libro publicado por Palacio, Vida del ahorcado, subtitulado Novela subjetiva, es una propuesta fragmentaria, aparentemente caótica e inconexa, vertebrada sobre un eje central: un revolucionario pequeño-burgués —Andrés Farinango— que vive en un cubo siniestro, figuración de las viviendas comunes en la gran ciudad, y también del nicho o la sepultura. La técnica vanguardista del *collage*, que organiza la materia narrativa, acusa un mundo atomizado, y el título —inquietante y desestabilizador— se nos presenta como un oxímoron: estamos ante la vida de un muerto, de ese sujeto alienado en la gran ciudad, con su geometría de líneas frías y sus habitáculos absurdos. El subtítulo nos pone sobre aviso de su estructura de diario, de su naturaleza autobiográfica, tan frecuente también en otros narradores vanguardistas, como Felisberto Hernández o Juan Emar, que a su modo subvierten la moda de los relatos sobre la memoria que el modelo de Proust desencadenó.

El comienzo nos sitúa de lleno en el arte palaciano de la desrealización: el protagonista se despierta en su cubo, oye una voz que lo llama, y se levanta sobrecogido por ese peligro que acecha.

Nos sumergimos así de lleno en lo fantástico y visionario, en tanto el narrador escarnece la vida moderna, el hacinamiento en esos cubos urbanos que son prisiones maquilladas como palacios, donde los hombres se amontonan como fieras mansas. El cubo, además, sugiere frialdad y despersonalización, y remite a ese cubismo deshumanizado que con frecuencia cuestiona o parodia Palacio en sus escritos, en especial en «La doble y única mujer».

El protagonista arenga a los burgueses y proletarios que ha invitado a su cubo: «Quería explicaros que soy un proletario pequeño-burgués que ha encontrado manera de vivir con los burgueses, con los buenos y estimables burgueses». La provocación es constante, y el absurdo y la crueldad tienen un momento climático en una escena en que los jóvenes de la Universidad deciden proveerse de pistolas para protestar contra el profesor:

> Todos los chiquillos de la clase hemos decidido suicidarnos en masa porque usted es un majadero [...] Cayeron heroicamente, como deben caer los hombres. Y el Profesor sabio, dejando

de hacer gestos, se puso a buscar a gatas por la clase las palabras inútilmente perdidas.

El autor insiste en presentarnos personajes chaplinescos, ridículos, sometidos y adocenados, víctimas de fuerzas superiores que siempre actúan en su contra, como Bienatendino, que abandona su casa a la aventura y acaba sitiado por un ejército de pulgas. El protagonista, inmerso en el tedio y el desamor, llora su obsesiva orfandad, que se hace metáfora estremecedora de la condición del hombre:

> No estoy aquí; he caído de nuevo en este hueco de la ausencia. ¡Cada vez la sensación de ausencia! Estoy como desintegrado: me parece que partes de mí mismo residen lejos de lo mío, en algún sitio desconocido y helado. Quedo mucho tiempo en tinieblas y empiezo a andar a tientas por todos los rincones del cubo, dominado por dos impulsos contradictorios: la esperanza y el terror de encontrar a alguien que también me busca.

Pronto llegará el momento en que se nos presente al narrador tras haber consumado su suicidio, ahorcado en un hermoso bosque de la urbe, reflexionando sobre la nefasta actuación del ser humano ante el mundo natural:

> ...hemos puesto el dedo en medio de lo creado y levantándolo bruscamente hemos dejado allí un árbol barbudo, lleno de hongos y de parásitos blanquecinos como escaras lavadas [...] Hace frío, aquí colgado.

De nuevo se producirá la vuelta de tuerca, el nuevo giro en la montaña rusa del relato: el bosque se subleva, en una escena delirante. Protestan los altos pinos, «destinados a morir en este pobre jardinillo», y los cipreses, «nosotros somos un palo alegre y nos gusta el fandango». Se trata de una revolución absurda y también alegórica. Finalmente, encontraremos al personaje en su cubo, ahorcado con una lámpara:

> Esta historia pasa de aquí a su comienzo, en la primera mañana de mayo; sigue a través de

> estas mismas páginas, y cuando llega de nuevo aquí, de nuevo empieza allá... Tal era su iluminado alucinamiento.

Sueños y pesadillas se acumulan en esa frontera de la vigilia que es el relato y nos encierran en su callejón sin salida.

