

DEL AZAFRÁN AL LIRIO

No ficción

DEL AZAFRÁN AL LIRIO

Mirta Yáñez

No ficción



ÍNDICE

PRÓLOGO.....	11
APUNTES DESDE LA HABANA.....	17
EN DONDE SE CUENTA DEL MUY ILUSTRE CABALLERO DE PARÍS Y DE LA HABANA.....	19
UNAMUNO, EL HIPERCRÍTICO.....	27
EL TROCADERO DE LEZAMA.....	35
LA FIEBRE DE LA IMAGEN: LOS CUENTOS DE JOSÉ LEZAMA LIMA.....	37
CARTA A LA FAMILIA MUMÍN.....	45
DISCURSITO PARA EL HOMENAJE A ALBERTICO.....	47
LOS “PAISAJES EMOTIVOS”.....	49
SONETO EN DONDE LA AUTORA EXPRESA SUS AGRADECI- MIENTOS POR EL FINAL FELIZ DE SU DOCTORADO.....	51
LOS CÓDIGOS DE HEMINGWAY EN “LA MARIPOSA Y EL TANQUE”.....	53
HOJARASCAS.....	59
LECCIÓN DÉCIMA: HOMO SAPIENS.....	65
LA ISLA EN EL EQUIPAJE.....	67

Edición y corrección: María Antonieta Colunga
Cubierta y diagramación: Reynier González la Hera
Fotografía de Cubierta: Yoe Suárez

© Mirta Yáñez, 2020
©Sobre la presente edición: Boca de Lobo Editores, 2020

Sin el permiso previo de los editores ninguna parte de esta publicación podrá ser reproducida, procesada o transmitida en alguna forma por algún medio —electrónico, mecánico, fotocopia, cinta magnetofónica u otro—, excepto para breves citas en reseñas, donde deberá especificarse la procedencia.

*Si pregunta por mí dale estos ojos,
estas grises palabras, estos dedos:
y la gota de sangre en el pañuelo.
Dile que me he perdido, que me he vuelto
una oscura perdiz, un falso anillo
o una orilla de juncos olvidados:
dile que voy del azafrán al lirio.*

EMILIO BALLAGAS

*Lo que Julio Verne me había repetido tantas veces sin que yo lo comprendiera del todo: hay un
mundo, hay ochenta mundos por día.*

JULIO CORTÁZAR

Prólogo

Durante la época de estudiantes en la Escuela de Letras, los de mi cercanía —mi círculo, mi “piña” o, como decía aquella atroz planilla que nos clasificaba para la evaluación, mi “grupo afín”— usábamos una retahíla de frases en clave con la intención de que funcionaran como supuestos códigos indescifrables para el resto, pero también como diversión y por pedantería. Cuando en aquel tiempo nos referíamos a alguien que se asombraba o no soportaba lo que estaba pasando, decíamos que “caía como Dante”, por el célebre fragmento del Infierno en donde a cada rato Dante se desplomaba anonadado ante lo que veía. En muchas ocasiones de aburrimiento o abatimiento, Helmo Hernández y yo recurríamos a Rubén Martínez Villena y nos susurrábamos: “¿Y qué hago yo aquí donde no hay nada grande que hacer?”. En momentos de desesperación, quizás ante un peliagudo examen de Latín, Lina de Feria pronunciaba un verso que creo era una broma de su propia cosecha: “¡Tanto dolor que me cerceno un seno!”, entonces casi siempre alguien le contestaba con la frase adjudicada a Cuauhtémoc y citada en un poema por el peruano José Santos Chocano, cuando el héroe (achicharrándose en una hoguera) le replicaba a quienes se quejaban del sufrimiento: “Mi lecho no es de rosas”. En una variedad de situaciones, mas todas relacionadas con imposibilidades absurdas, mi grupito tomaba un verso de la sonada puesta en escena de La noche de los asesinos de José Triana: “¡Ay, hermanas mías, si el amor pudiera, sólo el amor!...”.

Había, por supuesto, otras frases, algunas menos literarias y otras más crípticas que me reservo. Pero a lo que vamos: por aquel tiempo alguien, entre nosotros, puso a circular un verso de Emilio Ballagas que era nuestra versión snob y “estilo Escuela de Letras” de la frase popular “cambiar de palo pa’ rumba”. Este verso, de su emotivo Nocturno, quedó para siempre en mi jerga personal: “voy del azafrán al lirio”.

Cuando me dispuse a reunir estos textos, casi inéditos por diversas razones (delirios, olvidos, censuras), tomé una vez más como divisa ese verso, a manera de justificación por unir lo que nunca fue concebido para aparecer junto. Pasa a menudo a los escritores que ciertas tajadas de su obra le quedan colgando por aquí y por allá, y que como bien nos enseñara Julio Cortázar, aceptan una extraña combinación, porque no solo hay uno, hay ochenta, cien mundos por día, y siempre se pueden encontrar

los artilugios mínimos para reunirlos. Pasa también ese carriñito medio bobo que se le guarda a las cosillas que se escribió antaño, con la inocencia todavía sin corroer; y uno no se resigna a que queden excluidas del todo, sin lector, ya que avatares o juicios no literarios los condenaron a la gaveta. Sí, a la gaveta, porque muchos de ellos son de la etapa en que los papeles se guardaban en las gavetas y no en memorias o discos duros. Estos se esfuman misteriosamente o se echan a perder, pero los papeles quedan ahí como un reproche.

Así que tomé los viejos files de cartón, rompí, quemé, y salvé...con cierto sentimentalismo extemporáneo a nuestra posmodernidad. Colocados unos al lado de otros, los textos sobrevivientes eran la vuelta al día de un montón de mis mundos, como pasar de palo para rumba, era ir del azafrán al lirio.

No los he colocado en orden cronológico, sino de contigüidad de cercanías, del lezamiano "súbito". El primero de ellos, "Apuntes desde La Habana", fue escrito hace unos ocho años —como bien hubiera podido anunciar alguno de aquellos precarios cantantes que se subían a las guaguas— "complaciendo peticiones", para acompañar una selección de mis narraciones en una antología con dos escritoras habaneras, Marilyn Bobes y Nancy Alonso. Era un bonito empeño de la profesora Lisa Paravisini, de Vassar College, que nunca ha llegado a su culminación por hache o por be.

La historia del segundo texto, "En donde se cuenta del muy ilustre Caballero de París y de La Habana", tiene su picante. Era yo estudiante de la Escuela de Letras y se me había ocurrido escribir un libro sobre el Caballero de París. Lo entrevisté en varias ocasiones, le grabé sus conversaciones y las pasé en limpio con el concurso de varios amigos, se recogieron testimonios de otras personas, escribí unos fragmentos de mi propia locura, e incluso escribí unos poemas. Con una pequeñísima parte de todo el material —que aún conservo, aunque no sé dónde— preparé una especie de primicia, como un reportaje para la revista Cuba. Ya estaba hasta emplanado y, según obra en mi original, con ilustraciones de Posada, cuando recibí una de aquellas electrizantes órdenes de "llamado a la Dirección". No sé cómo será ahora, pero en aquella época que un alumno fuera convocado a la Dirección auguraba catástrofe. Y lo menos que uno sentía, aunque se supiera inocente, era... ¡terror, pánico! Detrás de su buró me esperaba la imponente doctora Vicentina Antuña, quien me recriminó por dedicar mis horas de estudiante y mi "talento" a semejante "inmundo" tema. Que cómo se me podía ocurrir hacerle propaganda a un vagabundo, difundir a la opinión pública el vergonzoso comportamiento de un loco. Su expresión me daba a entender que si seguía por esos malos pasos yo también terminaría como un homeless, un clochard, un marginado. Levantó el teléfono y pidió a la redacción de la revista que no se publicara. Yo no tenía todavía veinte años y de esa manera, el Caballero de París se convirtió en mi primer tema censurado.

Hace algunos pocos años, a raíz de un ciclo organizado por el poeta Efraín Rodríguez sobre la "Generación del 98", en lo que fuera el Centro Cultural de España en La Habana, yo escogí hablar de Miguel de Unamuno. No lo tenía claro en ese momento, pensaba que mi elección se debía a la naturaleza transgresora del autor de tantos artículos inspiradores de polémica. Solo ahora termino por reconocerme a mí misma que Unamuno era otra espina clavada desde los tiempos de estudiante universitaria, cuando de forma absurda, y sin derecho a réplica, Unamuno fue criticado duramente en una asamblea por su egotismo. De ahí el tercero de esos textos, "Unamuno, el hipercrítico".

Alguien que ya olvidé me pidió que escribiera una nota sobre la casa donde viviera José Lezama Lima y, aunque no ha sido patrono de mis altares, ahora esa pequeña crónica, "El Trocadero de Lezama", me sirve de introducción a otro texto que se quedó suspendido de una brocha metafórica. "La fiebre de la imagen: los cuentos de José Lezama Lima" fue elaborado originalmente como una ponencia para el coloquio sobre narrativa cubana, "La isla entera", organizado en Madrid por la Universidad Complutense y la Casa de las Américas, a celebrarse entre el 29 de enero y el 2 de febrero de 1996, al cual, por causas ajenas a mi voluntad, no pude asistir.

Otro proyecto que se quedó en las nubes fue una recopilación de textos de autores cubanos que escribían (y algunos hasta siguen escribiendo todavía) para los niños. La idea no resultaba muy original, aunque reconozcamos que era simpática: cada uno de los escritores debíamos apropiarnos de un personaje de la literatura universal y escribirle una misiva. Mi "Carta a la Familia Mumin" aparece fechada en 1988. Por evidente parentesco, aunque diez años más tarde, coloco a su lado el "Discursito para el homenaje a Albertico", redactado para la ocasión de los festejos por el Premio de la Crítica que le fue otorgado a mi hermano A.Y.

A mediados de los años ochenta, y como un curiosoínterin en mi currículo, colaboré por breve tiempo en el Centro Wilfredo Lam. De ese tránsito —además del "catalogón" de la II Bial de la Habana, que por un tilín casi me provoca una úlcera— salieron algunas notas sobre la pintura cubana contemporánea. "Los paisajes emotivos", sobre la obra de Tomás Sánchez, lo hice como trabajo forzado para el catálogo de una de aquellas exposiciones de mi época de galeote en el Centro.

Entre estos papeles viejos míos, encuentro también un nostálgico file con guiones: quedan unos cuantos de los que hice con Hilda Rabilero bajo el seudónimo de Bárbara Loren, para el programa Contacto; un proyecto sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda para un largometraje que quería dirigir Mayra Vilasís y que nunca logró encarrilar; y los guiones para los últimos tres documentales que realizara en Cuba, a principios de los años setenta, el excesivo, talentoso y, por suerte, fuera de tono, cineasta cubano fallecido, Nicolás Guillén Landrián, así como las investigaciones y notas preliminares

para su primer largometraje sobre Manuel García, *El Rey de los campos de Cuba*, otra maquinación que se quedó empantanada. Aunque inéditos, no caben aquí, sólo los registro para que la memoria de aquellas empresas que asumimos juntos no se pierda en la nave fantasma de los olvidos. También en esta antigua gaveta guardo malos poemas, crónicas, apuntes, que creo que están bien donde están, bajo llave.

En 1990 cumplí con la defensa de mi doctorado para la llamada entonces Facultad de Filología de la Universidad de La Habana. Hacía más o menos cinco años que yo había renunciado a mi cargo como profesora en la benemérita, entre otras razones porque el tiempo me era organizado de manera tal que me resultaba imposible dar término a la tesis, una de aquellas alucinantes paradojas del mundillo académico. Desde un punto de vista legal, en mi carnet de identidad yo aparecía —y creo que aún lo sigo haciendo— como “ama de casa”. El doctor José Antonio Portuondo, presidente del tribunal que me otorgó mi doctorado, con su jocosidad habitual anunció que este era el primer caso de una “Doctora Ama de Casa”. Como puede verse, los augurios de la doctora Antuña no andaban muy descaminados. Para seguir literalmente la rima de lo que siempre ha caracterizado a la Facultad, ese humor irónico, inteligente, cáustico a veces, y que tanto extraño, los “Agradecimientos” —requisito formal— los escribí en forma de soneto, “Soneto en donde la autora expresa sus agradecimientos por el final feliz de su doctorado”, aquí incluido.

A mediados de los años setenta pasé un curso de posgrado sobre narrativa norteamericana impartido por la doctora Beatriz Maggi. Durante dicho curso tuvimos que redactar, como tarea, varios trabajos sobre los escritores estudiados. Yo conservo todos los míos, sobre todo por los mordaces comentarios escritos al margen por “La Doctora”. No es ningún secreto que ella siempre se ha inclinado hacia Henry James y defenestraba a Ernest Hemingway. Suficiente reto y razón de más para escoger yo a Hemingway para mi comentario, así que guardo con particular gusto la alta calificación que “La Doctora” me diera en ese trabajo y su inefable dictamen: “Muy bien, Mirta, todo lo mejor que puede decirse sobre Hem, tú lo sabes decir”. De todas maneras no estoy segura de que fuera un elogio. Con algunos retoques por natural coquetería, es este que aquí doy al lector, “Los códigos de Hemingway en La mariposa y el tanque”, porque, sin dudas, y después de dar muchas vueltas, sigo suscribiendo los códigos éticos y narrativos hemingwayanos que ya desde aquel entonces me deslumbraron.

“Hojarascas” lo escribí a principios de los años noventa. Obviamente se trata de un prólogo a lo que hubiera debido ser una Valoración Múltiple preparada por mí acerca de la obra del ya fallecido escritor mexicano Juan José Arreola. Cuando me entrevisté con él, en el año 1988, parecía que iba a sobrar tiempo para que Arreola disfrutara de la recopilación de estudios dedicada a su persona, pero algún diablo metió la cola y el trabajo quedó archivado en la editorial de la Casa de las Américas. No me resigno a

ese destino, pues en este prólogo —que ya no prologa nada— quedaron asentadas mis propias intenciones acerca de la narrativa y del arte de escribir.

A lo largo de todos estos años, otros textos me fueron solicitados y, a pesar de todos los empeños, se quedaron sin publicar, me los dejaron abandonados como pobres bastardos. A mis reclamos me contestaban como la copla: “Tú estás loca... recapacita, mujer”. Al menos para que otros incautos no acepten tareas de editores tramposos, quiero recordar ahora una amplia selección de la literatura romántica, solicitada con mucho ruego por la editorial argentina Colihue y que después de terminada y aceptada, la contraparte nunca cumplió con las obligaciones que le correspondía. Y todo el esfuerzo se fue a bolina. Este, y otros que todavía autocensuro —como un listado de prohibiciones— dormitan el sueño de los justos en mis archivos.

Hace mucho tiempo y también para una Valoración Múltiple, escribí sobre lo que era entonces un tema inédito. Pedro Simón tuvo la gentileza de darme los poemas del *Bestiarium* de la poetisa Dulce María Loynaz, para que les escribiese un comentario con el cual acompañar su publicación. Años después, en una conferencia en no recuerdo cuál universidad de por esos mundos, me pidieron que hablara sobre la ya célebre Dulce María Loynaz. Lo hice, pero quise añadir una pequeña broma, una dendum, el famoso poema perdido, la lección décima. Me habría gustado saber qué hubiese pensado Dulce María de tal atrevimiento mío con mi versión del poema perdido: “Lección Décima: Homo Sapiens”.

