

Escribe Octavio Armand: La fealdad como estética tiene profundas raíces en la cultura de Occidente. La tragedia griega, donde se podían contemplar los desgarramientos del alma y el horror del destino, estremecía a una raza de guerreros. El circo romano, raza

esta no de guerreros sino de soldados, entretenía al populacho. Las telenovelas y las películas de acción son recientes manifestaciones: hoy no hacen falta ni cristianos ni héroes ni gladiadores para satisfacer este apetito. Poca cosa basta. *Rambo*, por ejemplo. Ni siquiera Rimbaud.



Papel Literario

FUNDADO EN 1943

80 AÑOS

DOMINGO 23 DE ABRIL DE 2023

•Dirección Nelson Rivera •Producción PDF Luis Mancipe León •Diseño y diagramación Víctor Hugo Rodríguez •Correo electrónico riveranelsonrivera@gmail.com/https://www.elnacional.com/papel-literario/ •Twitter @papelliterario

HOMENAJE >> RAFAEL CADENAS, PREMIO CERVANTES 2023

Diálogo silencioso con Rafael Cadenas

Poeta, ensayista y profesor jubilado de la Universidad Central de Venezuela, Rafael Cadenas (1930) recibirá el Premio Cervantes 2023, el más alto galardón literario que se otorga a los escritores en lengua española, en Alcalá de Henares, el lunes 24 de abril

MARÍA RAMÍREZ DELGADO

No recuerdo qué edad tenía, y la verdad me niego a sacar cuentas, pero resuena en mí, como si hubiera ocurrido hace muy poco, la primera vez que escuché unos versos de Rafael Cadenas. Fue en una clase de dramaturgia que dictaba Eduardo Gil en el Celarg. Esa noche, al llegar al salón nos entregó unas copias y luego leyó para nosotros:

“YO PERTENECÍA a un pueblo de grandes comedores de serpientes, sensuales, vehementes, silenciosos y aptos para enloquecer de amor. Pero mi raza era de distinto linaje”.

Creo que la lectura tenía un propósito que, por supuesto, funcionó (al menos en mí) con una precisión asombrosa: dejar en nosotros esas palabras. Desde ese entonces, vuelvo a ellas antes de escribir, como un salmo con el que me encomiendo a dioses desconocidos, dueños del lenguaje.

Sumergirse en el hecho poético

Al leer a Rafael Cadenas he creído descubrir que hay ciertos poemas (como el que he mencionado) que son en sí mismos *hechos poéticos*, nos acompañan, pero además, son activadores del acto creador. Me refiero a ese contagio que va del mundo íntimo del poeta al mundo íntimo del lector y que se construye desde y para la palabra. Pero ese contagio creador no consiste en escribir más versos, o en dejarnos influenciar por el poeta, ni de ver el mundo a través de sus escritos, se trata de algo más, del momento de la lectura y de lo que ocurre cuando las palabras toman forma en la mente del lector, más allá del acto de comprensión de la palabra, es el surgimiento de algo nuevo que se percibe en un instante.

El poema pertenece al mundo líquido, hay que lanzarse en el acto de la lectura, pero no podemos olvidar que, al sumergirnos, debemos llevar aire dentro de nosotros. El lector de poesía cuenta con dos tipos de aliento. El primero es cierta actitud, una disposición para aceptar una nueva forma de ver el mundo y de encontrarse en ese mundo consigo mismo, de comprender y aceptar la propia subjetividad, y también la ajena porque ¿acaso de eso no se trata existir? como nos dice el propio Cadenas en *Gestiones*: “Lo que miras a tu alrededor no son flores, pájaros, nubes, sino existencia”

La otra bocanada vital es el lenguaje, el que hablamos todos, pero también el lenguaje secreto del lector. Con esa aspiración puede ver el mundo submarino del poema e intentar habitarlo, dejar que se transforme para sí. Ese len-

guaje que escurre y forja un vínculo entre ese animal líquido (el poema) y su perseguidor (el lector); que otras veces es como un golpe, una herida inesperada, nos deja sangrando y lastimados, y finalmente puede serlo todo: el aire y su desesperante ausencia, la profundidad y la presión, el agua, animal y nadador.

Por supuesto la poesía no es resistencia al pensamiento sino una forma distinta de acercarse a él, es un ofrecimiento que hace surgir una conciencia de sí enriquecida. La mayoría de las veces el lector no se peca de lo que le ha pasado, del vínculo que se ha creado entre las palabras del escritor y su ser.

Pienso, por ejemplo, en un señalamiento de Merleau-Ponty: “En la comprensión del otro, el problema es siempre indeterminado”. Como “el problema” un gran poema es también algo indeterminado, lo es porque la poesía acontece en el lector, acontece desde el lenguaje y para dar algo de sentido a esa existencia.

El camino del vínculo

A partir del contacto inicial con el hecho poético, comienza la búsqueda desde la palabra dada hasta el propio espacio de creación, en principio son hilos sueltos, voladores, peculiaridades, así que hay que buscar la forma de conectar esos hilos, de torcerlos para hacer una tela.

El primer vínculo es el de la tribu, la poesía nunca anda sola, lleva en sí las palabras de otros. Leer a Cadenas me llevó al descubrimiento de Susan Sontag, a una lectura más atenta de R. M. Rilke y J. Keats; y a conocer W. Whitman, C. Miłosz, P. Valery, Basho.

Además, en esa aldea de palabras me encontré con otros autores que ya conocía, y así pude hacer el recorrido de la *Noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz en compañía y, como todo lo que se comparte, no solo se hizo más honda y duradera, también tomó cuerpo y se hizo palpable una lógica ascética del poema y su presente. Porque si había traído mi bocanada de aire desde el exterior, esa de la que les hablé más arriba, tenía que aprender a soltarla, a exhalar para poder hundirme. En alguna parte Cadenas habla de ese despojamiento como un don, un regalo que solo puede existir a la par del desarrollo del propio individuo, de su autodescubrimiento.

Esa lógica ascética nos invita a comprender la naturaleza de este logosistema y es, tal vez, lo más difícil de leer en la mayoría de los poemas: el silencio. El silencio en un poema no es lo que no se dice, ni una interpretación, tampoco es el vacío del lenguaje, ¿es acaso el despojamiento del ruido? En la música el silencio se entiende como una pausa, pero ¿es este su sentido en el poema?

Silente (tranquilo) para escucharse a sí mismo. Para encontrarse en el espacio interior del mundo, donde la poesía y solo la poesía resuena. Es por eso que en *Realidad y literatura* Cadenas nos recuerda que el silencio es el “cese del proceso mental, no al callar corriente sino al callar más profundo que existe”. Callamos para poder escucharnos.

Un poema de Rafael Cadenas

Hace algún tiempo solía dividirme en innumerables personas. Fui sucesivamente, y sin que una cosa estorbara a la otra, santo, viajero, equilibrista.