De sus prosas no incluidas en libro, merecen mención «Novela guillotinada» y «Una mujer y luego pollo frito». La primera se publica en 1927 en *Revista de avance*, y su título ya nos sumerge en un espacio de violencia, inquietud y brevedad. Se nos presenta al escritor buscando a su personaje, como un cazador furtivo, mientras se burla de su propio oficio:

> Con éste haré mi novela, novela larga hasta exprimirme los sesos; estirando, estirando el hilo de la facundia para tener un buen volumen. Se venderá a 7 pesetas. Se pasmarán ante el psicólogo erudito, conocedor profundo del corazón humano.

El relato es un divertimento que escarnece una vez más de la tradición; de pronto el personaje pasa cerca de alguien que limpia su escopeta y «un tiro le raja la cabeza»: así resulta su novela guillotinada.

«Una mujer y luego pollo frito», de 1929, presenta de nuevo desde el título la provocación al lector, y supone otra puesta en solfa de las convenciones. Su narrador se retira a descansar, por encontrarse destemplado, y escucha una vocecita en sus oídos: «¡Cualquier día amaneceré muerto y a quién le importa esto!». De nuevo encontramos al sujeto descentrado, neurótico y alucinado, grotesco muñeco de guiñol, inmerso en visiones casi cubistas, con movimientos segmentados en planos discontinuos. Intenta seducir a Adriana, y lo logra, pero ella finalmente lo abandona; de pronto él se da cuenta de que su compañero lo está llamando, y una criada trae una bandeja con pollo frito como reconstituyente de la convalecencia que lo había sumergido en el delirio: todo ha sido un sueño, un delirio más de ese gran alucinado que fue Palacio, y que en uno de sus relatos recordaba que «sólo los locos exprimen hasta las glándulas de lo absurdo y están en el plano más alto de las categorías intelectuales»; en

la misma estela se situaría después Artaud, cuando delataba una sociedad que inventó la psiquiatría «para defenderse de las investigaciones de algunas inteligencias extraordinariamente lúcidas, cuyas facultades de adivinación le molestaban».

La mirada trascendente de Felisberto Hernández

...Musil y Felisberto. Después de ellos ya nadie enciende las lámparas.

Enrique Vila-Matas

Reivindicado tempranamente por Ramón Gómez de la Serna —que lo llamó «sonatista de los recuerdos»—, y también por Amado Alonso —que consideró «magistral» su retrato del personaje Clemente Colling—, o Jules Supervielle —que elogió su originalidad natural, «por una inclinación espontánea hacia lo profundo»—, las prosas de vanguardia del uruguayo Felisberto Hernández son las primeras que han recibido cierto reconocimiento, tal vez por

la continuidad y constancia de su propuesta, más allá del lapso temporal correspondiente a la vanguardia histórica: comienza a publicarlas en 1925, y continúa hasta su muerte, en 1964, en tanto que la prosa narrativa de Huidobro, Emar o Palacio se ciñe a los años veinte y treinta exclusivamente. Con posterioridad, han sido otros muchos escritores los que han reconocido el raro talento de Hernández, como Juan Carlos Onetti —que se queja de la incomprensión de que fue objeto su obra— o Italo Calvino, quien consideró que su «sentido de lo cómico transfigura la amargura de una vida tejida de derrotas». Pero probablemente haya sido Julio Cortázar su principal valedor, al dedicarle diversos textos donde sitúa su «universo surreal» en la órbita de la literatura fantástica rioplatense —aunque sin etiquetas—, y reconoce su magisterio —«escribí páginas que tanto te buscaban»—, al tiempo que enaltece su singular escritura, vertebrada por la imagen poética, y donde «los sentidos no parecen sometidos a las facultades intelectuales para el proceso de conocimiento, sino que entran y salen de las cosas con el ritmo del aire en los pulmones».