Para terminar, “La isla en el equipaje”, crónica parcialmente inédita ya que se publicó primero en el suplemento en español del *Chicago Tribune*, a solicitud de la colega Achy Obejas. Y creo además que ha sido reproducido en los éteres del ciberespacio. De todas maneras, si abrí este paseo por mis mundos con mi dolorido amor por La Habana, no hallo mejor manera de terminar que ofrecer un lirio a mis amigos habaneros que andan con sus propios dolores por el mundo.

Mirta Yáñez

APUNTES DESDE LA HABANA

En un grabado del siglo XIX, que durante mucho tiempo conservé conmigo y terminó por perderse en una de las tantas mudanzas, se pergeñaba con raro vislumbre el hechizo de La Habana y de ese cordón de piedra único que es el Malecón.

“La Habana es un pañuelito”, me decía mi mamá cada vez que yo insistía en que La Habana era una ciudad bien grande. Tenía razón. En La Habana todo el mundo se conoce. En cualquier parte del globo terráqueo, cuando menos se espera, salta un habanero que es un lejano pariente, o viejo condiscípulo, o antiguo alumno, o ex-amante, o familiar de un vecino, o amigo de un amigo de un amigo, o simplemente uno de esos perfectos desconocidos que, por lo efusivo del encuentro, cualquiera creería que son uña y carne.

Esa es la inefable gracia de La Habana, como decía mi mamá, un pañuelito cuyas cuatro puntas andan irradiadas por sitios distantes y extrañísimos donde siempre que se encuentran dos habaneros hablan hasta por los codos, ríen, lloran, gritan como si se estuvieran matando, cantan, se pelean, chismean de lo humano y lo divino, arreglan el mundo, y se desgarran las telas del corazón por el amor furioso hacia su ciudad.

Y ese pañuelito, hermosísimo, aunque algo raído, es la ciudad de los desquiciados balcones, los cómplices parques y el sagrado mar del Malecón.

En aquella ilustración de Eduardo Laplante —lírica carta de navegación imaginada por el deslumbrado artista que vino, como tantos otros, a encallar su destino frente a las costas de la entonces llamada Perla de Occidente, fatalidad o fortuna, quién sabe, esa de quedar atrapado para siempre por La Habana— se despliega la peculiar entrada a la bahía, canal estrechísimo entre el fálico Morro y la femenina embocadura de La Punta, ¿símbolos acaso de nuestra desbordada sensualidad? Ese extraordinario grabado del Malecón deja entrever retazos del misterio de La Habana: en la lámina de Laplante navegan unos barquitos de tres mástiles que, asombrosamente, ofrecen una imagen de actividad y dinamismo

sobre el plano estático de la litografía y ese avance de los barquitos permite entender por qué, cuando a cualquier hora del día o la noche navega un gran buque hacia el puerto, a los habaneros les parece que se mueve con lentitud por una de las angostas calles de la Habana Vieja.

Frente a la rada, Laplante acotó también una reproducción de La Habana del siglo XIX. No es posible subrayar los detalles, apenas se distingue una que otra construcción en el bosquejo. Pero para cualquier habanero, un tanto a la izquierda se levanta señorial la Plaza de la Catedral, un poco más allá el Castillo de la Fuerza con su Giraldilla, la Plaza de Armas, el Paseo del Prado y, a todo lo largo, el muro del Malecón en su parsimonia de siglos, acordonando la memoria de la siempre Fidelísima Habana, ese pañuelito raído y hermoso como ninguno.

EN DONDE SE CUENTA DEL MUY ILUSTRE CABALLERO DE PARÍS Y DE LA HABANA

Tan viejo como las mismas piedras de la Ciudad de la Habana es el Caballero de París. Y si no anda parejo con las murallas, con las sólidas fortalezas de la época colonial, con las vetustas casonas del Cerro; existe para los habaneros como un personaje intemporal que recuerda las antiguas historias de piratas y corsarios, de mosqueteros y caballeros andantes. Estampa viviente de la vasta categoría de los ilusos es este viejecillo de capa raída, espada menguada, barba en punta y melena sobre los hombros, que responde al título de Caballero de París y que ya viene siendo, por derecho propio, Caballero de La Habana.

Se fue haciendo costumbre verle, entre airoso y nostálgico, en los portales: ya joven y aguerrido en su locura, ya anciano y languideciente, caminar por las calles de la ciudad, viviendo para sí los bizarros sueños de gloria y grandeza, rumiando su tristeza de caminante, su alegría de vagabundo, de tal manera que el Caballero de París –loco, poeta, figurín– ha llegado a ser como un representante del espíritu de la vieja ciudad, un trampolín para lo real maravillado de la Villa de San Cristóbal de La Habana.

Sólo para caballeros

En las historias y las leyendas se han recogido muchos nombres de caballeros que por sus quehaceres y aventuras han dejado grabados en la memoria su noble título.

Según el *Larrouse ilustrado*, se define el término como:

Caballero, ra, adj. Que cabalga: *caballero en un asno*. Figurado: porfiado, terco: *caballero en su opinión, en su dictamen*.// Hidalgo, noble.// El que pertenece a una orden de caballería.// El que se porta con caballerosidad: *ser cumplido caballero*.// Persona de consideración o de buen porte.// Caballero andante: *el que andaba por el mundo en busca de aventuras*.

De estos últimos, ahí están en la galería de Don Quijote, Caballero de la Triste Figura, los tan afamados Caballero de los Espejos, Caballero del Verde Gabán, Caballero del Bosque y el Caballero de la Blanca Luna. Y aún antes, de iniciador de esa racha aventurera “caballeril”, está el valiente Caballero Cifar. Caballeros de la imaginación o de carne y hueso, así aquellos pertenecientes a las antiguas órdenes de caballería como la de Santiago y otros tantos que han venido a culminar su estirpe en las calles de la Habana con este Caballero de París, “flor y nata de la caballería andantesca”.

Hombres y mujeres, viejos y niños, vecinos y visitantes, saben de los andares y noticias de este hombrecillo de vestuario singular que en su larga vida ha cruzado de un extremo a otro la ciudad, ha habitado sus rincones y compartido sus amables maneras. De su aparición en La Habana o de la llegada de su locura, la verdad se pierde entre versiones y rumores, entre crónicas y conjeturas que corren de boca en boca y que se transmiten de padres a hijos, privilegio único de ese personaje que ya en vida ve confundirse los límites de la realidad y la ficción en un barullo formidable donde nadie logra ponerse mucho de acuerdo.

Algunos cuentan que el Caballero de París había sido de juventud galante y privilegiada, de buena facha, esmerada educación, pero dado a la mala vida echó por tierra fortuna y familia. Otros hablan de injusticias, pleitos judiciales, amores imposibles, desilusiones que mellaron para siempre su cordura. No habrían de faltar las versiones truculentas que hasta llegaban a achacarle asesinatos, mujeres descuartizadas, robos de bancos a mano armada, cuentos que contradicen bastante el aspecto pacífico del Caballero. Que si fue marqués, que si fue sirviente de una aristocrática familia y de ahí sus maneras y posturas. Que si fue, inocente, preso por una venganza. Que si perdió esposa e hijos en un accidente marítimo.

Esta última versión está emparentada con el naufragio del barco de vapor Valbanera, hecho que recoge de la siguiente forma la prensa de la época:

Última hora, La Habana, 20 de septiembre de 1919. En días pasados, el vapor de bandera ibérica, Valbanera, que saliera de Cádiz con destino a la populosa villa de San Cristóbal de La Habana, y que tenía a bien detenerse unas semanas en esta ciudad, fue agarrado por una galerna que impidió su feliz entrada en el puerto. Venía con 303 pasajeros y 150 miembros de la tripulación. El único sobreviviente del descalabro ha sido un

comerciante español que descendió del buque, para su fortuna, en su primera escala, en el puerto de Santiago de Cuba.

Parte número diecisiete sobre el caso del Valbanera. La Habana, 20 de octubre de 1919. Dícese que ha aparecido el trágico navío cerca de Key West, a ocho brazas de profundidad, aunque no se sabe a ciencia cierta si se trata del Valbanera o no, pues el tal del naufragio poseía dos pescantes a popa y el que aparece sumergido tiene tres. Sospéchase que la compañía naviera lo ha hecho aparecer para cobrar el seguro.

Trócase así la historia del Caballero de París con la de aquel infeliz emigrante que, después de descender en Santiago de Cuba, continuó su viaje por tierra para sólo llegar a tiempo de ver desaparecer frente a las mismas narices de los aterrados habaneros, el buque Valbanera y, junto con el navío atrapado por la tormenta, a toda su familia y bienes.

Pero ya se diga que el Caballero de París vino en barco o en dirigible, ya asevere aquel que éste es más cubano que las palmas o contradiga el otro que fue un verdadero duelista y señor de la corte parisina, ya lo dice mejor el propio Caballero:

El Caballero de París vino de España. Aunque me dicen de París, soy español. De la ciudad de Lugo, ciudad amurallada, y sus murallas son mejores que las afamadas de la China. Soy natural de un río que pasa por León, Asturias y Lugo. Nací cerca del puente del Guadil, nombre de un aguerrido rey moro. A Cuba llegué en un barco alemán que se llamaba “Princesa Cecilia”. Iba a hacer el viaje con la flota navarra, pero no pude por culpa de los submarinos alemanes que copaban la zona. Me llaman el Caballero de París, aunque soy español de nacimiento y vivo en Cuba de corazón. He viajado por todas partes del mundo. He estado en Londres y París de paso. He visto el Peñón de Gibraltar. He amado todas las ciudades, pero para mí la Ciudad Luz no es París, sino La Habana. Cuando llegué, La Habana me deslumbró como una mujer hermosa. Por eso he vivido aquí durante sesenta años. Esta es la ciudad que me gusta para vivir. Y para morir cuando me llegue la hora.

Pero lo que sí es cierto es que desde que la ciudad es ciudad, el Caballero de París se pasea por ella. Así lo dice el danzón: “Mira quien viene por ahí, es el Caballero de París...”.

El caballero andante

Todos los lugares de La Habana han sido buenos para el Caballero. Unos y otros le han ofrecido un lugar tibio para dormir, para soñar, para lanzar sus parrafadas al mundo, a despecho de algún niño majadero que le tira alguna piedrita o de refunfuñones convencionales que reniegan de este loco inofensivo que recorre los portales como si fueran su reino.

Los intentos, hasta ahora, de buscarle un lugar estable o acomodarle en un asilo han sido en vano. El destino del Caballero, su elección, es la de ser libre, a su manera. Tantas veces como el Caballero de París ha sido recluso en un hospital o llevado a una casa de descanso, ha encontrado la manera de salir por esos caminos, a correr aventuras, a platicar con la gente de la calle, a “desfacer” entuertos imaginarios.

En la llamada Acera del Louvre, según se cuenta, empezó a cobrar fama y a ser reconocido bajo el nombre de Caballero de París. De esto hace tantos años que ya no se puede precisar. Después, sucesivamente, fue acogido por el césped del Parque Supervielle, de la calle Monserrate; por los bancos de piedra del Parque Central, corazón de la ciudad; por la calle de Carlos III, donde acostumbraba a dormir al pie de la estatua; por las aceras de la esquina de Infanta y San Lázaro; por los repartos de Santa Fe y de Miramar, hasta terminar su peregrinaje en el barrio del Vedado, en la esquina de 23 y 12. Esta es, hasta ahora, su última estancia, a dos pasos del célebre Cementerio de Colón, adonde el Caballero se ha ido acercando poco a poco en su interminable vagabundeo, con instinto o inteligencia de agilizar el trámite para su postrera vivienda. Lugar que visita a menudo y allí, a la sombra de los arbolones, se entretiene en colorear las tumbas y mausoleos de sus amigos con creyones vistosos y alegres.

En el portal abandonado de la parada de 12, el Caballero ha construido su último palacio imperial, trono compuesto para la rasante realidad por varios cajones desencajados, papeles en montones y viejas colchas. Y de este rincón se dice Capitán, Corsario, Mosquetero, Conde, Emperador de las Cuatro Esquinas y del Mundo, su Majestad el Caballero de París:

Yo me llamo Manuel Rodrigo Antonejo, pero bajo el título de Caballero de París están comprendidos los nombres y renombres

de todos los grandes personajes de la Historia. Me llaman así porque cuando era joven me parecía a un mosquetero. Ahora me parezco a todos los viejos del mundo. He vivido en muchas partes de La Habana, pero todas me gustan por igual. Todos mis castillos han sido buenos. Ahora vivo en este palacio donde tengo de todo, ¡hasta princesas! Me gusta vivir cerca del Cementerio porque es uno de los más bellos del mundo. Casi tanto como el de Florencia...Yo no imploro a la ciudad...Yo nunca he pedido limosna. Los caballeros como yo nunca se arrodillan. Tampoco fumo, ni bebo, sólo me doy baños de sol.

En este portal, nido de ingenuidades, fortaleza para las ilusiones, el Caballero de París se recoge a la noche a fin de refugiarse de las inclemencias del tiempo. Sus interminables correrías parecen verse detenidas por los achaques de la vejez. El caballero andante de La Habana reduce ahora sus actividades a una que otra excursión al cercano cementerio, a conversar con los cinéfilos que esperan en la cola de la Cinemateca, a recorrer las cuatro esquinas de la céntrica zona vedadense, visitar el Ten Cent, la pizzería o la cafetería La Pelota, donde los propios camareros o comensales le ofrecen condumios, o a sentarse largo rato en uno de sus cajones destartados desde donde saluda a cada paseante que cruce por su lado.

En 1969, durante el censo nacional, el Caballero de París fue censado en su propio palacio:

Censo de población y vivienda		
Constancia de enumeración		
Nombre (s)		Apellidos
<i>Caballero de París</i>		
Sexo	Edad	Domicilio
<i>Masculino</i>	<i>?</i>	<i>Portal de 23 y 12</i>
Municipio que lo expide		
<i>Vedado</i>		

El inveterado caminante parece haber fijado su residencia hasta su muerte en este castillo.

Los amigos del divino emperador

A pesar de su apariencia solitaria, se dice que el Caballero de París cuenta con numerosos amigos. Para empezar, toda la retahíla de celebridades que,

según él mismo afirma, le concedieron su confianza y amistad y entre los que se pasean los Reyes Católicos, D´ Artagnan, Alfonso XII y alguna que otra princesa encantada que se pierde en las sombras del recuerdo. Mas lo cierto es que el Caballero tiene verdaderamente en su haber gran cantidad de amigos, proveedores y algunos que incluso comparten su locura y sus sueños. Por las calles de La Habana, con su proverbial cortesía y cordialidad, nunca enturbiadas por una palabra soez de su parte, el Caballero se ha ido granjeando afectos, algunos recientes y otros que vienen desde los lejanos tiempos en que era joven y vistoso.