Para complacer a los otros y a mí, he conservado una imagen doble. He estado aquí y en otros lugares. He criado espectros enfermizos.

Cada vez que tenía un momento de reposo, me asaltaban las imágenes de mis transformaciones, llevándome al aislamiento. La multiplicidad se lanzaba contra mí. Yo la conjuraba.

Era el desfile de los habitantes desunidos, las sombras de ninguna región.

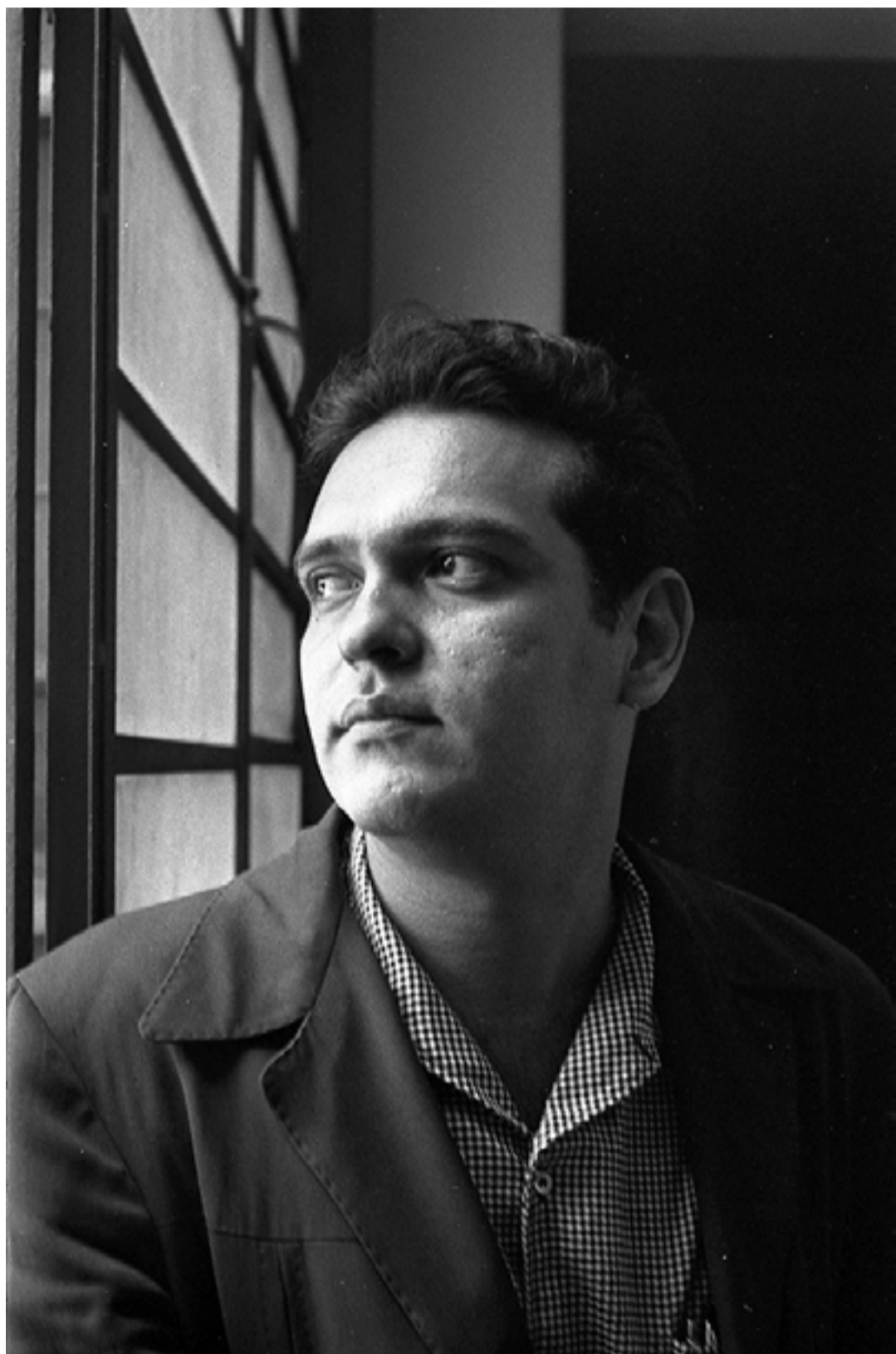
Ocurría al final que las cosas no eran lo que yo había creído.

Sobre todo, me ha faltado entre los fantasmas aquel que camina sin yo verlo.

Tal vez el secreto de lo apacible esté allí, entre líneas, como un resplandor inominado, y mi soberbia injustificada ceda el paso a una gran paz, una alegría sobria, una rectitud inmediata.

Hasta entonces.

*De *Falsas maniobras*. 1966



RAFAEL CADENAS / ©VASCO SZINETAR

El yo herido

Pero tal vez mi vínculo más fuerte con Cadenas es el fruto de ese silencio que nos permite observarnos a nosotros mismos, para darnos cuenta del valor de nuestras heridas, además de su valor nacional y colectivo.

Me refiero al yo herido. Nadie es inmune al dolor, este es parte de nuestra condición, ¿cómo lo entendemos? ¿cómo podemos existir en el dolor?

Comencemos por el dolor físico, material, que nos rasga, presente y sufriente:

“Me fustigo.

Me abro la carne.

Me exhibo sobre un escenario”.

Esa lesión de momento parece incurable, pero es también una forma de sentir la vida. Porque solo lo vivo puede ser lastimado, lo vivo sangra, cambia y en ese cambio está su recuperación.

Luego tenemos el dolor interior, privado, atemporal, que encontramos en poemas como “Derrota” y “Fracaso” o en “El argumento”:

“Sé que si no llego a ser nadie habré perdido mi vida”.

Lo que he descubierto no es el llanto triste o lastimero, ni siquiera el de la frustración, al contrario, esta expresión es el principio de la creación de la que hablé antes. Si el dolor físico reclama lo vivo es el dolor íntimo el que lo arranca, el que exige la reparación, es el punto de partida de la vida.

Ese develamiento de uno mismo vencido está unido a la consternación, sobre todo porque que cada caída es un vínculo con los demás, como señaló Alejandro Maderero en ocasión del Premio Nacional de Literatura otorgado al poeta en 1985:

“Antes de Cadenas nadie se había propuesto elogiar el fracaso, lo negativo que hay en nosotros, esto hace que este poema sea de vital importancia en la lírica venezolana”.

No obstante, no creo que sea “lo negativo que hay en nosotros”, al contrario, fracasar es un hecho de gran honestidad, muestra un intento sincero, sin arribismos, ni ventajas de lograr algo, enseña que no siempre se gana, ni que somos los mejores y que a veces no se reconoce lo que hacemos, pero que igual hay que hacerlo.