Felisberto Hernández, pianista y apasionado por la psicología y el arte —unido por una estrecha amistad con el filósofo Carlos Vaz Ferreira y el pintor deconstructivista Joaquín Torres García—, inicia su itinerario creador con los textos breves y fragmentarios de *Fulano de tal*, *Libro sin tapas*, *La cara de Ana* y *La envenenada*, publicados entre 1925 y 1931, en ediciones limitadas y humildes, subvencionadas por el propio autor. Tras el largo paréntesis de una década, entre 1942 y 1943 dará a la luz la trilogía *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*, articulados por evocaciones literarias de su infancia y juventud. A partir de entonces, abandona la música para dedicarse sólo a la literatura, en tanto que sus entregas se siguen sucediendo, dominadas ahora por la intensificación del absurdo y el humor negro, y reunidas bajo títulos como *Nadie encendía las lámparas* y *La casa inundada*. Esos tres momentos diferenciables que ofrece el universo de Hernández forman parte sin embargo de una concepción orgánica y unitaria, cohesionada por una poética inconfundible, de fiel raigambre en la vanguardia, a la que el propio autor se refirió en su «Explicación

falsa de mis cuentos»; ahí rechazaba las «estructuras lógicas» para privilegiar la naturalidad, el misterio y muy especialmente lo poético, e identificaba sus relatos con una planta interior con «hojas de poesía», ajena a la conciencia. También se refirió a sus convicciones sobre estética en otros textos marginales, como el que sigue:

> ...recuerdo el esfuerzo constante por ser objetivo; mi pasión por entrar en ciertos conocimientos sin pretensiones psicológicas ni filosóficas, sino esperando los pasos que quisiera dar la curiosidad cuando es misteriosa, cuando se espera con una paciencia encantada que la curiosidad sola busque sus medios, los que quisieran ser artísticos y sobre todo, del fondo más sencillo, más antiliterario de nuestra alma. Y trabajar literariamente —favorecido por lo que pueda haber de ventaja en los pocos conocimientos— contra la literatura y las formas hechas.

En esta declaración de principios, el fabulador se defiende de las acusaciones hacia su escritura distinta, acusada de desaliñada o incorrecta, para

defender su batalla contra las convenciones y los dogmas literarios. Será así la *paciencia encantada* la que, al hilo de la curiosidad, convoque el discurrir de sus palabras, cuya naturalidad no es incompatible con la fuga constante hacia el territorio de la otredad, de lo invisible, de lo que vislumbran la imaginación y el asombro tras los velos grises de la cotidianidad. Su extrañamiento de lo real es convocado por el humor, el juego y la fantasía —que a menudo se decanta por lo maravilloso o lo fantástico—, y estas estrategias hacen rondas al misterio latente que acogen los rincones de la inmediatez, en especial los objetos inertes. Así, por ejemplo, en «El vestido blanco», las hojas de las ventanas, cual si fueran amantes, sólo están cómodas cuando están totalmente cerradas o abiertas, es decir, unidas o mirándose, y la intensidad de la obsesión del que observa va derivando hacia el terror derivado de lo siniestro:

> ...sentí que me tocaban en la espalda muy despacito y como si me quisieran hipnotizar. Y al darme vuelta me encontré con las ventanas

en la cara. Sentí que nos habían sepultado entre el balcón y ellas.

Igualmente, en «La casa de Irene» el narrador es objeto del desdén y la burla de una silla, que «al mismo tiempo que sujetaba a Irene, aprovechaba el momento en que ella se inclinaba un poco sobre el piano y con el respaldo libre me miraba de reojo»; más tarde, en «El cocodrilo», el protagonista, insomne, se sumerge en una neurosis obsesiva al contemplar la cama: «estaba abierta y sus varillas niqueladas me hacían pensar en una loca joven que se entregaba a cualquiera», y al encender la lámpara, «la bombita se asomó debajo de la pantalla como el globo de un ojo bajo un párpado oscuro».

Esa animización de los objetos, a partir del desplazamiento afectivo —que los convierte a menudo en foco central de la mirada—, conlleva una cosificación o animalización de los personajes, para acusar la alienación del sujeto en un mundo deshumanizado. En la misma línea se sitúa la frecuente visión desmembrada del cuerpo humano, con independencia de las partes respecto al todo, para delatar la disolución de la identidad en un

mundo desarticulado y absurdo, desde estrategias afines al cubismo y el *collage*. Esas estrategias se suman a la constante materialización de lo abstracto, con inquietantes metamorfosis que se debaten entre lo poético y lo fantástico, donde la angustia se convierte en dos siniestros pajarracos posados sobre los hombros del narrador, y los ruidos huyen como ratones espantados, o los pensamientos tienen vida autónoma: «Yo sé que por el cuerpo andan pensamientos descalzos».