Mientras medita o camina, el Caballero es continuamente interrumpido por saludos y gestos cariñosos, ya sea una señora entrada en años que se acerca con una colcha de buena condición y se la regala, y que el Caballero recibe en calidad de capa para sus egregios hombros; ya sea un hombre serio que entre avergonzado y satisfecho convida al caballero a merendar; ya sea un grupo de jóvenes que sin asomo de burla se sientan a conversar con él. A todos el Caballero les retribuye, les hace un obsequio: cuando era más joven construía plumas y otros artefactos que entregaba a sus amigos, durante un tiempo decoró los fragmentos desechados de material fílmico y la recortería que encontraba en los alrededores cercanos al Instituto de Cine, el ICAIC; ahora apenas se contenta con enderezar un poco su tembloroso pulso y en cualquier papel que le venga a mano, una servilleta, la esquina de un periódico, pone su autógrafo que varía según el humor o el cansancio del Caballero:

Don Emmanuel Francisco José Antonesco María de Jesús Carlos Alfonso Luis Felipe Pelayo López Rodríguez Méndez de Nuñez Llerendi y Flandes de Viena. Caballero de Capa y Espada.

Don Manuel Antonejo. Caballero y Conde Divino. Emperador del Mundo.

Caballero de París. Príncipe.

En una foto de las que de él se conserva, el Caballero de París está envuelto en sus colchas y sonríe a la cámara de medio lado, sus ojos se pierden detrás de la maraña de pelos, lleva algo así como revistas o papeles arrugados bajo el brazo izquierdo que también sostiene la capa, la mano derecha se levanta enarbolando un papel escrito con grandes letras mayúsculas. A su lado está Mayarí, un mulato alto y joven que estudiaba Matemáticas en la Universidad y que sostiene el ramo de flores que acostumbraba llevarle al Caballero. Por esa época le estaba empezando su propia locura, viste de traje en pleno verano, con chaleco y una corbata gigante, la mano derecha imita el gesto del Caballero

y enseña un papel. Los dos papeles dicen lo mismo, pues el Caballero de París lo reparte entre sus amigos: "Amor Cuba". Las flores son unos girasoles, que son las preferidas de Mayarí por las formas en que estalla el amarillo, porque son unas flores muy grandes, porque las pintó Van Gogh, otro loco sublime, y por el aquello de que se mueven en busca del sol. Para el Caballero no hay otra flor que el clavel y hasta se molesta un poco si se le pregunta cuál es su flor predilecta: "¡Quien no sabe que el clavel es la mejor flor que hay!", dijo en cierta ocasión, tan irritado por lo que consideraba una pregunta estúpida que se arremangó la capa y estuvo enfurruñado durante muchos días sin hablar.

Por aquel entonces, a mediados de los sesenta, Mayarí tenía el hábito de conversar largas horas con el Caballero y siempre le regalaba, como ofrenda a su dignidad, un enorme ramo de girasoles que compraba cerca del Cementerio. Se pasaban las mañanas de los domingos en la esquina de 23 y 12, en animada charla, sentados en el mismo cajón destartado y rodeados por todas las flores que Mayarí le había traído al Caballero.

También hay amistades que vienen de muchos años atrás. El Caballero reconocía sin pestañear a sus viejos amigos, lo que habla de su buena memoria que, cruzando años, locura y separación, se abre paso para recordar una cara, un aspecto, un trato cariñoso. Una de sus antiguas amigas de juventud, de cuando el Caballero de París dormía por los portales de la calle Monserrate, señora que desde aquel entonces se caracterizaba por unas cuantas libras de más, después de varias mudanzas se tropezó de nuevo con el Caballero por la calle 12, después de dos décadas sin verse. El Caballero de París estaba en uno de esos días de ensoñación, como medio ido de lo que le rodeaba, pero cuando vio acercarse a su vieja amiga, exclamó en voz alta y vibrante: "¡María Pazos, tan gorda como siempre! Te he dicho que tomes naranjas agrias en el desayuno". Y al punto volvió a sumergirse en sus profundas meditaciones.

El caballero de azul

En un parque de la Habana Vieja, en una antigua plaza empedrada, en un portal abandonado, usted se debe haber tropezado alguna vez con estos ojos. ¿Ha vuelto la vista a otra parte? ¿O se ha inquietado por descifrar la mirada dulce de este hombrecillo, mitad niño, mitad anciano? ¿Podría usted decir de qué color tiene los ojos el Caballero de París?

Como el propio Caballero de París ha dicho: "no hay un gran personaje que no tenga algo que ver con el azul". El azul es su color. El Caballero de París, el

Caballero de Azur, conserva todavía una mirada fresca, llena a la par de candidez y de arrogancia. Los ojos azules del Caballero, ocultos a medias detrás de las arrugas y de la cabellera enmarañada, buscan con avidez los ojos del interlocutor para tratar de comunicar con su brillo todavía vivo, toda la grandeza de pensamiento que retoza en su cabeza:

Soy el más ilustre, noble y galante caballero. Dicen que me parezco a un mosquetero célebre que inventó Alejandro Dumas. Pero yo soy una verdad. Una verdad que habla, camina y siente. Él era mosquetero. Pero yo soy emperador. Imitadores hay muchos, pero el Caballero de París hay uno sólo: corsario con los hombres, galante con las mujeres. Príncipe de la paz y Emperador del universo.

Y mucho rato después, cuando amigos y curiosos ya se han marchado, en la soledad de su castillo de cartones continúa todavía discursando a media voz. ¡Cuántos afanes de gloria! ¡Cuántas doncellas no habrá rescatado! ¡Cuántos peligros no habrá corrido! ¡Cuántos gigantes no habrá vencido dentro de sí mismo este soñador Caballero de París, Caballero de La Habana!

UNAMUNO, EL HIPERCRÍTICO

Y ser persona. Eso es lo que esos sujetos, individuos, no pueden perdonar: el que se sea persona.

MIGUEL DE UNAMUNO¹

En mis tiempos de alumna universitaria, durante una asamblea estudiantil se suscitó un incidente emblemático: uno de mis condiscípulos —quien ocupaba un distinguido lugar entre los fervientes guardianes de la “buena conducta”—, al ensartarse en juicios valorativos sobre el grupo, incluyó como uno más a Miguel de Unamuno y lo acusó de individualista e hipercrítico, dos de las más espeluznantes imputaciones posibles de aquellos años sesenta en la universidad habanera. Con desconcierto y jolgorio supimos que, ante semejantes anatemas, el tal Unamuno quedaba excomulgado. Pero también advertimos entonces que “el compañero” Unamuno estaba sentado en el aula entre nosotros.

Nunca olvidé aquella experiencia, y de vez en cuando, ante una u otra circunstancia de la vida, se me hacía muy presente el llamado hipercriticismo de Unamuno. Ahora que se aproxima otro 98, más notoria y asombrosa es su “sempiternidad”, esa perpetuidad por la que tanto agonizó y que al fin alcanzó, sobre todo —y quiero abanderarme desde el comienzo— por su obstinado y fogoso ojo crítico.

Advierto, pues, que en este reencuentro actual con sus textos ha sido también la mía una lectura apasionada, interesada, que no se aviene a tamizar las parcialidades ni las contradicciones, porque, en honor a la verdad, la actitud vital que me deslumbró siempre de Unamuno, además de su genio imaginativo y el rigor de su lenguaje, fue su persistente osadía en ser subjetivo, disconforme e inconveniente.

También me gustaría confesar la casi ingobernable tentación de traer a los tiempos de hoy muchos conceptos, réplicas y dicerios unamunianos que, entre

¹José Ortega y Gasset: “Vieja y nueva política” [conferencia de 1914], en Luis S. Granjel, *Panorama de la Generación del 98*, p. 25, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1959.

el conjunto de todas sus frases, encajarían de perilla sobre las crisis de este otro 98 que se aproxima. Pero ello sería también facilismo y manipulación que no se articularían con el espíritu de quien las escribió y las asestó para siempre en la historia del pensamiento contemporáneo. Contengo entonces ese un tanto veleidoso impulso y procuraré ir hacia adentro —usando uno de sus términos dilectos— con algunas reflexiones acerca de lo que, a mi modo de ver, fue y ha seguido siendo su enseñanza cardinal: la provocación al intelecto.

En esa provocación al intelecto, en el aguijonear de la conciencia y del pensamiento, se halla, en mi opinión, la gigantesca herencia y vigencia de Don Miguel de Unamuno. Dicho lo anterior y sabiendo como es sabido lo inabarcable de su obra, voy a comentar lo que su ensañado censor de los sesenta en la Universidad cubana hubiese llamado “las fallas del compañero”, tales como su postura de protestón nato y su ascunción del egotismo.

Antes de ello, es inevitable aludir a lo explosivo y a la par paralizante de la confluencia de sucesos en torno a Miguel de Unamuno y sus coetáneos del 98, hechos de los cuales, más que ningún otro sitio de la tierra, formamos parte. Porque justamente la Guerra de Cuba —para los españoles un desastre y para los cubanos la independencia colonial— es una pieza capital en el cifrado del rompecabezas que se presentó como quehacer generacional a Unamuno y a sus compañeros del colosal viaje literario que acuñaría ese tono entre rebelde y constructivo, entre querellante y escéptico, entre individualista y devoto, que marcó todo el clima de transformación en torno a la fecha que dio nombre a la ilustre generación española.

Así, ejercer la crítica sobre su época, como un desfogue, aunque también como un deber, sería el troquel en que se unificaría lo imposible de avenir en semejante ható de brillantes escritores entre los que preponderaba el descomedido Unamuno. La guerra, las pugnas autonomistas, los pronunciamientos, los conflictos religiosos y sociales señalados por la difusión del anarquismo, y de manera fundamental la parálisis —que parece ser una tarja indicativa de esos tiempos de crisis y que muchos autores califican como “años inertes”—, todo este complejo de circunstancias daría lugar a la doctrina de la llamada “regeneración” política, social y cultural. Regeneración, lo que es igual a decir exigencia crítica de cambios de una época que Ortega y Gasset calificaría inmejorablemente como llena de una “omnímoda, horrible y densísima incompetencia”.²

² José Ortega y Gasset: “Vieja y nueva política” [conferencia de 1914], en Luis S. Granjel, *Panorama de la Generación del 98*, p. 25, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1959.

La demanda airada de transformaciones y la resolución individual ante los dilemas de “una brutal realidad histórica que gravitó sobre todas las conciencias despiertas y que les hizo agruparse frente al problema esencial de esta generación: España”,³ se apuntaló en una amalgama de modelos y dómynes. Para este, mi Unamuno litigante y educador, entre las múltiples y bien digeridas autoridades filosóficas que concurren en su formación y reflexiones posteriores sobre la existencia, la estética, la política y acerca de todo cuanto opinó con ardor, sobresalía la del danés Kierkegaard, quien le infiltraría algunos de los signos esenciales de su visión del mundo y que le valdrían tanto para dar pábulo a sus angustias como argumentos en sus polémicas, es decir, la paradoja, la imposibilidad, la amenaza de la nada, la finitud, lo eterno sin dejar de ser uno mismo, y ciertos preceptos que rozaban el idealismo subjetivo berkeleyano acerca de esa singularidad de la verdad que el ser humano vive como su verdad, o lo que sería decir para Unamuno: la exclusiva e independiente verdad personal.

En esa plataforma que también sirviera de lanzamiento a los existencialistas, se apoyarían los temas redundantes y las claves de la obra unamuniana: la confrontación entre la vida, la muerte y la religiosidad, el tormento por la inmortalidad, el Yo, la duda, Dios —o mejor, la necesidad de un dios—, su peculiar anarquismo. Pero la voz original de Unamuno se revela con mayor detonancia en la fusión excepcional entre su voluntad de discrepancia esencial y su amor irrecusable por la palabra, actitud que presenta como alabarda en su propia definición de proyecto vital:

Yo, que no soy hombre de partido, no he venido a traeros un específico; no me gusta eso que llaman una solución concreta. No he querido más que animar los espíritus y verter donde quiera que me llamen y hasta donde no me llamen, oportuna, y sobre todo, inoportunamente, el sacramento de la palabra.⁴

Entre la poco atemperada circunstancia que le tocó vivir, sus nexos filosóficos y su subversiva naturaleza donde primaba en generosas porciones la honradez de criterios y la causticidad, no cabía esperar de Unamuno complacencias o reticencias. Fue un amonestador incansable y un sublevado permanente, a veces defensivo y otras afrentador, mas siempre desde el dolor y el compromiso, haciéndose respaldar por otros protestones ilustres y magníficos como Don Quijote, Ignacio de Loyola o el Dante. Así nos espeta:

³ Pedro Salinas: “La generación del 98”, en Luis S. Granjel, *Panorama de la Generación del 98*, ob. cit., p. 469.

⁴ Miguel de Unamuno: “Mi pleito personal”, en Luis S. Granjel, *Panorama de la Generación del 98*, p. 248, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1959.

[...]hay otros pobres cuitadillos que no logran darse cuenta del alud de pasión que pongo en esta obra de justificación y de ajusticiamiento [...] y que se vienen con el miserable estribillo de que debía desdeñar a los que suponen que les ataco para vengar agravios personales. Y hablan del desdén del silencio. Pero si hubo desdeñoso fue mi maestro el Dante [...] y el Dante no calló su desdén, el Dante supo insultar.⁵

Unamuno también supo insultar, y entre muchas otras cosas, insultó el ramplonismo, la falta de libertad interior, la abulia, la uniformidad, la trivialidad, la hipocresía, el oficialismo. Como bien han afirmado de variadas e ingentes guisas sus defensores y detractores, “Unamuno no deja de predicar a lo largo de toda su obra la disconformidad con casi todas las instituciones y actos de la España oficial”;⁶ pero sus exhortaciones y filípicas no se dirigían sólo a la sociedad en su conjunto o sus estamentos, sino contra la particular conducta individual que llamaba “pereza mental”, o lo que es igual, atenerse a lo muy dicho, contra la llamada “vulgachería”, y frente a lo que también calificaba con indiscutible humor muy suyo, los “espíritus alcornoqueños”. En su texto “Vulgaridad”, Unamuno arremetía con estos truenos: “Nada me angustia hoy y aquí tanto como el espectáculo de la vulgaridad triunfante e insolente. Y los vahos que me vienen de fuera, de lejos, son también vahos de vulgaridad”.⁷

En esa maestría de la admonición, uno de sus títulos más unamunianos, *Contra esto y aquello*, arroja sugestivos indicios: Unamuno se pronunciaba contra “esto” y “aquello”, ¡atención!, no contra “esto y lo otro”, es decir no contra algo y su otredad, lo cual pudiera interpretarse por una incontinencia en la oposición o que anduviese arbitrariamente en pleito. No, el estilista y Rector [por excelencia] de Salamanca era dueño absoluto de la palabra y sabía muy bien cuál polvareda quería levantar cuando anunciaba “contra esto y aquello”; como yo lo veo: contra algo, y contra *aquello algo* de la misma especie que está apenas un poco más allá, alejado un tanto o separado, pero de igual índole, es decir, en última instancia, lo mismo, no distinto o su contrario.

La pluralidad de sus paradigmas y sus paradojas teóricas no resultarían hoy nada desconcertantes. En una vuelta de tuerca estética, Unamuno los hizo suyos

⁵ Ibídem, p. 233.

⁶ Ángel Del Río y M.J. Benardete: “La crisis histórica de España y la Generación de 1898”, en Luis S. Granjel, *Panorama de la Generación del 98*, ob. cit., p. 518.