Creo necesario enfrentar ese yo herido, no ocultándolo, sino mostrándolo para decir: he fracasado, pero aun así he sobrevivido, puedo volver a intentarlo.

Ese yo herido y fracasado está en todos, nos une, y por eso cuando sana o cuando triunfa, también lo hacemos todos. Así es el triunfo de Rafael Cadenas.

Esperemos que esta llaga persistente con la que vivimos se cure y no se gangrene, mientras tanto:

*He resuelto mis vínculos.
Ya soy uno. ©*

HOMENAJE >> RAFAEL CADENAS, PREMIO CERVANTES 2023

Un largo y extraordinario recorrido

“La obra de Cadenas dialoga con la cultura oriental, particularmente con el pensamiento vedántico, el taoísmo y el zen. De Occidente encontramos en Cadenas los ecos de Arthur Rimbaud, Walt Whitman, Rainer Maria Rilke, D. H. Lawrence, Fernando Pessoa, Giuseppe Ungaretti, Czesław Miłosz, Henri Michaux, Carl G. Jung, Alan Watts, entre otros”

CARMEN VIRGINIA CARRILLO

*Uno solo espera de los poetas
un óbolo que nos sirva para el trayecto*
Rafael Cadenas

Rafael Cadenas ha sido galardonado con el Premio Cervantes 2022, concedido por el Ministerio de Cultura y Deporte de España, es el primer autor venezolano en recibirlo. Además de ser considerado como uno de los poetas más importantes del país, Cadenas ha sido, también, un venezolano íntegro. Desde muy joven se ha manifestado abiertamente en contra del autoritarismo, las dictaduras o cualquier forma perversa de ejercicio del poder. No dudamos al decir que el poeta es una de las referencias más respetadas e inspiradoras de la Venezuela actual. A pocos días de la entrega, queremos sumarnos, con esta breve reseña de su obra poética, particularmente enfocada en sus primeros poemarios, al homenaje que el *Papel Literario* rinde al querido y siempre admirado poeta.

Cadenas nació en Barquisimeto, allí pasó su infancia. Siendo adolescente, fue expulsado del estado Lara por razones políticas y se mudó a Valencia donde terminó el bachillerato. Una vez graduado, se fue a Caracas a estudiar Derecho. Participó en la primera gran huelga universitaria junto a Manuel Caballero y Guillermo Suce, entre otros. Les encargaron tomar la universidad y por ello, los apresaron. Tras cinco días en la Cárcel del Obispo, lo trasladaron a la Cárcel Modelo, donde lo retuvieron por cinco meses. Cuenta Cadenas, en una entrevista que le hizo Rafael Arráiz Lucca, que un día lo llevaron al aeropuerto y lo metieron en un avión. Corría el año 1952, el poeta tuvo que abandonar el país rumbo al destierro, en la isla de Trinidad. Allí vivió cuatro años y comenzó a escribir un segundo libro titulado *Una isla* que culminaría en Venezuela y cuya versión original circuló multigráfica en la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela en 1977.

Cae la dictadura de Pérez Jiménez el 23 de enero de 1958 y el poeta regresa a Caracas, allí comienza a escribir artículos para periódicos y una columna sobre crítica de cine. Entra luego a la Escuela de Letras donde ejerce la docencia hasta su jubilación.

A los dieciséis publicó *Cantos iniciales* (1946). Ya en sus primeros poemas se perfilaban algunos de los ejes temáticos que reaparecerán a lo largo de toda su obra, entre ellos, la exploración del ser y del lenguaje.

En 1959 surge el grupo Tabla Redonda integrado por jóvenes intelectuales –en su mayoría poetas– militantes o simpatizantes del Partido Comunista, algunos de ellos recién llegados del exilio: Jesús Sanoja Hernández (fundador y principal animador), Rafael Cadenas, Arnaldo Acosta Bello, Jesús Enrique Guédez, Ángel Eduardo Acevedo, Oswaldo Barreto, Samuel Villegas, Mateo Manaure, José Fernández Doris, Manuel Caballero, Enrique Izaguirre y los pintores Darío Lancini y Ligia Olivieri. Luego se incorporarían Irma Salas, Dacha Nazoa y José Barroeta. El grupo, consecuente con su ideario político, desarrolló un persistente trabajo de apoyo a quienes se oponían al gobierno de Betancourt, sin embargo, nunca supeditaron el trabajo artístico y literario a los planteamientos ideológicos, por el contrario, la obra de la mayoría se manifestó al margen de los postulados políticos que, en la práctica, defendían.

Desde sus inicios, Tabla Redonda rechazó y criticó a las posturas estético-ideológicas del grupo Sardo por considerarlas reaccionarias.



RAFAEL CADENAS, ANTONIETA MADRID, MILENA GONZÁLEZ Y DARÍO LANCINI / ©VASCO SZINETAR



EUGENIO MONTEJO, JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ, RAFAEL CADENAS Y BEN AMÍ FIHMAN / ©VASCO SZINETAR

Esta pugna contribuyó con la radicalización de algunos de los miembros de Sardo hacia la izquierda y a la inevitable división del grupo, surge así *El Techo de la Ballena*.

Al igual que en Sardo y *El Techo de la Ballena*, los escritores de Tabla Redonda desarrollaron una intensa actividad editorial. Publicaron una revista que anunciaba como una publicación de “artes y letras”, de circulación mensual; sin embargo entre mayo y diciembre de 1959 solo editaron cuatro números. En el comité responsable del primer número se encontraban Arnaldo Acosta Bello, Rafael Cadenas, Manuel Caballero, Jesús Enrique Guédez, Jesús Sanoja Hernández y Darío Lancini.

Además de la revista, bajo el sello editorial del grupo se publicaron libros de sus integrantes entre ellos, *Los cuadernos del destierro* (1960) de Rafael Cadenas.

Los miembros de Tabla Redonda consideraban que la revisión del pasado cultural era fundamental para lograr el cambio en la sociedad.

XLos planteamientos fundamentales del grupo se centraron en el compromiso de los inte-

lectuales y la desmitificación del escritor como demiurgo. A partir de estos dos núcleos de conflicto cuestionaron la tradición artística nacional; sin embargo, y a diferencia de Sardo y *El Techo de la Ballena*, no buscaban una ruptura drástica con la herencia cultural, por el contrario, reconocían la necesidad de la continuidad del trabajo artístico. Las divergencias de Tabla Redonda con Sardo y con *El Techo de la Ballena* se convirtieron en una polémica pública.

Las posiciones políticas eran determinantes en las valoraciones artísticas y generaban posiciones encontradas de las que pocos lograron escapar. La mayoría de los grupos poéticos que surgieron a finales de los cincuenta y durante los sesenta consideraban fundamental el compromiso político de los escritores; muchos de ellos produjeron obras de marcado cariz contestatario, como Caupolicán Ovalles y Víctor Valera Mora. Otros, entre ellos Rafael Cadenas, lograron diferenciar la postura política de la creación poética.