Los textos de Felisberto Hernández oponen a la realidad utilitaria la ensoñación contemplativa, que evoluciona desde la ingenuidad casi *naïf* de sus primeros libros hacia el universo sombrío de sus últimas propuestas, y suelen estar protagonizados por un sujeto —a menudo candoroso, grotesco o disparatado— que contempla enajenado el espacio que lo rodea, sus latidos secretos. Con una escritura pulsional, ajena a retóricas, acoge el humorismo en un amplio espectro de posibilidades, desde la travesura del joven que levanta la falda a una silla, hasta las bromas macabras y juegos oscuros de la pareja que protagoniza «Las Hortensias». La experiencia del autor, como pianista que acompañaba las pelí-

culas de cine mudo, se filtra en su escritura para dar vida a un singular simbolismo, que asocia al piano con un ataúd y hace de los colores blanco y negro —o los colores vivos y chillones— una vía de desrealización frecuentada.

Todos esos ingredientes pueden detectarse desde su iniciático *Fulano de tal*, cuyas «Cosas para leer en el tranvía» parecían hacer un guiño a Oliverio Girondo, y cuyo «Prólogo de un libro que nunca pude empezar» anuncia una visión de la literatura como proceso y como juego que será constante en toda su obra. En *Libro sin tapas*, la inquietante extrañeza que desprende «El vestido blanco», como se ha anotado, es compatible con el desenfado de «Genealogía», una historia de amor que, más allá de las leyes de la lógica, nos presenta la danza coqueta de una circunferencia sobre una línea infinita, hasta la aparición en escena de un vigoroso triángulo, y el juego sensual que provocará inesperadas mutaciones de ambos —en elipse, pentágono o cuadrilátero—, hasta que se superponen y quedan unidos para siempre en la infinitud de una línea.

En *La cara de Ana* puede recordarse «El vapor», que concluye con una imagen casi cubista del narrador en un espejo, y en ese primer periodo destacan también otros juegos, como el que propone «Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días», que ejemplifica la vocación especular de estos relatos, volcados a menudo sobre sí mismos. Tras la invitación lúdica del triple título —de modo que el lector pueda elegir el que prefiera— asistimos a las reflexiones del protagonista —un escritor llamado Juan Méndez— sobre su proceso creador, así como al diálogo de éste con su personaje, que le cuestiona la falta de moraleja: «entonces me he animado a explicarle lo que no puede entender; que escribo sin tener interés de ir a parar a ningún lado —aunque esto sea ir a alguno»—. También metaliterario es «Filosofía de gángster», donde el autor pide al lector que interrumpa la lectura cuantas veces lo desee, porque las reflexiones que realice en esos momentos serán probablemente «lo mejor de este libro». Por otra parte, en «El taxi» hallamos otra valiosa muestra de esa revisión del hecho literario, que habla del cuento como viaje a bordo de una metáfora:

> Estimado colega: sí, sí, me refiero a ti, lector, que te miro por los ojos, agujeros, cuerpos y desde los ángulos de esas letras... ¡Si vieras con qué sonrisa cargué esta madrugada mi Parker! [...] He tomado una metáfora de alquiler y me dirijo a «la oficina». La metáfora es un vehículo burgués, cómodo, confortable, va a muchos lados; pero antes tenemos que decirle al conductor dónde vamos a concretar el sitio: si le digo que quiero ir a lo incognoscible sabe dónde llevarme: al manicomio.

Las indagaciones de las primeras invenciones de Felisberto Hernández incluyen también poemas y diálogos, en textos fronterizos que no aceptan ninguna bandera de género; así, por ejemplo, en «Poema de un próximo libro» asistimos a la historia de un silencio —protagonista dilecto de sus relatos— en su danza secreta con el sonido.

Esa nota de ingenuidad, esa naturalidad al contar las cosas más disparatadas y turbadoras, se convierte en seña de identidad de toda su andadura posterior, imbricada con estos primeros pasos en un todo indivisible. *Por los tiempos de Clemente Co-*

lling, de nuevo en forma autobiográfica, se articula en torno al profesor ciego de piano del protagonista. Éste está embargado por la hipnosis del misterio y el silencio que envuelven a los objetos: una muñeca siniestra que ha pertenecido a una niña que ha muerto, un loro disecado sobre un pedestal, un ropero que está tuerto porque le falta un espejo, o el piano terrible: «los pianos negros nunca me sugirieron nada fúnebre; pero aquel piano blanco tenía algo de velorio infantil». Su permanente estado de ensoñación invita a la fantasía, en un juego que funciona como antídoto contra la fatalidad: «El esfuerzo que haga por tomar los recuerdos y lanzarlos al futuro, será como algo que me mantenga en el aire mientras la muerte pase por la tierra». Porque siempre, agazapada, está la amenaza de la locura: «la situación era tan extraña, que mi cabeza, para animarme, me pensaba cosas como en broma».