⁷ Miguel de Unamuno: “Vulgaridad”, en *Soliloquios y conversaciones*, pp. 125-126, Ed. Espasa-Calpe, Argentina, 1947.

mucho antes de que la posmodernidad los propusiera como acción modélica. Por otra parte, sus reparos, sus reprobaciones y sus vituperios —que en todas gradaciones comparecen sus críticas— surgen de aquella síntesis que he mencionado entre el respeto a lo que llamó el “sacramento de la palabra” y su vocación por animar los espíritus, como él mismo afirmaba.

Lo dicho: su mayúscula y generalmente nada gratificante tarea fue la de provocar. El dramaturgo cubano José Triana, en su prólogo a la antología que puso a la Generación del 98 ante nuestros ojos de lectores adolescentes, lo llama un “incitador”.⁸ Unamuno fue y todavía es, ante todo, un incitador del pensamiento, un provocador del intelecto, un protestón y un hipercrítico, en efecto, pero cuyas críticas estuvieron identificadas por su pertenencia a lo criticado, por sentirse parte y no ajeno, por convocarse responsablemente a estar adentro de ese mundo que era España, aunque también adentro de algo más —como da fe su inquietante vigencia un siglo más tarde— y que se trata de la afirmación de la conducta humana, de cómo ser persona.

A partir de esa sacralización de la palabra como incitadora, el fundamento de su postura crítica radica, pues, en el valor ético de la conducta individual, de la responsabilidad de la razón del hombre y la mujer, de *la persona*, término que en el privado diccionario de Unamuno cobra resonancia singular:

La individualidad dice más bien respecto a nuestros límites hacia afuera, presenta nuestra finitud; la personalidad se refiere principalmente a nuestros límites, o mejor no límites hacia adentro, presenta nuestra infinitud.⁹

Ello le permite no sólo ubicar la condición de *persona* en su enjundia de valores humanos y morales, sino confirmar que sus polémicas y sus pleitos —sus “contra estos y aquellos” — eran *personales*, no individuales. Lo individual — pudiera ser animal u objeto—, no se define por su raciocinio, intelecto, moral o alma, sino por el simple y mero hecho de existir, en tanto la persona —dice Unamuno— “es lo representativo, lo social, lo común”.¹⁰ En la *persona* unamuniana se encuentra lo excepcional de la individualidad —que no tiene nada que ver con el individualismo o el “fulanismo” como lo calificaría el propio Unamuno—, es la persona como ente único, también social; y como tal existe bajo la exigencia de un constante autoanálisis, un riguroso examen de la conciencia

⁸ José Triana: “Prólogo”, en *Panorama de la Generación del 98*, ob. cit., p. XI.

⁹ Miguel de Unamuno: “El individualismo español”, en *Viejos y jóvenes*, p. 57, Ed. Espasa-Calpe, Argentina, 1956.

¹⁰ Miguel de Unamuno: “Mi pleito personal”, ob. cit., p. 237.

en su doble cualidad de infinitud y de garante de la ética de aquellos que logran alcanzar esa categoría de *persona*.

Con esta reclamación del introspectismo como comportamiento racional y responsable, y de su famosa conminación de “¡adentro!” como un grito de guerra, Unamuno alegaba a favor del estudio de la personalidad, o lo que es lo mismo: el viejo, efectivo e insustituible “conócete a ti mismo” de Sócrates. La intensidad en el estudio de uno mismo y la irreductible defensa de la libre personalidad individual humana contra la llamada “dispersión” relacionarían a Unamuno —y a su generación— con el egotismo, doctrina del análisis del propio Yo.¹¹

Uno de los textos unamunianos, “Nuestra egolatría de los del 98”,¹² publicado en 1916 —según mi opinión entre los más programáticos y definitorios de la Generación del 98—, reúne en una sola pieza su medular visión crítica y su discurso acerca de la personalidad y el individuo. Ante el epíteto de “ególatras” que les endosa el periodista y escritor español Francisco de Cossío, Unamuno inauguraba su respuesta anunciando que sus comentarios serían “un tantico cínicos”.¹³ Luego, a boca de jarro, entraba en sabrosa materia:

Pues bien, sí; querer negarlo sería hipócrita. Los que en 1898 saltamos renegando contra la España constituida y poniendo al desnudo las lacerías de la patria, éramos, quién más, quién menos, unos ególatras. Pero esa egolatría fue la consecuencia, de cierto hipertrófica, de un descubrimiento moral que hicimos en el fragoroso hundimiento de los ideales históricos españoles: el descubrimiento moral de la personalidad individual, hasta entonces vejada, abatida y olvidada en España.¹⁴

Y añadía:

Porque en este país de desenfrenado individualismo no se conocían los fueros de la individualidad, de la dignidad personal. No era por nuestros sendos yos por los que peleábamos los

¹¹ Más intelectualizado que la doctrina egoísta, que lo único que acepta es la existencia del Yo propuesto por Berkeley en que la realidad no existe fuera de ese Yo, el egotismo es reconocido como un sentimiento excesivo hacia la propia personalidad.

¹² Miguel de Unamuno: “Nuestra egolatría de los del 98”, en Luis S. Granjel, *Panorama de la Generación del 98*, ob. cit., pp. 437-441. Réplica a un artículo de Francisco de Cossío, publicado en *El Imparcial*, 31 de enero de 1916, en Madrid.

¹³ *Ibidem*, p. 437.

¹⁴ Miguel de Unamuno: “Nuestra egolatría de los del 98”, en Luis S. Granjel, *Panorama de la Generación del 98*, ob. cit., p. 437.

ególatras de entonces; era por el yo de cada uno; era porque en este viejo solar del egoísmo se descubriera el yo.

.....

Y en medio del estupor, o más bien de la estupidez general, nosotros, los que dicen del 98, nos tocamos, sentimos el alma, descubrimos que teníamos un yo, y nos pusimos a admirarlo.¹⁵

En este artículo, Unamuno deja constancia con orgullo, sin eufemismos ni falsas modestias, del hallazgo generacional: el YO, este descubrimiento del Yo, de la libertad de la personalidad individual humana como parte de una ética colectiva. Ni individualismo, ni peñas sectarias, sino la exaltación del ejercicio del criterio personal como un preciado bien a defender. Esto era ser *persona* para Unamuno. En esto consistía, según mi opinión, el egotismo de Unamuno y del 98.

La síntesis del valor de la personalidad, el echar mano de la introspección junto al carácter iconoclasta —de los “guerrilleros espirituales” como el propio Unamuno decía— que le salía al paso a la servidumbre mental, a los reclutas de las ideas y sentimientos, la función de servicio social de la crítica, junto con la excelencia de la Palabra con P mayúscula hacen de Don Miguel de Unamuno un contemporáneo.

Su insistencia en penetrar la Otra Vida, desvelos que tanto desataban su angustia, es una prueba más de su extraordinario vitalismo que nada tiene de pesimista. Cuando discurría sobre el alma inmortal, iba confirmando de todas las formas posibles que la inmortalidad está en la *obra*. El alma inmortal, por ende, estaría localizada en los actos imperecederos que cumple el ser humano, de semejante manera a aquella en que los aztecas hacían coincidir la fama y la inmortalidad con las construcciones del hombre y la mujer sobre la tierra. Ellos, los sabios aztecas, decían que la eternidad se alcanzaba al dejar algo bien hecho detrás de sí, “al menos flores, al menos cantos”. Por supuesto, las flores que dejó Unamuno también traían sus espinas.

La materia de la que estaban constituidos sus manes críticos fue el dolor. No sólo le dolía España como tantas veces dijo, sino el ser humano. Y si sólo sufriendo se alcanzaba la condición plena de *persona*, bien cabría atribuirle la variante de “sufro, luego existo”; y sufrió también para perdurar en la historia, suceso que vendría contiguo a la duración de esa “palabra en el tiempo” que

¹⁵ *Ibidem*, pp. 438, 440.

decía Antonio Machado, duración de este mi Unamuno que desde su cátedra quiso inquietar, hacer pensar, crear la necesaria zozobra interior sin la cual no hay creación, ni fantasía, ni desarrollo.

Miguel de Unamuno fue contradictorio, de acuerdo, mas mantuvo una ética invariable y consecuente. Se entregó con vehemencia y pasión a la obra, y ya está visto y comprobado que en el poner mucha pasión se corre el riesgo de ser malentendido. Fue provocador e hipercrítico, pero siempre harán falta provocadores de su calibre. La provocación de los espíritus ha sido su visado a la posteridad.

Uno de nuestros ilustres latinoamericanos lo caló hondo cuando en un solo párrafo lo retrataba de cuerpo completo, tan eficaz como esa imagen que siempre tengo conmigo que muestra a un Unamuno ya de cierta edad y con los ojillos inquisidores e irreverentes detrás de sus lentes redondos. Dice Don Ezequiel Martínez Estrada:

Se le discute y se le discutirá siempre, porque era discutidor y discutible; contradictorio, arbitrario, iracundo, paradójal, todo lo que se quiera. Precisamente por eso fue un agitador de las conciencias apáticas, un demonio de los burócratas de la enseñanza, de los abates de la cultura, de los párrocos de la política.¹⁶

Unamuno fue esencia y excepción al mismo tiempo. Estamos ya en el umbral de otro 98. ¿De qué se hablará en las conferencias del 2098? Quisiera soñar que nuestras angustias, nuestro egotismo y nuestro hipercriticismo no fueron tampoco en vano, pues, como también decía mi compañero Unamuno: “Levanta el ánimo el encontrarse con espíritus nobles, cuyo ahínco fue hacer sentir a los demás la augusta seriedad de la vida”.¹⁷

EL TROCADERO DE LEZAMA

En una calle aparentemente anodina, que hubiera pasado inadvertida, y en una casa que escamotea su fachada entre decenas de exteriores semejantes, vivió desde 1929 hasta 1976, año de su muerte, uno de los más alucinantes escritores latinoamericanos de este siglo, el cubano José Lezama Lima. Cuarenta y siete años de la vida de Lezama, tiempos fecundos y difíciles, transcurrieron en la misma vivienda habanera de la calle Trocadero número 162. Lugar discreto y pequeño que si fuera a alcanzar su dimensión a semejante escala de la aventura intelectual que se generaría en su interior, hubiera tenido que corresponderse con toda una abadía medieval, capaz de contener las ceremonias y los delirios del lenguaje de Lezama.

José Lezama Lima catalogaba a la poesía como un azar recurrente. ¿De qué manera calificar, sino como una concurrencia loca del azar, el singular hecho de que el poeta cubano más críptico y subliminal de todos los tiempos viviera en una calle llamada Trocadero? Es presumible que el abolengo del nombre de este lugar se relacione, en un primer salto metafórico, con el hecho histórico de la toma por Francia en 1827 de un fuerte español en la bahía de Cádiz, o, por una segunda pirueta de la imagen, con el emparentamiento de esta modesta calle y el ilustre asiento parisino llamado igualmente Trocadero, sitio desde donde es posible disfrutar de una hermosa vista de la torre Eiffel. Mas, sin dudas, el más atractivo de todos esos azares concurrentes que suelen bordear la magia, asoma desde la enciclopedia en donde se avisa que *trocadero* quiere decir “al revés”, sentido contrario a lo que ordinariamente se entiende. Allí, en la calle Trocadero, a unos centenares de metros del célebre Paseo del Prado de La Habana, vivió José Lezama Lima, el mago del trastrueque, de la voluptuosidad de sentidos, de la multiplicidad de intención del lenguaje.

Cuando Lezama Lima se mudó para el número 162 de Trocadero no había cumplido todavía los veinte años. En esa casa, donde compartió buena parte de su existencia con su madre y después con la devota amiga que le acompañó

¹⁶ Ezequiel Martínez Estrada: *Panorama de las literaturas*, p. 314, Ed. Pedagógica, La Habana, 1966.

¹⁷ Miguel de Unamuno: “Sobre la carta de un maestro”, en *Contra esto y aquello*, p.127, Ed. Espasa-Calpe, Argentina, [sa].

muchos años, Lezama Lima escribió el conjunto de su obra, su universo poético excepcional, sus prosas reflexivas y deslumbrantemente imagineras, entre las que se encuentra la monumental novela *Paradiso*. Vivía Lezama ya en esa casa cuando escribió y publicó su primer libro, *Muerte de Narciso*, en 1937; y allí, en la misma pequeña sala a donde llegaba, sin dudas, el aroma del café colado de la cocina —como en todas las casas habaneras de la misma época que se comunican y transmiten sus secretos de una a otra habitación por un pasillo que más que corredor es arteria cómplice de la vida interior—; allí, digo, Lezama concibió, preparó, sufrió, la elaboración de cuatro revistas decisivas dentro de la inquieta intelectualidad de aquel tiempo: *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939-1941) *Nadie parecía* (1942-1944) y *Orígenes* (1944-1966).

Cualquier persona no iniciada podría pasar de largo frente a la que fuera la casa de Lezama, donde ahora se ha instalado un recinto de homenaje que lleva su nombre. Antaño por allí desfilaron algunas de las figuras más influyentes en la vida cultural hispana de este siglo. Entre la larga ventana enrejada tipo portón y la puerta de entrada, una modesta placa anuncia a quien quiera leerlo que allí vivió y murió José Lezama Lima, ya casi una leyenda con su ancha humanidad, su voz asmática y su tabaco, sus irónicos juicios acerca de sus congéneres y su gusto, según cuentan, de moverse poco y recibir en su salón a los amigos para que le contaran desde los últimos sucesos hasta las menudencias del mundillo.

A veces he pensado que unos versos escritos el siglo pasado por otro poeta cubano se han convertido en una especie de maldición, pero quizás sea todo lo contrario, y se trate de una gracia otorgada sólo a elegidos, quién podría decirlo. Lo cierto es que Lezama Lima compartió el mismo destino de Julián del Casal quien escribiera aquello de “Mas no parto, si partiera, al instante yo quisiera regresar...”; frase que se ha convertido en un conjuro, otra forma de aquel “azar recurrente” y que ata a los poetas con la isla. José Lezama Lima estaba prisionero de la luz habanera, del rumor del mar y de su cartuja de la calle Trocadero, que no quiso abandonar nunca.

Siempre he pensado que una lectura crítica, no inocente —y de hecho no puede serlo ninguna conferencia, ponencia o comentario acerca de literatura—, es como penetrar en una librería de viejo: se entra buscando un libro y se sale casi siempre con otro. No estoy descubriendo el Mediterráneo. Eso se debe, en parte, al famoso río de Heráclito, pues de la misma manera en que nadie se baña dos veces en el mismo río, una verdadera obra literaria es una corriente en movimiento y nunca se sumerge uno en ella de igual forma.

Como es de sobra sabido, además del discurso creado por el escritor y aquello que cree leer cada lector, está lo que ese mismo lector, en sus diferentes tiempos y estados de ánimo, pone de sí. El estudio de la literatura obliga, sin embargo, a intentar sistematizar algo que de suyo es inasible, azar, prestidigitación, juego, y, a veces, hasta locura. Los infelices profesores —y los aún más infelices estudiantes— con el acto de exégesis entran forzosamente a un mundo de ficción todavía más absurdo, en pos de una sustancia cambiante e inaprensable.