Si bien Tabla Redonda fue el grupo más radicalizado políticamente, sus integrantes no utilizaron la poesía como instrumento de adoctrinamiento, ni como arma de combate. En esta década violenta, como ha sido denominada por la historiografía, unos optaron por llevar al arte la agresividad y la iracundia que vivían, otros prefirieron separar el compromiso vital de la obra literaria y centrarse en la reflexión ontológica y la exploración estética.

El año de 1965 desaparece Tabla Redonda, sus integrantes continuaron con su trabajo intelectual alcanzando, algunos, reconocimiento internacional, tal es el caso de nuestro laureado poeta, Rafael Cadenas.

Tres años después de la publicación del largo poema en prosa, *Los cuadernos del destierro*, apareció el poema más conocido de Cadenas, “Derrota”, texto que plasma la crisis existencial de una generación que se sintió traicionada. En 1966, la Universidad Central publicó *Falsas maniobras*, libro que agudiza la problematización del yo poético, que ya se anunciaba en los textos anteriores.

La obra de Cadenas dialoga con la cultura oriental, particularmente con el pensamiento vedántico, el taoísmo y el zen. De Occidente encontramos en Cadenas los ecos de Arthur Rimbaud, Walt Whitman, Rainer Maria Rilke, D. H. Lawrence, Fernando Pessoa, Giuseppe Un-

retti, Czesław Miłosz, Henri Michaux, Carl G. Jung, Alan Watts, entre otros.

Ya en *Una isla* (1958), poemario cuyos ejes temáticos son el amor y el destierro, muestra Cadenas su interés por la indagación sobre el lenguaje y su relación con la realidad:

*SOLA,
Insegura,
Apremiante
Palabra,
Casa sin extravíos.*

*Para ella desearía
la fuerza
de los árboles
(2022, 50).*

En *Los cuadernos del destierro* (1960) destaca la reflexión sobre la identidad del ser y la palabra poética. El hablante se define por su condición de desterrado e intenta fundar un mundo mítico en el cual reconocerse. El desarraigo genera una crisis de identidad que el texto poético busca restablecer, relato fundacional que tiene como marco de fondo el espacio insular de Trinidad. Entre las características más resaltantes del texto se encuentran la fragmentariedad y la ruptura de la lógica del discurso.

Este largo poema en prosa se enlaza con toda una tradición de poesía narrativa que se inicia en el siglo XIX con los románticos, continúa en Baudelaire y que en América Latina alcanza con *Azul* de Rubén Darío su concepción más moderna.

La relación del libro de Cadenas con *Una temporada en el infierno* de Rimbaud se percibe desde las primeras líneas. Al igual que el poeta francés, Cadenas inicia el texto estableciendo el origen ancestral y mítico del hablante:

Yo pertenecía a un pueblo de grandes comedores de serpientes, sensuales, vehementes, silenciosos y aptos para enloquecer de amor. Pero mi raza era de distinto linaje. Escrito está y lo saben –o lo suponen– quienes se ocupan en leer signos no expresamente manifestados que su austeridad tenía carácter proverbial (7).

Una vez determinada la genealogía, el hablante se describe a sí mismo “Soy desaliñado, camino lentamente y balanceándome por los hombros y adelantando, no torpe, más si con moroso movimiento” y anuncia el propósito del texto: “relataré no sin fabulaciones mi transcurso por tierra de ignominias y dulzuras, ruptura y reuniones, (...)” (8), rescatar del olvido las vivencias del destierro, y poner en evidencia la intervención de la imaginación en la construcción del poema. La fabulación constituye un ingrediente complementario del texto a través del cual el poeta, en un permanente oscilar de un extremo a otro, se muestra y se enmascara.

El hablante, escindido, se pierde en una multiplicidad de rostros, “un día comenzó la mudanza de los rostros. Uno suplantaba a otro, sin cese. Tal día fueron cien, tal otro mil; todos escenificaban una danza de posesos sobre mis hombros” (9); la representación de un yo dividido plasma los enigmas de un sujeto que ha perdido su unidad y que puede llegar a la disolución total de sí. Ese yo fragmentado reitera su fidelidad a la memoria:

*Hice mis particiones.
Aguas en la memoria, absolutas como los desiertos, solamente el silencio del otro en el follaje puede compararse con vuestro espíritu (11).*

Y así continúa enumerando imágenes, situaciones, lugares, sonidos, frases de terceros, objetos. Palabra que nombra y al nombrar da nueva vida a los recuerdos, palabra génesis del exiliado que se desborda en imágenes surrealistas:

Por entre árboles morados ángeles negros tocan la noche de cuero de cocodrilo. El cielo se pega a la costra de los vegetales. Un pueblo aplastado por las pezuñas de la luna desentierra voces sepultadas por marejadas de exilio (15).

El olvido es una amenaza permanente, en la medida en que los acontecimientos pasados se van borrando de la memoria, el individuo va perdiendo su identidad. En el poema, el hablante lamenta la pérdida de los recuerdos “De aquel idioma raro y de mis pasos por la tierra dicha no existe imagen alguna que no esté hoy extinguida” (16). Todo el texto representa un intento por rescatar las memorias de ese tiempo vivido en el exilio, de la lengua hablada en el país extranjero.

(Continúa en la página 3)



Un largo y extraordinario recorrido

(Viene de la página 2)

La alteridad se ofrece como posibilidad para el rescate de la identidad perdida: “Me refiero a la casa meridional del agua donde el olvido recobra sus espejos azules” (18). La presencia del sol, el mar, la luz, se reitera a lo largo del poema; aguas resplandecientes que reflejan las emociones de un yo que se debate en la duda “Mi único caudal eran los botines arrancados al miedo” (19). Comienza entonces la larga lista de inseguridades:

Yo nunca supe si fui escogido para trasladar revelaciones.

Nunca estuve seguro de mi cuerpo.

Nunca pude precisar si tenía dos manos, dos piernas,

un rostro, una historia.

Yo ignoraba todo lo concerniente a mí y a mis ancestros (21).

El texto está organizado a partir de dos tiempos, un presente que se vive añorando, un pasado que se ha ido. Del pasado se conservan sucesos, separaciones, contradicciones, encuentros, pérdidas y reparos. El país del destierro frente al país natal; la muerte aparece como la estación final de las trajinadas mudanzas de la vida.