En la misma línea se desenvuelve la historia de *El caballo perdido*. Ahora es la profesora de piano, Celina, quien convoca las fantasías del protagonista, que dialoga con los muebles mientras la espera en la sala («Claro que cuando venía Celina los

muebles y yo nos portábamos como si nada hubiera pasado»). Adquieren aquí especial relieve los colores blanco y negro, que desrealizan el mundo retratado como si fuera visto a través del teclado del piano. La vivificación de lo inerte halla aquí momentos memorables, como en la descripción del lápiz de la maestra:

> ...Cuando Celina no lo soltaba, él se movía ansioso entre los dedos que lo sujetaban, y con su ojo único y puntiagudo miraba indeciso y oscilante de un lado para otro. Cuando lo dejaban acercarse al papel, la punta parecía un hocico que husmeaba algo, con instinto de lápiz, desconocido para nosotros, y registraba entre las patas de las notas buscando un lugar blanco donde morder. Por fin Celina lo soltaba y él, con movimientos cortos, como un chanchito cuando mama, se prendía vorazmente del blanco del papel, iba dejando las pequeñas huellas firmes y acentuadas de su corta pezuña negra y movía alegremente su larga cola roja.

En lo sucesivo habrá de mantener igualmente esas actitudes, y en *Nadie encendía las lámparas* cabe recordar «El balcón», historia sobre una poeta cursi a la que el narrador visita y acompaña mientras escucha el silencio, que «pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones». Los objetos de la vajilla también tendrán su protagonismo en el relato; son bañados y secados cada día antes de ser conducidos a sus pequeños habitáculos, donde se acurrucan para dormir, y el anciano tiene un modo «humillante de agarrar el botellón por el pescuezo y doblegarlo hasta que le salía vino». El suicidio del balcón por celos convertirá a la dama en su viuda y dará punto final a esta historia.

Posteriormente, las prosas de Felisberto Hernández se hacen más sombrías e invaden territorios de lo siniestro, como en «El acomodador», inquietante relato que se debate entre lo onírico y lo fantástico: el protagonista descubre un día que proyecta una luz con los ojos, que es motor de imágenes cubistas y surreales, y se desencadena su «lujuria de ver». Igualmente, «Las Hortensias» se sumerge en territorios del absurdo y el horror: su

título hace referencia a las muñecas de tamaño natural que usa un matrimonio para componer escenas teatrales como divertimento, hasta que de algún modo esas figuras comienzan a apoderarse de su voluntad, y se convierten en la encarnación de sus culpas y neurosis de manera obsesiva. También se quebranta la frontera entre la vida y la muerte en «La casa inundada»; su protagonista es contratado por una mujer enigmática que ha inundado su casa para poder conversar y convivir con las aguas, cuya identificación con la laguna Estigia se hace inmediata. El motivo de la locura se impone con fuerza: ella cree que alguien quiere comunicarle algo desde el agua, «y por eso el agua insistía en mirar y en que la miraran».

Pero no todas las tentativas del autor exploran las sombras de lo inquietante o macabro en esta etapa; también contamos con prosas que convocan la sonrisa, como «El cocodrilo», sobre un vendedor de medias que descubre cómo su facilidad para llorar lo convierte en un «burgués de la angustia», porque la compasión de la gente ante sus lágrimas le proporciona pingües beneficios; o en «Muebles 'El canario'», que conjuga lo maravilloso y lo

humorístico en la historia de un viajero que recibe en el tranvía una misteriosa inyección, tras lo cual empieza a escuchar insoportables emisiones radiales; el juguete narrativo no está exento de un sutil cuestionamiento de la molesta convivencia con la publicidad, que también hallaremos en el relato de Juan José Arreola titulado «Baby HP». Pero, en conjunto, la obra de Felisberto Hernández supone un retroceso de lo maravilloso ante el impulso de lo fantástico, para instaurar metáforas de un sentimiento de alienación que, implacable, embarga y somete al hombre de nuestro tiempo.