Dicho lo anterior, algo de esa especie me ha pasado ahora que tengo que volver a vérmelas con los “cuentos” de José Lezama Lima, textos que reniegan de cualquier norma o decálogo. De mi lejana primera lectura estupefacta, a la siguiente de rechazo, hasta llegar a la actual en que no puedo dejar de sentir una sonora carcajada de Lezama a mis espaldas mientras lo releo, la corriente de su poética me ha arrastrado en los remolinos de su ya clásica confusión. Mas como siempre se ha dicho y también le gustaba repetir al propio Lezama: “sólo lo difícil es estimulante”.¹⁸

¹⁸ José Lezama Lima: *La expresión americana y otros ensayos*, p.7, Ed. Arca, Montevideo, 1969.

Admirado y polémico, sus pocos textos que podrían ser reunidos bajo el título de “Cuentos” no son tan conocidos, aun cuando circulan ya varias ediciones¹⁹ y los especialistas le han ido dedicando cada vez más atención. Algunos de estos críticos los consideran un preludeo y un olvido del autor. El propio Lezama los consideraba como digresión de su quehacer, divertimentos de juventud o acaso un calentar los motores para enfrascarse en la poesía. Según yo lo veo, estos cuentos son fragmentos paralelos y posposiciones nunca terminadas.

Sea como sea, lo cierto es que el cuento “Fugados” aparece un año antes que la primera obra de carácter no ensayístico de Lezama (*Muerte de Narciso*, 1937) y, a lo largo de todos los años que lo separaron de *Paradiso*, la maquinaria discursiva lezamiana no se alejaría mucho de los artilugios que empezaron a operar en aquel primer texto.

En la simultaneidad de lecturas de cabecera, en tanto meditaba sobre la singular aprehensión del mundo de los cuentos lezamianos, releía un raro texto de Jorge Luis Borges llamado “La postulación de la realidad” y, de pronto, sentí un centelleo —o como diría Lezama, un “súbito”— ante unas frases de Borges sobre el tan llevado y traído tema de lo “estético y lo expresivo”. Allí Borges indica que “los escritores de hábito clásico más bien rehúyen lo expresivo” y postula su personal versión de “lo clásico” y “lo romántico” —eliminando toda connotación histórica— como *procederes*, como dos arquetipos de escritor, en donde el primero se cierne rigurosamente a un lenguaje que “se limita a registrar una realidad, no a representarla”.²⁰ Es a partir de esta frase que quisiera penetrar en el trasmundo de los cuentos de Lezama Lima, eludiendo —¡San Jiribilla me ampare!—, la polémica acerca de dónde hubiera clasificado Borges a Lezama.

Alejándose del proceder que Borges archivaría como “clásico”, Lezama desdeña el registro de la realidad inmediata en aras de su representación, de una transfiguración del objeto, de su *expresión* metamorfoseada a través de

¹⁹ Hasta la fecha se suelen aceptar cinco textos: “Fugados”, publicado por primera vez en la revista *Grafos*, 1936; “El patio morado”, publicado por primera vez en *Espuela de Plata*, 1941; “Para un final presto”, publicado por primera vez en *Literatura*, 1944; “Juego de las decapitaciones”, publicado por primera vez en *Orígenes*, 1944; “Cangrejos, golondrinas”, publicado por primera vez en *Orígenes*, 1946. [Según la recopilación *Cuentos de José Lezama Lima*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1987, a cuya edición se atienen las citas y referencias de este estudio]. Existen otras ediciones de los llamados “cuentos” de Lezama: *Cangrejos, golondrinas*, Ed. Calicanto, Buenos Aires, 1977; *Juego de las decapitaciones*, Ed. Montesinos Barcelona, 1982 (con prólogo de José Angel Valente). En *Cuentos fantásticos* (1968) s/r, incluye “Invocación para desorejarse”, del poemario *La fijeza*.

²⁰ Jorge Luis Borges: “La postulación de la realidad”, en *Obras completas de Jorge Luis Borges*, tomo 1, pp. 215-219, Emecé Editores, España, 1984.

la imagen. De ahí que la anécdota visible o la historia evidente, se enmascare en un torrente metafórico. No se trata de fuga, sino de atravesar la realidad a partir de las múltiples y aparentemente distanciadas asociaciones. El narrador de Lezama —un narrador disuelto y cambiante—, reelabora el suceso de la realidad en una nueva dimensión y lo entrega al lector, quien debe ser el encargado de movilizarlo y darle sentido. De esta manera, el tiempo, el espacio, la escenografía, los personajes, la acción, el asunto e incluso el lenguaje se subordinan a la intención de lograr esta representación —que desborda la historia tomada como materia prima en desarrollo— en pos de una idea que no se presenta con facilidad, sino en calidad de mutante, de hecho la expresión de la perseguida imagen absoluta.

Transferencia, trasiego, cambio, traslado, mutabilidad es la acción más reiterada de la postura estética de Lezama.

Así, junto a la descripción de la postura “romántica” ante el acto creador que me proporcionó Borges para releer esta vez los cuentos de Lezama, me gustaría añadir una definición del propio Lezama sobre idéntico cifrado, como clave paralela para acceder a los textos reunidos como cuentos: “Imagen, lenta saturación estoica, conocimiento metafórico o constante transfigurativo, son las formas aportadas por los artistas de muchos milenios para penetrar la realidad”.²¹

Pero ¡cuidado! La tentación más grande al estudiar a Lezama es querer explicar a Lezama con las palabras de Lezama.

Como se sabe, el lenguaje poético se sitúa en otro lugar con respecto al lenguaje recto. El hábito de la prosa, aun la de mayores trebejos poéticos, tiende a utilizar el lenguaje común. En su obra en prosa, esta hendidura entre los dos lenguajes es cosida por Lezama con los hilos de una metáfora generalizada, por la persistencia del símil, por la densidad de las metonimias y las sinédoques, en definitiva, por la fiebre de la imagen.²² En una opulencia de confluencias, relaciones, disciplinas, géneros, épocas, espacios, lenguas, mitos,

²¹ José Lezama Lima: “Hasta que el lenguaje”, en *Cercanía de Lezama Lima*, Carlos Espinosa, pp. 362-363, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1986. En este texto también indica Lezama: “Cuando en realidad lo que perdura de esa obra [La Divina Comedia] es su ocupación en símbolos de la cotidianidad del poeta”, frase capital para entender la postura narrativa de José Lezama Lima. Ob. cit., p. 361.

²² “¿Por qué no ha de aceptar [el lector]”, se pregunta Julio Cortázar en su famoso ensayo sobre Lezama, “que los personajes de *Paradiso* hablen siempre desde la imagen, puesto que Lezama los proyecta a partir de un sistema poético que ha explicado en múltiples textos y que tiene su clave en la potencia de la imagen como secreción suprema del espíritu humano en busca de la realidad del mundo invisible?”. Julio Cortázar: “Para llegar a Lezama Lima”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, p. 144, Siglo XXI editores, Argentina-México, 1967.

en una profusión de derivaciones —a veces sin lazos coherentes manifiestos, tal como fluye el subconsciente—, Lezama avanza difusamente a lo largo de estos cuentos, sin apartarse un ápice de lo que después asentaría como proceso creador en el resto de su obra, sumando y provocando el resplandor de la imagen por acumulación.

Como lo deja dicho José Ángel Valente “la escritura de Lezama es una escritura incorporante: incorpora y se incorpora, se hace corpórea”. Sigue diciendo Valente: “En su brevedad o por su brevedad misma, estos textos ilustran acaso mejor que otros más extensos, muchos de los elementos centrales de lo que fue o es el sistema poético de Lezama: la vivencia oblicua, la actuación del imposible sobre el posible, el choque entre la causalidad y lo incondicionado y la creación, en fin, de una sobrecausalidad —la causalidad metafórica— que, a su vez, genera [...] una sobrenaturalidad y que Lezama describió así: “la progresión de la causalidad metafórica desemboca en el continuo de la imagen”.²³

Un “continuo” donde el azar interviene sustancialmente en el resultado final de la obra. La poesía —poesía en su dilatado sentido de creación imaginal y no en la distinción genérica prosa-poesía— interpreta los ocultos sentidos del azar. En estos cuentos, Lezama también pone en marcha lo que llama “vivencia oblicua”, algo repentino y excepcional, sin relaciones causales conocidas, un hecho genera otro sin aparente relación causa-efecto, como una iluminación del intelecto —o del espíritu— y que permite alcanzar una cierta comprensión de la realidad todavía inexplicada.²⁴

La lectura de estos cuentos es, pues, tarea ardua, nunca un dulce deslizarse, sino una pertinacia de tropezones y escozores, siempre con la enojosa sensación de que uno se está perdiendo la médula del asunto. La complejidad se agudiza al tratar de seguir un argumento, un asunto, un personaje. Opina sobre ello uno de sus investigadores:

Si sometiéramos estos cuentos a un ‘descubrimiento’ de contenidos (...) apreciaríamos unos temas y acciones bastante visibles, aun cuando tenga que ser tras un esfuerzo considerable, y tras más de una lectura. La fuga y andanzas de los muchachos

²³ José Ángel Valente: “Prólogo” en *Juego de las decapitaciones*, José Lezama Lima, p. 11, Ed. Montesinos, Barcelona, 1982.

²⁴ En definitiva, Lezama asume que el fenómeno de la creación se presenta como una combustión entre la causalidad y la casualidad. A partir de ahí, indican algunos de sus estudiosos, es que Lezama propone una creación de una nueva “causalidad”, cuyos nexos operarían a través de analogías azarosas. A diferencia de este criterio, yo estimo que Lezama opinaba que ninguna analogía es realmente azarosa, sino que las leyes de la relación causa-efecto permanecen básicamente ocultas y que toca al poeta y a la poesía descubrirlas del misterio todavía no revelado.

en “Fugados”, la conjunción de guerra y magia en “Juego de las decapitaciones”, la lucha de pandillas y grupos en “Para un final presto”, el problema —revestido una vez más dentro de lo mágico— de Eugenio Sofonisco y su mujer, víctima de extraños (y simbólicos, claro está) males en “Cangrejos, golondrinas”, y hasta el destino trágico (y tan difícil de discernir en la lectura) del loro de “El patio morado”: los contenidos están ahí, brindan un asidero al lector de dónde agarrarse, pero...²⁵

No se trata solo de los contenidos como sistema. Cada palabra u oración aislada pudiera incluso ser clara o corriente, lo inusual es la organización, las formas de comportarse los elementos, las contigüidades o desmantelamientos absurdos de la secuencia. Por ejemplo, en un cuento como “Fugados”, el primero cronológicamente, pueden rastrearse grupos de sentido que suscriben la lógica tradicional de la dramática narrativa y que arman una anécdota nítida: los muchachos se escapan de la escuela y van al malecón habanero a vagabundear. Contiguamente a esos párrafos, la figuración lezamiana anula el significado recto de los sucesos. Los aparejos de Lezama para alcanzar esta representación de la realidad son múltiples. El símil es uno de los más concurridos, no sólo con el tradicional “como” comparativo, sino con otros avíos del idioma tales como “semejante a”, “de la misma manera”, “se parecía a”. Otra de sus argucias es la sustitución provocando el “súbito” con una simple intervención del diccionario de sinónimos y un enmascaramiento del sinónimo mediante el proceso de alejar los eslabones y quitar ladrillos del muro lexical. Así, cuando para expresar un momentáneo olvido, Lezama dice “no pudo evitar una nieve en su memoria”,²⁶ ateniéndose a lo usual la frase hecha hubiera sido “una laguna en la memoria”, Lezama enfría la laguna y ahí tenemos la sorprendente nieve. El uso de nombres propios curiosos o inventados, la presencia de palabras raras que sirven de señal a lo largo de los textos como puntales a las asociaciones

²⁵ Eugenio Suárez Galbán: “Una obra ignorada: los cuentos de Lezama”, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima Prosa*, Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Universidad de Poitiers, pp. 9-10, Ed. Fundamentos, Madrid, 1984. Los cuentos de José Lezama Lima también han sido estudiados por el cubano Jorge Llópiz, en *La región olvidada de José Lezama Lima*, Pinos Nuevos, Editorial Abril, La Habana, Cuba, 1994. En su recuento de los escritores cubanos que provocan “el desmoronamiento total del realismo adocenado” en nuestra narrativa (p. 50), junto a los autores que menciona (Lezama, Carpentier, Piñera y Cardoso) sería un acto de ineludible justicia literaria añadir el nombre de Ezequiel Vieta y su desconcertante libro *Aquelarre*, publicado en 1954.

²⁶ José Lezama Lima: “Juego de las decapitaciones”, en *Cuentos de José Lezama Lima*, p. 51, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1987.

veloces, la utilización de la derivación, todo lo anterior va acumulando ensalmos que propician una curiosa inversión expresiva ante la cual *la irrupción de lo común* parece una extravagancia, casi una afrenta. En esta superioridad de la zona metafórica, en esta abrupta mezcla de lo mágico con lo usual y corriente, esta realidad cotidiana causa, cuando menos, perplejidad, cuando no una corrosión de la narración y su lectura.²⁷

Por otra parte, las abundantes referencias cultistas o de otro tipo,²⁸ posibles de ser captadas o no según el grado de cultura o información —que a veces pueden pasarse por alto sin interferir la comprensión, en tanto otras suscitan vacíos de significados—, así como el uso de la erudición apócrifa tan borgiana, en estos cuentos de Lezama, a mi modo de ver, no se presentan solo como máscaras o juegos, sino también como provocación continua para alucinar o crear un ámbito surrealista.

Otras peculiaridades de estos textos, que se sumarían a esa dislocación de la rutina narrativa, serían la disolución del narrador, sus mudanzas de identidades, o su transfiguración de número y persona (como la entrada de un narrador en primera persona de plural que incorpora abruptamente al lector en la narración como sucede en “El patio morado”, “la melancolía que nos invade”),²⁹ la preponderancia del símbolo sobre la psicología en el tratamiento de los personajes, quienes a su vez proyectan algunas de las idiosincrasias del autor (habanero, homosexual, religioso, asmático, etcétera), una sintaxis de pesadilla que suele incorporar —a sabiendas o no— la constante figura retórica de la anfibología, el disparate intencional (“al recibir una beca en Yale para estudiar el taladro en la cultura eritrea en relación con el culto al sol en la cultura totonaca”)³⁰ y, por dar un final presto a esta enumeración que podría ser aún mayor, las distracciones capaces de desequilibrar a un editor puntilloso (como el loro que pasa a ser cotorra en el propio cuento “El patio morado” o como aquella Veracruz mexicana de tierra adentro en *Paradiso*).

²⁷ “De un patrón innegablemente idealista y metafísico, el poeta entra en el mundo de las realidades inmediatas”, afirma César López en su ensayo acerca de *Paradiso*. César López: “Sobre Paradiso”, en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, p. 188, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1970.

²⁸ Por ejemplo, la alusión a la “tripita de pato” que sonríe dentro de una pelota puede resultar alucinante para cualquiera que desconozca los intrínquilos de la cultura del béisbol. José Lezama Lima: “El patio morado”, en *Cuentos de José Lezama Lima*, ob. cit., p. 26.