El hablante se muestra decepcionado y derrotado y nos dice “Arqueado sobre mi memoria como un ángel despojado de su candidez... Yo desconfío” (29). La representación que el poeta hace de sí mismo oscila entre el polo mítico y el realista; por un lado tenemos al vate que se reconoce en los orígenes míticos, por el otro la autorreferencia. En uno se oculta y en el otro se revela, llega incluso a manifestarlo de forma explícita: “He resuelto mis vínculos. Ya soy uno” (10), luego “Estoy aquí” (22), y más adelante “Voy a ocultarme de nuevo” (55), para finalizar diciendo “Ahora he regresado. Mi razón ha vuelto a su sitio y a él se ajusta como a la almendra su máscara... He recuperado mi nombre” y de nuevo el ser fragmentado que intenta recuperar su unidad “¡Oh!, tú mi enemigo, dentro de mí, entrégame las llaves definitivas para abrir el más claro aire, las arcas transparentes” (58-59). El constante debatirse de un ser dividido entre dos realidades se reitera en este fragmento en que el yo interpela a su alter ego:

Con mi voz de calcinado expósito y rodeado de lo preterido, saludo. Calma. Saludo de frente como un ahogado. Calma. Saludo de frente como un réprobo. Calma. Saludo de frente como un ladrón. Clama.

—Rafael ¿me oyes? ¿Estás ahí?

—Sí, te oigo. Estoy aquí, estoy aquí, estoy aquí (41).

Al nombrarse se identifica y a la vez se distancia, esta marca de sí mismo es a la vez una extrañeza. Este sujeto no es solamente un desterrado político, es también un “desterrado de sí, a pesar de sí” (115).

Las dos pasiones ante las que el hablante claudica son un “tú” femenino a la que dedica parte de estas memorias y el lenguaje “Así como sucumbo a vocablos pudiera sujetarme a tu mirada” (48).

En *Los cuadernos del destierro* conviven los contrarios, magia y logos, sonido y silencio, presencia y ausencia del hablante, en una lucha por superar el límite del lenguaje mismo.

Mi palabra tiene acento de oración porque el término del amor que es destrucción ha traído también el deceso de la sed.

Por eso mi palabra tiene ritmo de teoría solemne de contristados y acongojada recorre los cauces graves del logos.

(...)

Sin embargo, he aquí que hoy me desnudo y salgo a revocar mis devastaciones (51-52).

El hablante plantea la incapacidad del lenguaje para nombrar la realidad, para revivir el pasado y para expresar los estados de ánimo. Esa “amorosa hostilidad hacia el lenguaje” de la que habla Steiner, ese intento de traspasar las fronteras de su lenguaje, se percibe en este fragmento de Cadenas:

Mientras caminaba el trecho que marca mi derrota me desesperaba la insuficiencia de mi idioma. Consultaba los inabarcables cursos del verbo, inquiría de las tablas de la dicción sus secretos trasvasables. (54)

La realidad se diluye en las aguas de la imaginación y las fronteras entre uno y otro mundo se borran, al punto en que el poeta se pregunta: “¿He recorrido en verdad los caminos que nombro?” (55).

Un yo lírico que se dibuja desde un imaginario mítico alterna con un yo autobiográfico que se asoma a ratos, ofreciendo pinceladas de la historia personal de Cadenas. Las vidas de estos dos “yoes” es narrada entrecruzadamente a lo largo del poema.

El poema “Derrota” (1963) puede considerarse una muestra fundamental de la poesía conversacional en nuestro país. En un lenguaje en apariencia directo, despojado de artificios, el poeta reitera la sensación de fracaso que ya había anunciado en *Los cuadernos del destierro*

Yo que no he tenido nunca un oficio que ante todo competidor me he sentido débil que aprendí los mejores títulos para la vida que apenas llego a un sitio ya quiero irme (creyendo

[que mudarme es una solución]

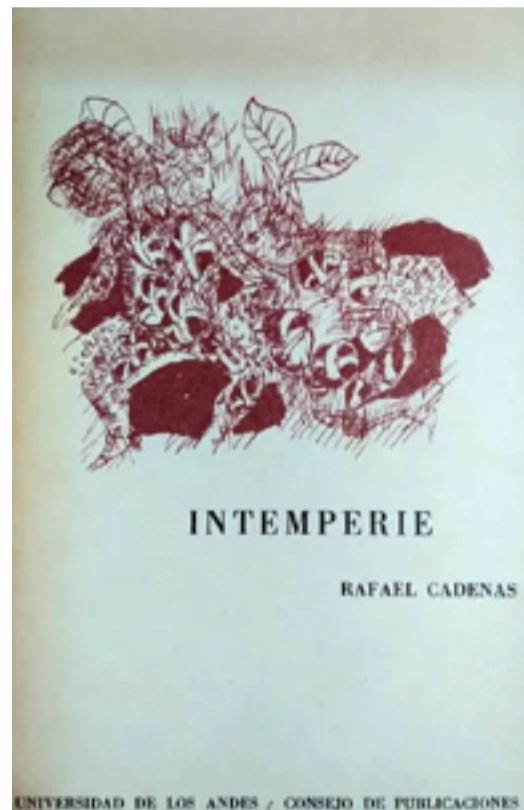
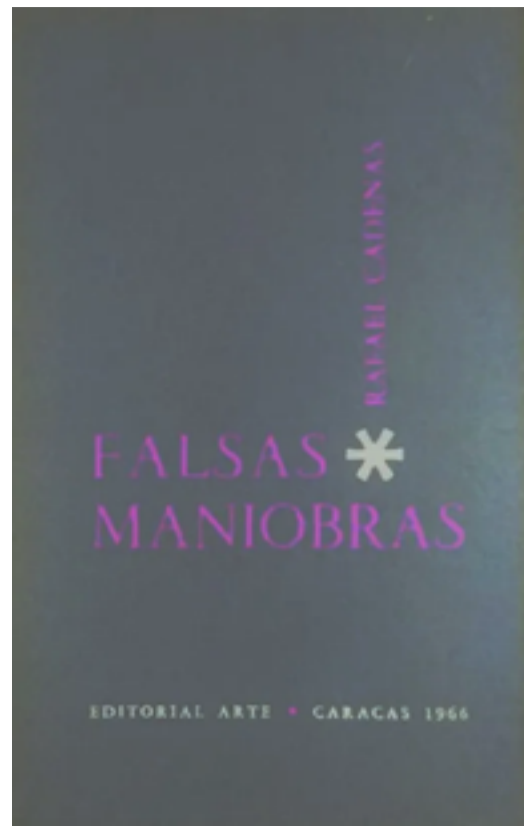
que he sido negado anticipadamente y escarnecido por los más aptos

que me arrimo a las paredes para no caer del todo que soy objeto de risa para mí mismo (1979: 111-113).

El hablante, en una actitud autocrítica exacerbada, se va describiendo en función de la enumeración detallada de sus carencias, negaciones e insuficiencias. El poema se articula a partir de la repetición anafórica de la conjunción “que” con la variante “que no” y termina con una conclusión que pareciera volver al principio del acto expiatorio. Construcción de una autoimagen pública en negativo; burla y juicio crítico de sí mismo que lleva implícito un cuestionamiento de la sociedad en general.