MACEDONIO FERNÁNDEZ O EL ARTE DE LA IMPOSIBILIDAD

En las digresiones de Macedonio Fernández, parécame ver una fantasía en incesante ejercicio: actividad que briosamente va diseñando universos, no legislados y fatales como un problema de ajedrez, sino arbitrarios y burlones como la mejor partida de truco.

Jorge Luis Borges

Aunque pertenece por edad a una generación anterior, Macedonio Fernández se integra plena y tempranamente en la vanguardia. Amigo del padre de Borges, éste hereda su amistad a partir de 1921, y se convertirá en su mayor valedor: anota que nadie le «hizo una impresión tan profunda y per-

durable como Macedonio», y que fue, como Rafael Cansinos-Asséns, decisivo para su propia andadura. El texto citado en el epígrafe precedente fue publicado en 1923 en la revista *Proa*, donde ambos colaboran; después Borges será también el que pronuncie el discurso fúnebre a la muerte de su maestro, que se publicaría en *Sur* en 1952, y lo consagra —como autor y como personaje— al prologar en 1961 una antología suya. En esas páginas hace una devota semblanza que dibuja a Macedonio como hombre de extraordinaria inteligencia, solitario, apasionado y contemplativo, que vivía entregado a los «puros deleites del pensamiento», sin ningún interés por escribir y publicar, que nunca pontificaba, y cuyo tono era de «cautelosa perplejidad». Veneraba a Cervantes, y escucharlo era para el joven Borges «como si Adán, el primer hombre, pensara y resolviera en el Paraíso los problemas fundamentales», en especial el tema de la «esencia onírica» del ser humano. Su desdén por la escritura y la fama llevaría a que se perdieran muchos de sus escritos, abandonados por él mismo al mudarse de una habitación a otra de las pensiones en que vivía:

> Recuerdo haberle reprochado esa distracción; me dijo que suponer que podemos perder algo es una soberbia, ya que la mente humana es tan pobre que está condenada a encontrar, perder o redescubrir siempre las mismas cosas.

En definitiva, «la literatura le importaba menos que el pensamiento y la publicación menos que la literatura, es decir, casi nada». Desde los años treinta Macedonio vive entregado a la soledad y a sus escritos, si bien en ocasiones publica algunos textos breves en la revista *Papeles de Buenos Aires* que dirigen sus hijos; de ahí que su obra se haya conocido tardía y póstumamente.

Macedonio Fernández había nacido en el seno de una familia acomodada y estanciera en 1874. Su juventud discurrió entre las tareas como abogado y la pasión por la filosofía, y llegó a participar en la fundación de una efímera sociedad anarquista y utópica en Paraguay. A principios de siglo se casa con Elena de Obieta, con la que tendrá cuatro hijos —dos de los cuales dirigirían la revista *Papeles de Buenos Aires* en los años cuarenta—, y publicó sus versos en la primera época de la revista *Martín*

Fierro, dirigida por Alberto Ghiraldo. Pero en 1920 —cuando cuenta con 46 años— se produce un trágico acontecimiento: la muerte de Elena, que supone un revulsivo para su existencia. Macedonio abandona la vida profesional que hasta entonces había llevado, y se recluye para dedicarse al pensamiento y a la escritura, donde transfigura a Elena en un personaje, Elena Bellamuerte o La Eterna. Colabora en la revista *Proa* y se convierte en mentor de la vanguardia argentina: entre sus juegos se incluye la dedicación, durante unos dos años, a preparar la gran broma de presentarse como candidato a presidente de Argentina, en 1927. Esa chanza sirvió además para que él y sus amigos, Borges incluido, prepararan colectivamente una novela titulada *El hombre que será presidente*, que quedó inconclusa.