²⁹ José Lezama Lima: *Cuentos de José Lezama Lima*, ob. cit., p. 21.

³⁰ José Lezama Lima: *Cuentos de José Lezama Lima*, ob. cit., p. 44.

Para terminar, me gustaría solo apuntar que la “fragmentación integrada”, el juego intertextual, la ambigüedad y la resistencia a la interpretación, la disolución del narrador, las alusiones cultas (reales, falsas o equivocadas), la violación de fronteras, adelantan un discurso que hoy coincide en mucho con las proposiciones de la posmodernidad. Lo que aleja a Lezama de ser incluido en el bando de los “posmodernos” consiste en que sus textos no aspiran a ninguna amenidad, sino todo lo contrario, a obstaculizar con todo tipo de dificultades la empatía del lector con lo narrado.

Dentro de estas coordenadas, los cuentos de Lezama vendrían como anillos para todos los dedos de las polémicas de frontera, marginación, género, posmodernidad, antinomias, por su vulneración de la norma, por su desacralizado abordaje de las estructuras típicas, por eludir las trampas de los antagonismos entre arte doctrinal y arte puro, entre lo culto y lo popular, entre lo cosmopolita y lo provinciano, entre lo mítico y lo cotidiano.

Aunque me lo advertí de entrada, ya llegando al final no puedo evitar la tentación de explicar a Lezama con Lezama y acudir a esos soberbios versos de *Fragmentos a su imán*, que no por muy citados pierden su resonancia:

Aquí llegamos, aquí no veníamos
fijo la nebulosa
borro la escritura,
un punto logro y suelto la espiral.

Después de intentar “fijar la nebulosa”, borro lo escrito, ya que después de todo uno empieza a recelar si estas narraciones aisladas, publicadas aquí y allá mientras se fraguaban otros textos, no formarían parte de un propósito mayor, y quedaron desgajadas o en espera de encontrar su acomodo en una monumental novela, cobrando quizás un sentido muy distinto dentro de un ámbito más exuberante, como fragmentos que aguardaban por el imán que les atrajese.

Dicho lo anterior, me gustaría contradecirme a mí misma y pensar que ahora resuena la carcajada de Lezama confirmándome que todo ha sido una broma colosal, que sus cuentos los escribió a la manera del juego surrealista de “los cadáveres exquisitos” y que, párrafo tras párrafo, fueron armándose en un orden que solo a los locos profesores y críticos pudiera ocurrírseles convocar en una lógica más allá del azar.

CARTA A LA FAMILIA MUMÍN

Primer Día de Verano de 1988

Querida Familia Mumín:

No hay nada mejor que la llegada del verano para acordarse de los amigos lejanos. Ah, cómo me gustaría tener un parasol gigante para reunirnos todos en la playa a tomar guachipupa, contarnos chismes y jugar canasta (si el viento no está muy fuerte). Ojalá que esta carta les llegue a tiempo, antes de que vuelva la temporada de invierno, ¡el correo es más lento que una tortuga con botas!

¡Queridos todos! ¿Cómo va esa familia? Nosotros bien, en lo que cabe. Mumín, si yo fuese un mumín no querría otra mamá, sino la tuya; por suerte, mi Mamá Nena se parece mucho a Mamá Mumín, incluso a veces la casa se le llena de enredaderas y no es posible encontrar dónde puso por última vez la olla del arroz. ¡Y ni hablar del teléfono!, a ese se le encuentra cuando suena... También en mi casa hay un entra y sale constante de bichitos, y Mamá Nena tiene que espantarlos a cada rato. A veces se aparece hasta una temible Bu a visitarla y mi mamá, en vez de salir corriendo, va y le prepara una tacita de café y así no hay Bu que se atreva con mi familia.

Mi Papá Alberto también está escribiendo sus Memorias. Entre tú y yo, eso nos tiene muy preocupados, porque tú sabes que en mi casa todos somos algo RAROS: cuando mi hermano A. escribió la historia de nuestra perra Penélope, la famosa perra se portaba como una persona de la casa, y francamente no sabemos cómo vamos a comportarnos ahora que a mi papá le ha dado por escribir sobre "las personas de la casa".

Muy raros, sí. Sin ir más lejos, imagínate que mi perra Gertrudis es vegetariana. ¡Habrás visto una perra que coma zanahorias y rabanitos! En realidad, las costumbres alimentarias de mi casa dejan mucho que desear, porque el perro Rocco, por poner otro ejemplo, se comió, en apenas una semana, un sillón

de mimbre, dos abanicos del siglo pasado, cinco pelotas de ping-pong y (por suerte) cierta colección de un semanario humorístico que conservaba mi Papá Alberto en el cuarto de los tarecos. ¡Qué clase de familia la mía, caballeros!

Pero así somos felices, querido Mumín. No hay nada que nos mate más de tristeza que parecernos a los demás.

¿Qué te puedo contar de Mí? Como siempre, metida en algún lío. Ahora estoy tratando de permutar mi espelunca de la Habana Vieja para una cuevita luminosa cerca del mar. ¿No conoces a nadie que quiera hacer el cambio? Por favor, si te enteras, avísame con señales de humo (ni se te ocurra usar el teléfono).

Saludos a todos y en especial para el Manrico viajero un pestañazo cariñoso. Besos de Mirta (de la Familia Yáñez).

P.D. Mis amigos también tienen sus RAREZAS. De ellas te cuento en la próxima carta, cuando pase el invierno y vuelva de nuevo a llegar el verano.

DISCURSITO PARA EL HOMENAJE A ALBERTICO

Tengo ante mi vista una postal con la imagen de una estructura *art-nouveau* del artista Gaudí. Y mirándola pensé que los afanes constructivos de Albertico terminarán por convertir nuestra común y corriente casa del Vedado en una semejante a la ondulante y estrafalaria Casa Milá.

Estoy segura de que ese milagro se va a dar como otros que han venido sucediendo.

¿O acaso no es un milagro que Albertico se haya ganado el Premio de la Crítica?

No, no estoy hablando ahora de su ingenio literario, sino de cuántos raros cambios tienen que estar ocurriendo en este mundo confuso de fin de siglo para que un libro "horroroso y sin remedio", del igualmente sin remedio Albertico Yáñez, haya alcanzado tan noble galardón, por encima de prejuicios, anatemas, convenciones, amiguismos, ignorancias, enemigos, que acechan para impedir que el talento, cuando viene acompañado de extravagancia, alcance su merecidísimo premio.

Ya nos íbamos acostumbrando a que una "insoponible pesadez del ser" (intertextualizando, por si alguien no se entera, con ayuda de Milán Kundera) se dedicara a juzgar no por la obra, sino por la apariencia.

Arete más, arete menos, los tiempos son definitivamente otros.

De todas maneras, honradez de estos jurados, justicia poética y brillantez literaria aparte, debe haber una gota de milagro para que en una misma Feria del Libro se hayan presentado libros de mi papá Alberto Y., de Nancy A., míos (M.Y.), y el Premio de la Crítica para Albertico.

Quizás no sabíamos, cuando mi mamá Nena subió a los cielos, cuánto nos iba a empujar ella desde allá arriba. Lo cierto es que ha demostrado tener, mi mamá Nena, unas altas dotes de representante literaria. Sus angelicales gestiones ante "funcionarios" aún más poderosos que los del Instituto del Libro han hecho posible esta eclosión literaria de la familia, del clan Yáñez. En especial me

siento contenta de que ella haya podido corroborar el orgullo que, como mamá inteligente, sentía por su hijo único menor, justamente premiado con el bien llamado Premio de la Crítica (y ahora hablo muy en serio), al que considero como el más cercano a la objetividad y la excelencia literaria.

Para terminar quiero contarles que, mientras escribía estas palabras para este espontáneo y planificado homenaje, a modo de musa accesoria me acordé de que en mi Escuela de Letras, cuando ya alguien se convertía en gloria, en un clásico, en un emérito, en vaca sagrada, a los jolgorios del homenaje se añadían allí los famosos “vejámenes”.

Así que empecé a hacer una lista de las cosas que más me molestaban de Albertico. Y luego, por curiosidad, hice otra lista de las cosas más que más le molestaban a él. ¡Oh sorpresa! descubrí que eran idénticas, así que no la puedo leer a riesgo de autovejarme.

Quisiera dejar en el aire la pregunta: ¿cómo nos hemos aguantado cuarenta años?

Este otro milagro solo se explica por la paciencia de quienes nos quieren y rodean, y soportan con estoicismo las frecuentes y relampagueantes combustiones entre este Aries de energía renuente al movimiento y de aquel Sagitario de movimiento renuente a la energía.

Hago extensivo este homenaje, pues, a quienes quieren a Albertico, esos amigos que cualquiera envidiaría.

Queridos oyentes y contemplantes: ¡qué gloria hubiera sido tener a una Marilyn Monroe en la familia! Pero yo, que soy más pretenciosa, pienso que es más gloria tener a un escritor que insiste en el diminutivo de Albertico, y que haga, y siga haciendo, una obra tan loca y estafalaria como las construcciones de Gaudí.

LOS “PAISAJES EMOTIVOS”

En las artes y en las letras hay sueños y sueños. Algunos son surrealistas, en blanco y negro, al corte de Buñuel; otros, que empezaron siendo vulneradores, ya se han convertido en clásicos, como el reloj-mantequilla de Salvador Dalí. Por supuesto, también los hay realistas y a todo color. Si se trata todavía de un sueño en su estado “natural”, todavía no trasvasado al arte, la imagen viene teñida de una atmósfera emocional muy difícil de recomponer. Y, más aún, de explicar con la lógica de los ojos abiertos. Esa “coloración distinta”, por llamar de alguna manera al fenómeno, es la frontera sutil entre el mundo real y el creado por la imaginación.

Los paisajes del pintor cubano Tomás Sánchez son imágenes de imágenes de un mundo real, constatable, traspasados por el matiz del tiempo y por esa aura de emoción del inconsciente. Observados desde distintos ángulos, sus paisajes entregan una aparente respuesta realista, en tanto subyace en ellos un aviso que indica la participación de un intelecto aguzado por la mirada del “sueño”.

Cierta vez yo viajaba en tren por la campiña cubana, y de repente estaba “viendo” un cuadro de Tomás Sánchez. Descubrí entonces que estaba atravesando un modelo real de algún probable paisaje de Tomás. Traté de bucear en la memoria afectiva, un tanto a lo Marcel Proust, y se me ocurrió que lo que me acercaba a la perspectiva del pintor era, en cierta manera, el movimiento equilibrado, el distanciamiento sereno a través de un cristal, y, sobre todo, la altitud, algo más de dos metros por encima de la mirada habitual, puramente terrestre. Ese viaje en tren me sirvió para acercarme a una interpretación personal de la pintura de Tomás Sánchez, como si empezara a compartir uno de los secretos de la creación, en lo que su obra tiene de proposición de imperturbabilidad —heredera quizás de algún antepasado hindú—, de autonomía entre el ojo y lo observado, de una relación muy particular entre el artista y su entorno, separados —¿o unidos?— por un cristal metafórico que es la imaginación, y al mismo tiempo, de evocación sutil de la práctica transformadora del hombre, de

su presencia, de su mensaje en la huella que se pierde en el horizonte, nuevamente apacible.

Lo “cubano” no aparece en la obra de Tomás Sánchez por el interés de una justificación colateral del asunto o un salvoconducto de identificación, sino como resultado de esa interiorización emotiva de que se hablaba, en busca de la “coloración distinta” que no desdeña la razón. Lo cubano en Tomás Sánchez surge como una experiencia humana, vital, dentro de la esencia misma de su universo plástico, de ahí su innegable carácter de universalidad.

Siempre el hombre se ha interesado por el medio natural, ya fuese para atrapararlo en un conjuro mágico en el lenguaje de las cavernas, ya fuese para explicarse el ánimo interior a través de su integración con la naturaleza a la manera de los románticos, ya fuese, entre otras posibilidades, para expresar un conocimiento de la forma más metafórica o realista posible. La luna es un satélite de la tierra y también un “ajo de agónica plata”, como la viera el poeta. Y vista la naturaleza, y reproducida de una u otras formas, sin lugar a dudas, el valor de esa naturaleza alcanza toda su dimensión cuando se relaciona con el pensamiento, la acción y el sentimiento humanos. La historia del paisaje en las artes y las letras va desde una naturaleza animada al estilo “wertheriano” —que la hacía tormentosa cuando en su espíritu anidaban también tempestades—, hasta lo que pudiera llamarse una “copia” interesada más en la exactitud que en los influjos de la memoria. Tomás Sánchez asume el paisaje —y no reduce el término de *paisaje* solo a sus pinturas de la naturaleza llamémosla tradicional, sino también sus llamados *Basureros*, que son paisaje del entorno urbano— estableciendo una relación entre la objetividad del fondo natural y la mirada subjetiva que le atribuye al objeto representado calma y emoción, aunque parezca paradójico. Por ejemplo, en su obra premiada durante la II Bienal de la Habana en 1986, *Relación de la isla, la nube y la laguna*, las tres áreas ovales en el paisaje que corresponden a una nube, a una isla y a una laguna, provocan una sensación inquietante, cercana a la alucinación, al tiempo que convoca a la placidez del sentimiento. De la misma manera —aunque en un nivel más alto de la espiral— que una foto conserva el recuerdo en movimiento a pesar del aparente estatismo del fragmento real retenido en el papel, así la pintura de Tomás Sánchez detiene en el cuadro el paisaje de la memoria.

Sensibilidad imaginativa, habilidad técnica, uso magistral del color, esa primacía de la claridad que apunta a todo lo antes señalado, ha conformado en la obra de Tomás Sánchez un nuevo lenguaje para expresar el paisaje.

SONETO EN DONDE LA AUTORA EXPRESA SUS AGRADECIMIENTOS POR EL FINAL FELIZ DE SU DOCTORADO.

CUIQUE SUUM

(A cada quien lo suyo)

Con un algo bastante de ventura,
mucho alivio y un poco de congoja,
tal una flor que pierde espina y hoja,
por fin termino la candidatura.

Agradezco a mis dioses tutelares
que sorteasen una u otra adversidad.
gracias también a la Universidad,
a pesar de toditos los pesares.

Mi eterna gratitud a los testigos
de los momentos malos y los buenos.
En fin...doy gracias a mis enemigos.

No toméis lo anterior como un veneno,
pues nada sería yo sin mis amigos,
mas, sin mis enemigos... ¡mucho menos!

Al encabezar la publicación de “La mariposa y el tanque”, su editor informa que “Hemingway escribió tres cuentos que se concentraban en el *Bar Chicote*, en los días de la Guerra Civil española. “La mariposa y el tanque” es el único de esos tres cuentos que Hemingway permitió que se reimprimiera”.

“La mariposa y el tanque” es un cuento poco conocido. Al primer vistazo se tiene una narración que se sale de la serie y que, además, escapó de la censura del exigente escritor. Pero, en cuanto a la visión del mundo y el estilo —inseparables en Hemingway— queda inscrito dentro de las muy distinguibles características que individualizan la obra del autor norteamericano.