En “Derrota” percibimos un diálogo intertextual con el poema de Fernando Pessoa, —en la voz de su heterónimo Álvaro de Campos—, “Tabacaria”. Visión pesimista de un mundo que pareciera cerrar todas las posibilidades de integración al hablante, quien se representa en una completa y total disyunción con el entorno social.

En *Falsas maniobras* (1966) Cadenas da un cambio significativo de estilo. Si bien encontramos algunos de los asuntos de los que ya habían ocu-



pado en *Los cuadernos del destierro*, tales como la problemática del exilio, la presencia del doble, la reflexión sobre el lenguaje, el cuestionamiento de la identidad de un yo poético conflictivo y desadaptado; incluso el paisaje, que en algunos momentos se convierte en el eje de los poemas, es el mismo. Sin embargo el lenguaje es otro, en este poemario Cadenas se despoja de la metáfora surrealista, del discurso poético ambiguo y polisémico, alquimia verbal. La concepción estético-filosófica ha cambiado, ahora la escritura quiere ser un acto de revelación y busca en el Oriente, en el budismo Zen la iluminación.

En *Falsas maniobras* el hablante lucha consigo mismo y con un entorno al que percibe hostil; conciencia desgarrada que realiza un ejercicio de autoacusación. El conflicto existencial se despliega en los desdoblamientos y la vacilación del hablante frente a las demandas del entorno social. Ya en el primer poema nos encon-

tramos con un yo fragmentado, escindido que se debate entre complacer las demandas de los otros o permanecer fiel a sí mismo. Este conflicto se acentúa en poemas como “Monstruo” en el cual el hablante poético se desplaza; trasladado a una tercera persona da paso a la objetivación del sí mismo. Este “él” cuyas huellas autobiográficas podemos perseguir, da lugar a un distanciamiento crítico que le permite al poeta hablar de sí mismo como si fuera un “otro” externo y distante:

El hombre sin piel se levanta tarde, evita los comunes tropiezos, rehúye toda relación (77).

En el poema “El que es” el yo se desdobra en un ser exterior que está en contacto con el entorno y un yo interior que permanece al margen, aislado e incomunicado y a salvo de las agresiones del mundo: “Si alguien me toca, solo me toca a mí, a ese mí orgulloso, ese mí que no deja franquear su claustro, y no a ese otro alguien, informe, vasto, neutro, que hace gestiones en la oscuridad” (1979: 105). Sin embargo en “Rutina” el hablante busca su unidad, nos habla de su habilidad para reconstruirse “Sé reunirme pacientemente, usando rudos métodos de ensamblaje. / Conozco mil fórmulas de reparación. Reajustes, atornillamientos, tirones, las manejo todas” (104). El sujeto poético se define en su condición de *outsider*, del ser que se debate entre aceptarse tal como es o rechazarse, adaptarse o mantenerse al margen. “(No se trata de rearmar un monstruo, eso es fácil, / sino de devolverle a alguien las proporciones)” (104).

Nos encontramos con un lenguaje decantado que tiende a la economía verbal. El autor declaró explícitamente la intención de cambiar su escritura a partir de la nueva visión de la realidad heredada de las filosofías orientales. En “Reconocimiento” señala:

Me veo frente a este paisaje parecido al que protejo. No soy el mismo. Debo comprenderlo de una vez. He de encajar en mi molde.

He acechado la aceptación súbita de mi realidad.

Despedí la poesía que se cuelga de brazos (96)

Cadenas propone una nueva poética más auténtica y comprometida, a la vez que nos deja entrever la tendencia orientalista de sus planteamientos metapoéticos. La búsqueda de la iluminación a través del budismo Zen se hace más explícita en los poemas “Mirar” y “Satori”.

El poeta insiste en la reflexión metapoética sobre la capacidad nominadora del lenguaje y de la poesía. Vida y escritura congregadas en la página en blanco. La poesía da nombre a los objetos y al nombrar entra en contacto con el ser de las cosas; el poema es el mundo, la experiencia del hablante, sus carencias. Es por ello que Cadenas se afana en la búsqueda de la exactitud del lenguaje.

En su siguiente libro, *Intemperie* (1977), formado por poemas en verso y en prosa, Cadenas cambia el tono de su escritura, de la celebración pasa a la queja. El hablante describe sus flaquezas:

Se hunde uno, se atasca, Se desoye y vuelve a unirse. Un pantano (2022, 191).

El libro cierra con el *Ars poética* del autor: “Que cada palabra lleve lo que dice. / Que sea como el temblor que la sostiene (...)” (195).

Luego vendrá *Memorial* (1977), que reúne los poemas de “Zonas” (1970), “Notaciones” (1973) y “Nupcias” (1975). Poemas breves, escritos en verso y en prosa, reflexión fragmentaria sobre la cotidianidad y el amor.

En los años ochenta publica *Amante* (1983). En este poemario, un yo lírico se dirige a una parte de sí mismo que parece ajena, el amante que existe dentro de él; sin embargo, actúa como un visitante o un extraño. Estamos ante la puesta en escena de la dualidad: “No soy lo que soy ni lo que no soy”, dirá el poeta. La presencia del “otro” como proyección negativa del “yo”, plasma el desconcierto de un sujeto en crisis que asume nuevos modos de representación de sí mismo.

Gestiones (1992) nos muestra un yo fragmentado que busca la “honradez” en la escritura. Además de la temática amorosa, insiste el autor en la problemática del lenguaje y la autorreflexión del sujeto poético, un yo que se desdobra e intenta construir una imagen de sí, evitando el fingimiento y la palabrería vacua. Poesía escueta, de tono reflexivo, escritura aforística, que da cuenta del compromiso del poeta con el lenguaje.

En Cadenas, la búsqueda de la identidad no es solamente la búsqueda del ser, sino la búsqueda de la lengua y su materialización en el ejercicio poético. A lo largo de sus textos, reflexiona sobre la capacidad nominadora del lenguaje y los procedimientos a través de los cuales el poema se convierte en un generador de mundos. ☺

Bibliografía del autor:
CADENAS, Rafael. 1966. *Falsas maniobras*. Caracas: UCV.
_____. 1960. *Los cuadernos del destierro*. Caracas: Tabla Redonda.
_____. 1979. *Los cuadernos del destierro. Falsas maniobras. Derrota*. Caracas.
_____. 2022. *Obra entera*. España: Pretextos.