La filosofía y el humor son los ejes que vertebran su primer libro, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, publicado en 1928, y al que sigue, al año siguiente, *Papeles de Recienvenido*, ampliado casi dos décadas después bajo el título *Continuación de la nada*, con prólogo de Ramón Gómez de la Serna. Ahí se incluye, por ejemplo, el relato «El zapallo

que se hizo cosmos (Cuento del crecimiento)», una humorística fantasía seudocientífica, ya desde la hipérbole de su título, así como el epígrafe irreverente hacia el mundo académico: «Dedicado al señor Decano de una Facultad de Agronomía. ¿Le pondré 'doctor'? A lo mejor es abogado». El relato nos presenta un *crescendo* a partir de las noticias sobre unos ruidosos crujidos: la cucurbitácea protagonista crece desaforadamente, lo que provoca el horror colectivo, al tiempo que se desvela la inutilidad y absurdo de las instituciones ante cualquier catástrofe; se piensa en hacer crecer otro zapallo en Japón, para que al encontrarse «se encuentren y se entredestruyan, sin que, empero, ninguno sobrezapalle al otro». La acción se desencadena con estrategias afines al cómic o al cine mudo, con sus movimientos vertiginosos, mecánicos y grotescos: sólo queda mudarse al interior del zapallo, porque no va quedando nada fuera. Finalmente el Cosmos se enfrenta a él en combate singular, en una parodia descarnada del Apocalipsis, y la conclusión es desconcertante, porque la acción omnívora del Zapallo acaba incluso por tragarse a la muerte misma:

> Practicamos sinceramente la Metafísica Cucurbitácea. Nos convencimos de que, dada la relatividad de las magnitudes todas, nadie de nosotros sabrá nunca si vive o no dentro de un zapallo y hasta dentro de un ataúd y si no seremos células del Plasma Inmortal. Tenía que suceder: Totalidad todo Interna, Limitada, Inmóvil (sin Traslación), sin Relación; por ello Sin Muerte.

Entre los papeles de Macedonio habrá también textos más desenfadados e intrascendentes, como la brevísima «Colaboración de las cosas», concebida para cine: en ella una familia discute acaloradamente sobre la desaparición de una sartén, que nadie encuentra, hasta que se oyen unos ruidos extraños y se contempla cómo la propia sartén baja trabajosamente las escaleras, a fin de que no se culpe al niño, responsable del incidente.

Probablemente la pieza más notable de la producción de Macedonio sea su *Museo de la Novela de la Eterna*, redactada a partir de los años veinte, aunque publicada póstumamente en 1967. Ya se anunciaba en *Una novela que comienza*, que vio la luz en

1941, y fue proyectada por su autor como *Primera novela buena* junto con *Adriana Buenos Aires, última novela mala*, publicada en 1974 pero cuya primera redacción está datada en 1922. Ésta conserva su anclaje en la novela tradicional, con anécdota, personajes verosímiles y sentimentalismo, mientras que *Museo* es ya una fecunda propuesta de futuro y se acoge con plenitud al portentoso seísmo estético de la vanguardia. Compuesta básicamente por una sucesión de prólogos y algunos otros textos, la obra se instala de lleno en la concepción especular de la narrativa de vanguardia, y recoge íntimamente, por cierto, una semilla que Julio Torri ya había sembrado en 1912, al publicar en México su «Prólogo de una novela que no escribiré nunca», que a su vez seguía la senda inaugurada mucho antes por Laurence Sterne. Su esencia es la misma: poner en tela de juicio la validez del concepto tradicional de novela, y lograr a un tiempo que ese juguete literario tenga en sí un valor estético.

En *Museo de la Novela de la Eterna*, la extravagancia lúdica, el humorismo y la ironía establecen su imperio: el lector y el autor se transmutan en personajes fluctuantes, y el resultado es un texto

signado por el movimiento y la pluralidad. La idea que vertebra sus numerosas páginas es que el arte vence a la muerte, y está dedicada por Deunamor —el propio autor— a La Eterna, o Elena —su personaje—, que queda así usurpada a la muerte, por obra y gracia del arte. La fe de Macedonio en la palabra, tan connatural a ese tiempo de grandes utopías, se proyecta en su «Prólogo a la eternidad», que conjura la angustia de las influencias —tan opresiva en la segunda mitad de siglo—, y donde se recoge la respuesta de Dios, cansado de que le recuerden que todo está ya escrito: «también eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja, hendida Nada. Y comenzó». El proceso desmitificador del texto anhela oponer a los modelos narrativos tradicionales «un libro de eminente frangollo» y entre sus desconcertantes propuestas está alterar la naturaleza de los personajes: si la fisiología conlleva implícita la mortalidad, no tiene sentido que el autor se moleste en matarlos, basta crear personajes sin fisiología. La conclusión es aplastante: «nuestra estética es la inventiva»; el imaginador de la no-muerte no conocerá nunca el no ser. Por lo demás, el lector también será nuevo: será un per-

sonaje más, muy leído, por cierto, por los otros lectores, en tanto se carnavalizan todos los tópicos, para instaurar la «Imposibilidad como criterio del Arte». Éste constituirá la única verdad, y consagrará el juego, el caos y lo inconcluso.