El asunto es simple: ubicada la acción en un bar, el narrador recrea la atmósfera tensa de la guerra a través de una anécdota en apariencia trivial y sus consecuencias trágicas. Rodeado de soldados, un civil rocía con un aparato de *flit*, antinsectos, a los camareros y clientes del bar, quienes en un arranque de furia lo eliminan con un solo disparo. Más tarde, el narrador, que ha asistido a la escena, se entera por boca de los propios camareros cómo después de registrar el cadáver descubrieron que no se trataba de un acto de mal gusto, sino de una inocentada ya que el aparato contenía agua de colonia.

El tema es el recurrente de Hemingway: la muerte, esta vez en su salsa de la heroicidad inconsciente y la irracionalidad de la vida. En “La mariposa y el tanque” no sólo están sus excelencias narrativas, sino sus constantes, el código “hemingweyano”.

Hemingway era, como muchos críticos le han señalado, un intencionado héroe de corte romántico, afincado en pleno siglo XX. Y añadido: sin que se le noten las costuras; tal vez por su nítido estilo, consecuente con su comportamiento vital. De ahí que sus personajes participen de esa virtud heroica del

³¹ Ernest Hemingway: “La mariposa y el tanque”, en *Lunes de Revolución*, no.118, La Habana, Cuba, 14 de agosto de 1961. Todas las citas del cuento que aparecen en este artículo están tomadas de dicha publicación, número especial que dedicó la revista a la figura de Hemingway.

movimiento romántico y de un lenguaje duramente moderno a la par, al modo de la “modernidad” norteamericana de posguerra, en que la violencia formaba parte del ámbito cotidiano y que, como hubiera podido decir un personaje de Hemingway, “había que saber jugársela”.

Otro rasgo típico de la literatura del escritor, el empeño autobiográfico, también puede reconocerse en esta narración. Para muchos de sus seguidores o imitadores, alimentarse de la propia experiencia es casi la única forma de concebir la escritura, desdeñando la imaginación. Sin embargo, algunos autores estudiosos de la obra de Hemingway, han considerado esto como una limitación. Pero Hemingway, según sus propias palabras, buscaba la verdad, la verdad incluso como estilo, y esa verdad, aunque parcial, estaba en su experiencia. Independiente de los críticos, o de la identificación exagerada que lectores y escritores puedan sentir hacia el escritor, lo cierto es que Hemingway comunica su mensaje, el que ha elegido. “La mariposa y el tanque” es confesadamente autobiográfico, pero de su anécdota trasciende una verdad esencial, una reflexión que su autor ha querido transmitir, y lo sigue logrando después de tantas décadas. Nadie le puede quitar a Hemingway que él mismo, como el personaje que se había creado, era auténtico.

El personaje y narrador de este cuento es un norteamericano —aunque no se aclara del todo—, escritor por más señas y que, de alguna forma, está vinculado a la causa republicana española. Se encuentra en un Madrid sitiado, y de ello hace énfasis en la narración ya que este estado de sitio justifica —o explica, o soporta— la tragedia. Este personaje que narra en primera persona permite la introducción directa del *punto de vista*, método de caracterización preferido por Hemingway ya que le facilita moverse en la acción como una cámara de filmación que narra los acontecimientos independientemente, en apariencia, de los juicios del escritor. El clásico narrador omnisciente es sustituido por esta funcional primera persona que añade además un eficaz valor subjetivo. Así, en “La mariposa y el tanque” la presencia de una subjetividad que valora el mundo y comenta lo ocurrido se muestra “emancipada” del autor. El narrador elegido se proyecta neutral, sin absolutizaciones, con una imparcialidad que se aumenta por su carácter de espectador, enmascarando con habilidad la presencia del escritor. Si Hemingway se niega a juzgar como autor, la misma selección de la anécdota ya implica un juicio acerca de la conducta de los hombres y las circunstancias en que se ven involucrados.

De hecho, las voces narrativas preferidas por el escritor se iluminan por su objetividad, por su racionalidad y cierto grado de distanciamiento, sin dejar de lado la exteriorización de los sentimientos humanos. En “La mariposa y el tanque” la textura humana se entrega al final, cuando ese narrador se entera del contenido exacto del aparato insecticida.

Dicho lo anterior, pudiera estarse de acuerdo con los críticos que señalan que Hemingway nunca traiciona su realidad inmediata. En esta historia en particular, Hemingway insiste en su peculiar ampulosidad en el detalle para tejer una historia acerca de la irracionalidad de la muerte afincada en la anécdota de una broma inocente en medio de la gravedad de la guerra. En “La mariposa y el tanque”, el autor se detiene en las pequeñas acciones de la vida, gestos, gustos que van llevando paso a paso a la revelación de una actitud moral ante un hecho trascendente, ante la “acción en grande”. Como ya es sabido, la experiencia bélica fue un suceso determinante en su vida como escritor. Si bien muchos de sus cuentos más famosos, o que mejor representan su estilo como “Los asesinos” o “El jugador, la monja y la radio”, no centran sus asuntos en la guerra, esta se manifiesta de una forma u otra. En “La mariposa y el tanque” pasa por ser el telón de fondo, y de hecho en la causa indirecta —¿o directa?— de la muerte del civil, la guerra es el aire que respiran los personajes.

La exaltación solitaria de la vida y por ende de la muerte es una de las claves más visibles del código hemingweyano. En esta historia un hombre muere solo, su esposa pregunta el porqué y es el narrador quien responde —pudiéramos decir “en off” — que nadie puede saberlo en toda su extensión. Mas no se trata de un gángster, ni de un boxeador, ni de un torero, ni de un guerrillero republicano, es un infeliz hombre enfermo de los pulmones, para colmo un civil, nada de lo tradicionalmente aceptado como heroico. Algo que se desconoce ha llevado a este hombre a arriesgar su vida, aunque fuese con un patético aparato de *fliit*. Aunque Hemingway “no la suelta”, implícitamente queda asentado una vez más el coraje con método, la regla de oro de la tauromaquia que indica que a los cuernos del toro hay que enfrentarse con estilo. La vida es un desafío constante, recuerda Hemingway, incluso cuando este parta de un ridículo aparato de *fliit*. Las llamadas “cosas banales”, que en el universo creativo del escritor son las que dan un asidero a la existencia, están representadas en este cuento por ese aparato de *fliit*; sirve también como pretexto para dar cabida al mejor humor negro, al humor negro español, presente casi siempre en los

textos de Hemingway cuando el narrador cuenta que el adminículo es devuelto a la familia del muerto por lo útil que podía ser en esos días de escasez por la guerra. El uso, pues, de estas cosas banales es uno de los tópicos favoritos de Hemingway que se trasladan de cuento en cuento, cambiando de objeto, pero manteniendo su signo, ya se trate de un sándwich, un vaso de ajenjo o un radio que se oye mal.

Con un ritmo rápido, sin paradas, el cuento está narrado en línea recta. Apenas el autor introduce un ligero *flashback*, una especie de *racconto* de las causas o el porqué de la conducta del civil. El tratamiento del espacio en esta narración, aunque circunscrito a un bar, tiene la dimensión de un campo de batalla. El civil es un ente extraño a ese espacio, que tiene que sucumbir. El tiempo se limita a dos jornadas, mas la única escena es una representación en miniatura de lo que puede ser —y que Hemingway ha descrito tan bien en otras historias— el escenario de una guerra: hombres amontonados, confusos, humo, desconcierto, violencia y la terrible fragilidad del hombre, siempre solitario ante la muerte. El lector de “La mariposa y el tanque” no puede evitar establecer el obvio paralelo.

Por su parte, los personajes están caracterizados con trazos secos, breves, al clásico estilo “duro” de Hemingway. Son pocos: el narrador en primera persona que objetiviza la acción, el civil en primer plano, con sus bordes confusos y definitivos después de su muerte, el administrador del bar que convoca a Hemingway a escribir la anécdota y que establece el plano simbólico que da título a la narración y a la mujer “forzuda”, interlocutora del narrador. Pocos indicios, pero decisivos. El narrador es un espectador irónico, la mujer “forzuda” es una fanática, el administrador es un sentimental práctico.

Hemingway siempre termina por llevar al lector a su experiencia personal. Cuando hace frecuente uso de frases lapidarias que, inmersas en el hablar simple y cotidiano, funcionan también como disparos, en ellas vienen encapsulados fragmentos de su especial visión del mundo: “los tiroteos hacen envejecer a las gentes, pero a él el tiroteo lo había hecho rejuvenecer diez años”. O el uso del símil, referidos otra vez a ese código: “había una tregua como en las tormentas”. El narrador de esta historia, por ejemplo, prevé lo que va a pasar, basándose en su conocimiento del ser humano y de la guerra. El símil, en este caso, es llevado a la generalidad de todo el contenido del cuento: después de la entrada del civil en el bar, el autor deja entrever que aquello puede terminar mal, apuntalándose en su experiencia anterior.

Los aparentes contrastes abruptos le evitan explicaciones que alargarían innecesariamente la historia. Con maestría resume en dos líneas el tono de la historia:

“— Esto es muy cómico —le dije a la forzuda.

— No, es horrible”.

Dentro de la aparente narración realista, la utilización del símbolo es constante. En este caso arranca ya desde el propio título del cuento y se hace explícito en las palabras del administrador:

“—Fíjese bien —dijo el administrador—. Es muy extraño. Su alegría choca con la seriedad de la guerra como pudiera hacerlo una mariposa.

— Sí, sí, ni más ni menos como una mariposa —dije yo—. Se parecía demasiado a una mariposa.

— No bromeo —dijo el administrador—. ¿Se da usted cuenta? Como una mariposa que se enfrenta a un tanque.”.

En “La mariposa y el tanque” se expresa con nitidez el modo particular de Hemingway de referirse a la tragedia, con ese tono que tantos han intentado imitar sin lograrlo, que yo llamaría como una mezcla de rudeza, humor y ternura. “El difunto rey del *flit*” llama el escritor a su personaje, al civil asesinado. La muerte es puesta en tono menor y así doblemente impactante. No hay lugar a lloriqueos poéticos ni a frases inauténticamente “profundas”. La sequedad de la narración de Hemingway lo aleja de toda posibilidad de melodramatismo. Cuando el narrador enfrentado a la muerte admite que lo que más le ha impresionado es “la forma en que los seis hombres se habían alineado y acometido contra la puerta”, se produce una doble jugada: se acentúa la relevancia de esa muerte y se evita todo ambiente lacrimoso. Esa frase no engaña a nadie. Para Hemingway lo más importante es la tragedia del hombre, solo que —nos recuerda— a los cuernos hay que enfrentarlos con estilo.

Muchos críticos de la obra hemingweyana se refieren a que a los personajes de Hemingway no les gusta pensar. Independiente de las reflexiones que pudiera desatar ese criterio, creo que de lo que se trata es de que los personajes de una historia *obliguen a pensar*. Detrás de la aparente trivialidad de esta y de otras de sus historias, se puede leer una filosofía de la existencia: la vida es un reto constante, y hay que vencer. Se puede no estar de acuerdo con muchas de sus posturas, pero no se le puede acusar de puerilidad ni de ramplonería. Y a diferencia de muchos, sí tenía cosas que decir.

Cuando en “La mariposa y el tanque”, la mujer “forzada” le reclama al narrador-Hemingway que no escriba esa anécdota, pues perjudicaría la causa republicana, el administrador del bar —quien coincide en el punto de vista con el narrador—, haciendo uso de su “implacable lógica española”, le argumenta que se trata de un hecho interesante, verdadero y que debe por tanto escribirlo. Una vez más la veracidad ante los hechos de la vida con un poco oculto propósito moralizante, ni más menos que narrar cómo se manifestó la guerra en un bar de Madrid, “la alegría mal comprendida en contacto con la terrible seriedad”.

HOJARASCAS

Si tuviese que proponer una frase emblemática de la obra narrativa de Juan José Arreola, escogería aquella de su novela *La feria*³² que se repite en varias ocasiones, incluso como un fragmento en sí misma: “Hojarascas, le están pegando a dar”. Y si me preguntaran por qué, no podría explicarlo, o al menos no al estilo convencional que se esperaría en esta nota que también he querido llamar así, “hojarascas”, palabra esencial de esa (quizás enigmática) frase, a medio camino entre la locura y la sabiduría, entre lo críptico y lo simple, entre la metáfora y la jerga, entre la inocencia y el sexo, entre la amplitud y la concisión, entre el idealismo y el cinismo, entre lo que se va y lo que perdura.

Pues sí, señor: hojarascas, le están pegando a dar.

Estas hojarascas mías tuvieron su comienzo buen tiempo ha, algo así como una década. Y ahora que por fin se da culminación a esta selección, en este 1998 finisecular, Juan José Arreola también cumple sus ochenta años.

En noviembre de 1988, gracias a la inestimable colaboración de Elena Urrutia, irrumpí (previa cita) en la casa de Juan José Arreola en México DF. Acababa de empezar entonces con el proyecto de esta Valoración Múltiple y una cita cara a cara con el Maestro sumaba algo inquietante a la tarea de hurgar en las carpetas bibliográficas.

A mi nerviosismo habitual, y al natural del encuentro, se había añadido el de mi travesía a solas por aquella pantagruélica ciudad. Por fortuna, mi desazón se vio neutralizada por la hospitalidad y la facundia de Juan José Arreola. Y mientras yo apenas lograba intercalar algunas oraciones acerca de mi propósito, Arreola hablaba, gesticulaba, leía, se movía, actuaba para mí, en exclusivo. Entonces comprendí que cualquier investigación sobre este excepcional escritor tenía que tomar muy en cuenta que la gran aventura literaria de Arreola era la palabra hablada. Así que, en tanto él se adueñaba por entero de la conversación, yo iba cambiando mis planes: mi selección se iniciaría con unas notas escuetas, estas “hojarascas”, equivalentes tan solo al gesto de apretar una imaginaria tecla de

³² Juan José Arreola: *La feria*, pp. 29, 77, 127, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1963.

grabación para dar entrada a las enjundiosas entrevistas que había ido acumulando el Maestro y que llevarían el peso de la Valoración Múltiple. Nadie mejor que el propio Arreola podía explicarse a sí mismo y a sus textos.

Por último, a la hora de la despedida (que pensamos sería por breve tiempo y no nos hemos vuelto a ver) y como si me adivinara el pensamiento al estilo de sus personajes, me regaló un disco con algunos de sus cuentos selectos en su propia voz (y con su dedicatoria firmada, faltaba más).³³ De alguna manera me estaba entregando lo que el propio Arreola ha calificado en más de una ocasión como “la página viva”, aquella de la tradición oral que se comparte con alguien cercano que escucha. A veces oigo la voz grabada de Arreola, para nada atrapada en un mero disco (de placa negra, los antiguos), sino suelta en ese prodigio que lamentablemente no tuvieron los narradores de los siglos pasados, los saltimbanquis que iban de pueblito en pueblito buscando nuevos oyentes para desplegar la magia de la literatura, del cuento, de la palabra.

Para cubrir la falta de la viva voz, apareció por suerte la página escrita.