RAFAEL CADENAS / ©VASCO SZINETAR

HOMENAJE >> RAFAEL CADENAS, PREMIO CERVANTES 2023

Sobre Rafael Cadenas. Algunos fragmentos

Adalber Salas Hernández:

“Sé que para muchos de los lectores y escritores de mi generación es así. Es por ello que la decisión de otorgarle el premio Cervantes se ha sentido como un gesto *justo* en un sentido profundo. La exactitud que practica y predica la poética de Cadenas –cada vez más parca, más cercana a ese silencio que ha sido su instrumento– funge como antídoto contra el barullo que tanto nos ocupa, contra el doblez y la banalidad que inflan y exasperan la esfera pública. Esta no es una poesía destinada solo a leerse en privado, sino una poesía que invita a comprender la lengua como una práctica de constante exactitud e integridad, de necesaria honestidad. Otorgarle el Cervantes a Rafael Cadenas ha significado premiar la capacidad que tiene la lengua de aspirar a eso que llamamos, a falta de mejor nombre, verdad”.

Diario *El País*.
12 de noviembre de 2022.

Antonio López Ortega:

“La obra poética de Rafael Cadenas ha representado, por qué no decirlo, la más importante aventura textual de estos tiempos. Sus poemas nos acompañan como talismanes desde 1958, con la aparición de *Una isla*, y ya son cerca de cercanías, revelaciones, renunciaciones, lecciones o aprendizajes. Mi generación, particularmente, ha crecido con esta poesía, ha bebido de ella, ha hecho suya todas las sonoridades. Es nuestro poeta por antonomasia, nuestra secreta compañía, nuestro mascarón de proa. Se me dirá que este ensalzamiento nada tiene que ver con una poesía que reseña la humildad, que busca lo esencial de la vida, que se aparta de aspavientos, que ve en el yo –esa sacrosanta institución de Occidente– una gran trampa. Pero quizás nuestros accidentes históricos, nuestra ruina política y moral, ha visto en esta poesía del despojamiento, paradójicamente, una tabla de salvación. Nunca pensó Cadenas que su poesía pudiera significar tanto para tantos lectores que la buscan o que encuentran refugio en ella”.

Clarín: Revista de Nueva Literatura, Número 114, Oviedo, España. 2014.

Armando Rojas Guardia:

“El encuentro con él, con su presencia física, resultó –es lo que me importa señalar aquí– muy sorprendente. No porque agregara algo nuevo, alguna claridad imprevista y curiosa, a esa imagen interior que habían dibujado en mí los años de familiaridad con su poesía. Más bien lo contrario. Conservo las notas personales que escribí aquel día, después de la prolongada conversación con él, y que estaban dirigidas a tratar de retener mi percepción, mi hallazgo: ‘La impresión global que produce Cadenas –dicen esas notas– está dominada por varias sensaciones: la que comunican sus silencios, a menudo ensimismados y largos, aunque siempre atentos; la que causa ver en él una ausencia absoluta de ‘pose’, del prurito –visible en incontables artistas, aún más si son tan conocidos como él– por cultivar una imagen; y, también la que provocaba en mí el descubrimiento, casi automático, de que no hay en él preocupación por –o necesidad de– agrandar, ser simpático, conceder al interlocutor una complicidad más o menos frívola que haga ‘pasar el rato’, sin más. Lo asombroso consiste en lo siguiente: estas características de su trato no se traducen en una seriedad engolada, sino, al revés, en una desarmada –y desarmante– sencillez, llena de tacto y hasta de humor sutil (que es, la mayoría de las veces, una discreta, jamás estentórea ironía). Pero se puede decir que resulta una sencillez ajena a todo ingenioso divertimento, a toda ingenuidad”.

Del libro *Rafael Cadenas. Poesía y destino*.
Coordinado por Reinaldo Rodríguez Anzola. 2020.

Joaquín Marta Sosa:

“Cadenas insiste, véase su insuperable *En torno al lenguaje*, que a veces se siente ‘un mendigo verbal’, afirmación tan dispar con respecto a esos que dan por hecho que lo saben todo y que todo lo pueden decir en esas grafías digitales primitivas y en las torceduras infantiles de la lengua. No, Cadenas aprende de Hölderlin: ‘el lenguaje es el más peligroso de los bienes porque puede estar al servicio del bien y del mal’. Pero este problema moral asociado al lenguaje y a sus usos no está en las riberas por donde deambula la mayoría de los urbanitas de este siglo. En consecuencia, también en este aspecto el doctorado que hoy se confiere es un homenaje, digámoslo así, a la resistencia frente a los usos simplistas, pueriles de todo aquello que pudiera enriquecer nuestra humanidad”.

Discurso acto de otorgamiento del Doctorado Honoris Causa a Rafael Cadenas, Universidad Centro Occidental Lisandro Alvarado. 15 de noviembre de 2012.

Alfredo Chacón:

“¿Qué ha hecho posible que esta concisa poesía de la precariedad fatal, de la inviabilidad existencial de toda certidumbre y de la inautenticidad como el aire que la existencia respira, haya sido, dentro de los consabidos límites de la frecuentación de la poesía, aquella en torno a la cual se ha sostenido con mayor continuidad el consenso consagratorio de la crítica y el público? ¿Por qué en este caso ha sido menor la distancia entre el valor y el reconocimiento de una obra?”

La respuesta hay que buscarla. Cuando se la encuentre, quizás en ella resalten estos rasgos de la poesía de Rafael Cadenas: la desnudez tanto del tema como de la expresión que favorece la visibilidad para quienes todavía pueden mantener los ojos abiertos; y la acendrada vocación de plenitud, de exigente vivacidad, que sostiene a su espléndido reclamo”.

Publicado en *Lecturas de poesía*.
Oscar Todtmann Editores. 2005.

Ernesto Pérez Zúñiga:

“El silencio es una de las condiciones de la íntima alquimia que nos transforma. En el silencio se consume el despojamiento de las máscaras del yo. La personalidad es ruido: las huellas de lo que no somos impresas en lo que somos. Aunque pueda ser una música hermosa: las notas de la historia sobre nuestra partitura en blanco. En algún momento, resulta preciso desnudar por entero nuestro pentagrama y, partir de esa desnudez, establecer nuevas relaciones con uno mismo y con el resto de la realidad. Entiendo que la renovación de esta manera de percibir es uno de los esfuerzos que realiza Rafael Cadenas con su poesía y que quizá lo ha alcanzado como ningún otro poeta en nuestra lengua. La ausencia de música ajena. Incluso la ausencia de personalidad, si la comparamos con otro gran maestro de la contemplación, Juan Ramón Jiménez, cuyos poemas puros están impregnados de un sí mismo mucho más evidente. La poesía de Rafael Cadenas es una caza imparcial, y parte de lo que él mismo define como una ‘profunda identidad con el Universo’. Esta es el primer paso. Luego el poeta debe plasmarlo con una palabra verdadera, exacta.

En *Gestiones*: ‘Todo respira y da gracias / menos ellos’.

En *Dichos*: ‘Regresar a la naturaleza tiene para mí un solo sentido: vivenciarnos como naturaleza’.