Sobre *Museo* ha anotado Katharina Niemeyer que «se ofrece como *mise en abyme* del proceso de la novela vanguardista durante los años 20 y 30 y de su juego dialéctico entre ruptura e innovación». Ése es su mérito, aunque literariamente haya envejecido: en todo caso, Macedonio Fernández queda, tal y como lo retratara Borges, como un sembrador, constructor de nuevos caminos. Así lo testimonian otros muchos defensores de su legado, como Carlos Fuentes, que lo situó entre los grandes fundadores de la modernidad latinoamericana, o Juan Ramón Jiménez, que enalteció su idioma ajeno a normas, en tanto que Ramón Gómez de la Serna elogió su escritura construida con «arbotantes de humorismo, toda una nueva arquitectura de metafísica que, como se sabe, sólo es arquitectura hacia el cielo».

POSTDATA

Concluye aquí este tránsito por las prosas de la vanguardia hispanoamericana, cuyos artífices se entregaron a la exploración de los límites de la palabra, y fueron en buena medida responsables de la poderosa renovación de la narrativa hispánica que florece especialmente desde mediados del siglo XX. Su correlato en la vanguardia española, con prosas poemáticas como las de Vicente Aleixandre y Luis Cernuda, relatos de atmósfera como los de Pedro Salinas o Benjamín Jarnés, y variaciones lúdicas como las de Agustín Espinosa o Antonio Espina, han recibido cierta atención crítica en los últimos años, pero no ha habido hasta ahora un intento global de sistematizar las aporta-

ciones esenciales de la orilla americana de nuestro idioma, a las que se han dedicado estas páginas.

Las propuestas radicales y fecundas de esas prosas de vanguardia llevan a reflexionar sobre afirmaciones como las de Olga Orozco —«La poesía es vertical y la prosa horizontal. La poesía es vertical porque escarba en lo alto o en lo subterráneo y la prosa es horizontal, porque es lineal, cada cosa lleva a la inmediata y así sucesivamente»—, Ernesto Sábato —para quien la prosa es lo diurno, y la poesía, lo nocturno—, o Nicanor Parra —para quien todo lo que se mueve es poesía, y lo que no cambia de lugar es prosa—, y a preguntarse qué es realmente la prosa y cuáles son sus fronteras si es que las tuviera; en definitiva, a reformular el concepto tradicional sobre ella. Porque la prosa narrativa ha sido conmocionada por una catarsis lírica que ha alcanzado igualmente a la prosa ensayística y filosófica, como lo reconocen Blanchot o Cioran, el cual afirma en su «Adiós a la filosofía» que frente a la música y la poesía, la actividad filosófica proviene de una «savia disminuida y de una profundidad sospechosa».

Al mismo tiempo, esas prosas de vanguardia nos recuerdan que en aquel tiempo de agonía de la

novela —no muy distinta a la crisis actual del género— fue la inyección de la poesía la que le dio nueva vida; al fin y al cabo, fue ésta la que se instituyó como nueva religión a partir del romanticismo, tras esa muerte de Dios que encontró precisamente en la prosa poética de Nietzsche —*Así habló Zaratustra*— su primera constatación teórica. De la misma manera, y por el contrario, como lo acusa el ensayista Jorge Rodríguez Padrón en *El discurso del cinismo*, «al enajenarse de la poesía, la novela ha dado en ese discurso monótono y vano», con la «creación literaria convertida ya en producción literaria: sociedades anónimas de la literatura».

En definitiva, aquellos textos fronterizos nos hablaban de un fragor subterráneo que fructificaría en infinidad de posibilidades, como la miscelánea y el *collage*, el microrrelato y el aforismo greguerizante, la autoficción y el diario, la novela-ensayo y el prosema. Sus grandes artífices sabotearon sistemáticamente los cánones de la prosa narrativa para convertirla en laboratorio de los más diversos experimentos, y demostrar que ese fénix de los géneros permanece siempre, a la espera de nuevas fundaciones.

ÍNDICE