Y por entregar a la palabra (sobre la página escrita) un nuevo oropel, han empeñado su alma, su vida, los escritores. El viejo zorro de Arreola descubrió la manera hace mucho tiempo y tuvo la generosidad de revelarnos el secreto:

Las palabras vulgares, totalmente desgastadas por el uso, vuelven a relucir como nuevas: la vecindad de otras palabras, mediante un proceso de suma y resta, les devuelve su significación original o les hace decir o apuntar lo indecible. [...] Las palabras son “inertes” de por sí, y de pronto la pasión las anima, las levanta: es decir, las incluye en el arrebató del espíritu.³⁴

Así, aquí está en el arrebató del espíritu de su viva página, al habla Juan José Arreola. Me hubiera gustado hacerle yo también mi entrevista, pero entre percances al estilo del Guardaguas, el periplo que me hubiera permitido encontrarme otra vez con Arreola se traspapeló. Para este texto he escogido seis entrevistas, algunas completas como la de Cristina Peri Rossi, algunos fragmentos que rellenan espacios de interés, y, encabezando la lista, la reveladora entrevista (más que entrevista, acucioso diálogo crítico) de Emmanuel Carballo, autor de más de uno de esos encuentros verbales con Arreola, acumulada cosmovisión del escritor en este intercambio que los resume todos.

³³ *Voz viva de México Juan José Arreola*, con presentación de Antonio Alatorre, Universidad Autónoma de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1961.

³⁴ Emmanuel Carballo: *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo veinte*, p. 363, Empresas Editoriales, México, 1968.

Después le sigue un “inventario” de los estudios, artículos y comentarios sobre el quehacer literario de Juan José Arreola, como es costumbre en las Valoraciones Múltiples. Primero se incluyen textos de análisis más general y abarcador de su obra, le siguen algunos trabajos sobre narraciones específicas como la ya clásica “El guardaguas”, y después algunos materiales sobre su novela *La feria*. De estos estudios quiero llamar la atención sobre el prólogo de Raúl Hernández Novás a la edición cubana de las narraciones de Juan José Arreola.³⁵ La perspicacia a que nos tenía acostumbrados Hernández Novás cubre de principio a fin este texto que, más que un mero prólogo al uso, es una investigación desde una óptica puntillosa y original. Antes de pasar a otras referencias quiero hacer mención de dos aspectos, uno en que coincido con Hernández Novás y otro en que me desmarco un poquito. Para no repetir lo que otro ha dicho mejor, me manifiesto de acuerdo con su sucinta relación de las obsesiones (“temas”, dice Hernández Novás) de Arreola:

Arreola posee una característica capacidad para tejer variaciones sobre un número de temas fundamentales: la imposibilidad del amor, la radical soledad del hombre, el silencio de Dios, la deshumanización del mundo, el rudo contraste entre el ideal y la desilusión. Este último es uno de los más importantes, porque ilustra la dualidad del espíritu arreoliano, en un balanceo entre las solicitudes del espíritu y las trampas de la materialidad, entre el idealismo juvenil y el desengaño maduro que se resuelve en sarcasmos y en risas irónicas.³⁶

Mi discrepancia con su prólogo no es, por cierto, de orden estilístico, sino de opinión. Por desgracia ya no me puedo sentar con Raúl a polemizar, así que, con el mayor de los respetos, estimo que Hernández Novás quiso elegantemente excusar al Maestro de las acusaciones de misoginia. Prefiero reducir esa palabra tan gorda a una más tolerante y actual: sexismo. Las astutas argumentaciones de Hernández Novás (p. XX a XXVIII ob. Cit.) que convierten el escarnio de la figura femenina de los textos de Arreola en un supuesto “fervor” hacia la compañera del hombre en la vida, no me convencen. Sí existe una mirada negativa hacia la mujer, existe de manera elocuente, simbólica, realista, seria, burlona, de todas las formas posibles, existe; mas así es la literatura, en eso consiste el libre arbitrio del escritor, en escoger su punto de vista y en decirlo como le dé su real gana, no hay por qué acusarle, ni librarle de “culpas”, sino dejar constancia de

³⁵ Raúl Hernández Novás: “Prólogo” a *Confabulaciones*, Colección Literatura Latinoamericana, Ediciones Casa de las Américas, Cuba, 1990.

³⁶ Raúl Hernández Novás: “Prólogo” a *Confabulaciones*, ob cit, p. XXXIX-XL.

su perspectiva, sea esta cual sea, sin prejuicios de uno u otro tipo. Margo Glantz lo califica como “escritor maniatado por la tradición que escinde a la Dama en bella y bestia”.³⁷ Sobre esto cabría mucho que añadir, pero no es mi tema de esta vez, y sólo si quizás me decido en alguna ocasión a emplear mi tiempo en analizar la perspectiva de género de los escritores hombres (lo cual dudo) tendría que empezar por Arreola y su descarnada visión hacia la mujer y la pareja. Sus razones tendría. Algunos críticos califican a Arreola como moralista, y no estoy en desacuerdo, creo en última instancia que todo creador tiene algo de moralista, en el mejor o en el peor sentido de la palabra; pero volviendo al asunto del enfoque de la mujer, e incluso del hombre, en su relación de vida cotidiana, de la pareja, la vida compartida con sus avatares de amor, traición, rutina y pasiones triangulares (asuntos, por demás, bastante recurrentes en Arreola), según los textos del escritor mexicano tal parecería que solo andan por el mundo mujeres fatales y cornudos. En el fondo hay una descomunal burla, no lo puedo tomar de otra forma. O en todo caso habría que recurrir a los viejos boleros al igual que acude Arreola a los corridos, pues si lo suyo es amor a las damas, habría que decir: Maestro, con todo cariño, hay amores que matan.

Entre los primeros estudios más completos sobre Juan José Arreola que fueron divulgados por la Casa de las Américas, para el lector, el estudiante, el interesado en literatura latinoamericana, está el texto de Seymour Menton, publicado en la ya lejana fecha de 1963 y que se reproduce completo (aun cuando algunos aspectos han sido reevaluados) por su trascendencia histórica y su temprano acercamiento al tema, coincidente con la primera edición de *La Feria*. También quisiera recomendar el estudio de Mauricio Ostria que describe uno de los aspectos más llamativos del escritor, es decir, usando las propias palabras de Ostria: “con qué elementos lingüísticos construye [Arreola] su mundo literario”.³⁸ Según Ostrianos revela, “la ambigüedad se basa en la ruptura de los límites normales de combinación en el nivel semántico”.³⁹

Me da gusto recomendar, además, el profundo análisis de David Lagmánovich, así como el fragmento seleccionado de la excelente tesis de Sara Poots Herrera, quien le dedicara a Arreola mucho tiempo y cuyo resultado fuera el libro *El proyecto literario de Juan José Arreola: un giro en español*.

³⁷ Margo Glantz: “Juan José Arreola y los *Bestiarios*”, en *Latin American Fiction Today*: a symposium, de Rose S. Minc, Hispanic America, Tacoma Parc, Maryland, p. 61.

³⁸ Mauricio Ostria: “Valor estructural del fragmento en *La feria* de Juan José Arreola”, en *Estudios Filológicos*, no. 6, p. 180, Valdivia, Chile, 1970.

³⁹ Mauricio Ostria, ob. cit., p. 186.

Revisando la bibliografía pasiva sobre el escritor, se descubrirá que en esta valoración hay ausencia de algunos textos que hubieran tenido sin duda su sitio, pero por razones de diversa índole no pudieron ser localizados, e incluso algunos que fueron seleccionados originalmente y luego no pudieron ser consultados de nuevo, porque ya no existían. Cosas que ocurren en este mundo de las letras, donde los vandalismos no solo provienen de hechos famosos como la quema de la biblioteca de Alejandría, sino más pedestres como que un inescrupuloso estudiante mutile un libro. Quizás algún día escriba Arreola un cuento que apabulle moralistamente a aquellos que sustraen, rompen o no devuelven libros. O tal vez lo haga yo, esto me queda pendiente.

Me queda por hacer otras apreciaciones que pudieran ser tomadas como muy personales, y lo son. Cuando ejercía como profesora de literatura latinoamericana, uno de mis gustos (no tenía muchos) era llegar a esta etapa del programa. El destino (???) unió en un mismo país y en una misma época a dos de los escritores que mejor servirían para confeccionar un mágico manual de cómo escribir bien: Arreola y Rulfo. Muy distintos y muy cercanos en esa habilidad sobre la palabra, ambos cumplen el mayor de los anhelos de un escritor: la naturalidad, es decir, cómo lograr que todas las horas de desvelo, de inquietudes estilísticas, de sudor ante el adjetivo correcto o del diálogo incisivo, no se hagan visibles en la obra y que la narración parezca que está fluyendo como el agua de una cañería, engañosamente tersa y clara.

Virtud esencial, junto a esa tersura natural, yo añadiría la parquedad como equilibrio a la necesidad esencial de comunicarse. En una edad me gustaban los cuentos abiertos, y al mismo tiempo tan cerrados en su simbolismo que las lecturas podían ser tantas como lectores; ahora me gustan cada vez menos los símbolos y prefiero más la vía directa para enfrentar la narrativa, han sido tantos años de exploración en aras de transformar la narrativa que uno termina por extrañar las viejas historias tan entretenidas con comienzo, medio y fin. En este reencuentro con el Maestro volví a hechizarme, mas no por las ingeniosidades kafkianas que antes me apasionaban, sino por la sencillez y la vastedad humana, la breve perfección de un cuento como “Corrido”.

Por último, quiero apuntar que las narraciones de Juan José Arreola tienen algo de farsesco, del laberinto de espejos en el parque de diversiones que se reflejan unos a otros fragmentariamente, pero con solución de continuidad, y ante los cuales uno se siente desolado y con un oscuro sentimiento de andar haciendo el ridículo, cuando la credulidad de la inocencia ha dado paso a la

lucidez del desencanto por esa vida que es tan mala con casi todos. En esa soledad radical del ser humano, movido siempre por fuerzas que no llega a entender del todo, la literatura es como una fatalidad, y para Arreola además como una vía de sublimación del escepticismo.

Desde aquí, Maestro, en homenaje a su cumpleaños ochenta, ya ve que, a pesar de ser mujer, no lo traicioné. Cumplí (aunque con demoras ajenas a mi voluntad) aquello que, en una típica tarde del que fuera “el lugar más transparente del aire”, le prometí que haría. Pues como usted bien anuncia en su “Alarma para el año 2000”, no queda “más remedio que amarnos apasionadamente los unos a los otros”.⁴⁰ ¡Hojarascas!

LECCIÓN DÉCIMA: HOMO SAPIENS

Homenaje a Dulce María Loynaz

Cuídate de mí,
reino animal,
aunque yo sea uno de los tuyos.

⁴⁰ Juan José Arreola: “Alarma para el año 2000”, en *Confabulaciones*, ob. cit. p. 301.

LA ISLA EN EL EQUIPAJE

El 3 de mayo del 1999, el mismísimo día en que irían a enfrentarse los peloteros cubanos con los Orioles en la ciudad de Baltimore, yo viajaba de regreso a La Habana, desde New Jersey a Miami en guagua. La principal característica de esa línea viajera consiste en que desde sus choferes hasta el último de sus pasajeros son cubanos, como cubano es su nombre, su música, su ambiente, e incluso sus restricciones que prohíben a los usuarios “viajar descalzos” y hacer comilangas con olor a cebollas. Mi absoluto anonimato me permitía disfrutar de los comentarios que daban por seguro, con euforia, el triunfo del equipo cubano, comentando los averages y los avatares de nuestro deporte nacional. En medio de semejante cubaneo, me sentía ya en La Habana... A la hora de la verdad, en este caso a la hora de la pelota, no existían distancias, ni siquiera esas largas noventa millas, las noventa millas más célebres de la historia de la humanidad.

El tema de la llamada “diáspora” cubana también es largo y tendido. Los cubanos cargamos la Isla en el equipaje de ese sitio llamado alma. Los que andan por fuera —y los de adentro también— sufrimos a Cuba como una obsesión. Los cubanos de una y otra orilla conservan por igual memorias, vocabularios cómplices, manías.

No voy a caer, por cierto, en la manía cubana de generalizar, así que mi punto de vista se va a mantener dentro del ámbito cálido de la familia, los amigos y la literatura, mis tres pequeños territorios todavía habitables.

La proposición de “ver *desde* Cuba la emigración” me resulta cuando menos confusa, pues tengo la impresión de que los cubanos, tanto los de “dentro” como los de “afuera”, todo lo vemos *desde* Cuba. A partir de esa premisa, y dando por sentadas las diferencias, nos unen tres aristas del destino: la angustia por la identidad, la pesadumbre de la separación y la jocosidad a todo trance.

Para los cubanos, al sentimiento conceptual de Patria se le suma la necesidad ineludible del objeto material, del PAÍS, eso que a la manera antigua y sin temor al ridículo, quiero nombrar como la tierra que se toca, el aroma (por ejemplo, de café recién colado), los rumores y las griterías, el sabor (por ejemplo, a salitre) y todo lo que la mirada sea capaz de posesionarse. Y esa necesidad, ese amor del cubano que vive lejos del País, lo sentí muy vivo en una sala habanera en pleno Manhattan; en una Nochebuena con lechón y congrí en la parisina Rue Demarquay; en el voluminoso álbum de recortes de periódicos con noticias sobre Cuba que mi prima ha ido atesorando; en los perros callejeros de Luyanó o Alamar que han viajado en balsas, aviones y otros artefactos, y hoy ladran a las lunas de Union City o Hialeah; en los poemas de amor, nostalgia e incluso de airadas voces; en las cenizas cuyos dueños pidieron fuesen devueltas al terruño natal; en el chiste transmitido por Internet; en la consulta espiritual con el *babalawo* de Guanabacoa desde Barcelona; y hasta en cocinar en una olla de presión hecha en Cuba, considerada tan insustituible como una canción de Bola de Nieve, la Catedral o el Cañonazo de las Nueve. Cubanas muestras de ternura, pertenencia raigal, sensualidad y disparate, componentes no leves de nuestra idiosincrasia, o como decía un locutor radial, con irrefutable lógica dentro de su error lingüístico, nuestra “indiosincracia”.

Pero la característica fundamental de los ausentes del País es el TRASIEGO: se trasiegan entre otras cosas, medicinas, cartas, fotos, casetes, anillos de compromiso, libros, películas de vídeo, chismes, revistas, bolas, *jeans*, adornos, discos, objetos de culto, y, ya se sabe, chistes y perros. Entre los cubanos de dentro y los de afuera, los familiares, los amigos, los amantes, hay un permanente intercambio, un trasiego de objetos, palabras, creencias y emociones, como nunca visto en las historias de las migraciones. Y es que el cubano no se acostumbra a tener sus afectos regados por el mundo ni a ser espectador de su País desde lejos, ni a ese salir y entrar de las vidas. De ahí el trasiego, la tragicomedia cubana entre el vacío y el delirio de grandeza, entre la historia que se acumula y el presente que se va, entre la amargura y el choteo, definitivamente el desasosegante amor a lo nuestro, como bien lo dejaron escrito dos poetisas cubanas ya fallecidas. Pura del Prado lo decía así:

¿Dónde estamos parados?

¿En Flagler, en Neptuno, en no sé dónde...?

Y Dulce María Loynaz, tomando como metáfora el habanero río Almendares, lo expresaba de esta forma:

Yo no diré que él sea el más hermoso...

¡Pero es mi río, mi país, mi sangre!