En *Apuntes*: ‘No hago diferencia entre vida, realidad, misterio, religión, ser, alma, poesía. Son palabras para designar lo indesignable. Lo poético es la vivencia de todo eso’. ‘Una expresión que fluya desde nuestro vivir’.

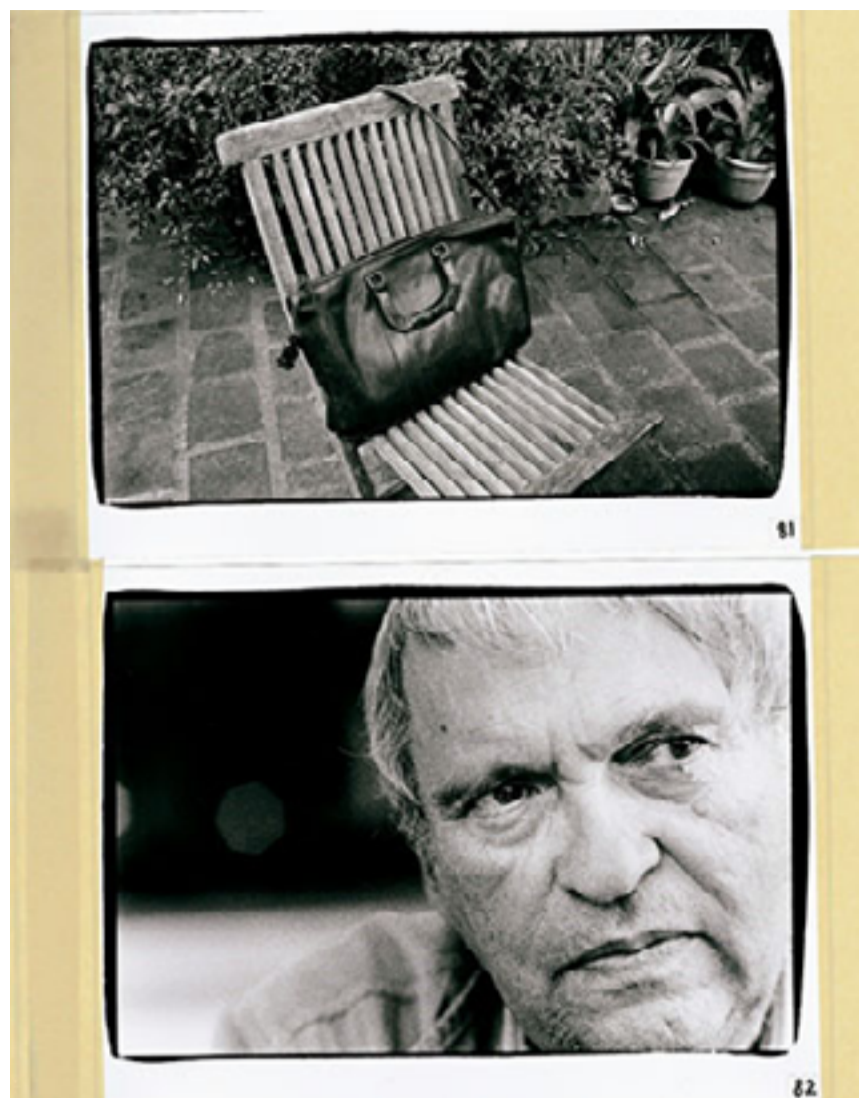
En *Musa*: ‘Ser vocero / de la más oculta necesidad’”.

Revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, Número 780.
Junio de 2015.

Arturo Gutiérrez Plaza:

“Ese reclamo permanente de anteponer la vida a lo literario es el que señalará, en buena medida, el curso de su obra poética: viaje del desborde verbal al ascetismo; de la catarsis y el embrujo de la palabra al ansiado silencio y el despojamiento. Trayecto entre el estallido y la calma que nos recuerda lo que la física hoy nos predica, y que desde muy antes ha permanecido en el saber religioso de las culturas ancestrales: antes de todo estuvo el misterio de la nada. El mismo Cadenas, en el libro sobre San Juan de la Cruz referido al inicio de estas páginas, nos lo advierte al señalar los arrebatos que el científicismo le ha hecho al ser humano y que la ciencia le ‘ha devuelto con creces’ (*Obra entera*, 703), al reivindicar ese estado de ignorancia fundamental que surge de constatar que ‘mientras más se sabe, mayor es la perplejidad’ (*Obra entera*, 703). Quizás una análoga postura es la que ha determinado su visión de la vida respecto de la literatura, interesándose en esta última, solo en tanto compromiso con la búsqueda de iluminaciones, de revelaciones que nos ayuden a habitar el misterio de existir”.

Revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, Número 780.
Junio de 2015.



RAFAEL CADENAS / ©LISBETH SALAS

Fabienne Bradu:

“Del hombre, Rafael Cadenas, sé poco, prácticamente nada. Pese a los premios y la consecuente publicidad, su nombre recorre América Latina como la contraseña de una estrecha cofradía. Una leyenda lo envuelve a modo de sombra, poniendo a veces en tela de juicio hasta su misma existencia. No obstante, al leerlo, la sombra se abre y un verdadero acercamiento se produce, no sé si con la persona, pero sin duda con una voz, con la ‘voz incesable’ de Rafael Cadenas. Ahora que escribo estas líneas, desconozco los rasgos de su rostro, el timbre de su voz, si es alto o bajo, flaco o gordo, pero lo puedo imaginar en una forma no figurativa como el pintor crea un paisaje a partir de puros colores. La voz incesable de Rafael Cadenas no es exactamente un canto; su poesía no aspira a la espectacularidad de los sonidos, sino más bien a una actitud, una manera de ver y de estar en el mundo. Quizá la fisonomía que descubre la voz sea la del alma.

De la *Obra entera* me deslumbró la lectura de los *Apuntes sobre San Juan de la Cruz y la mística*. Sentí que por excepción leía unas reflexiones sobre la mística que eran, a un tiempo, agudas, pertinentes y accesibles. La pertinencia se agiganta bajo el lente egoísta de mis intereses: allí Rafael Cadenas hila sus comentarios a partir de las mismas preguntas que nunca pude contestarme a través de otras lecturas, quizá por la simple razón de que nunca supe formularlas como él lo hace. Al frecuentar a los místicos, uno puede sentirse sobrecogido y admirado, pero también, inevitablemente, ajeno, quiero decir, distante, abrumado o embrutecido, y sin duda poco dotado para la gracia y la inteligencia. En cambio, si bien Rafael Cadenas atestigua un íntimo conocimiento de los asuntos místicos, permanece a nuestro lado, hablándonos al oído de los caminos que podrían conducir a la iluminación. Rafael Cadenas se sitúa a sí mismo fuera de ‘la ínfima minoría de los liberados’, escribe desde ‘la normalidad con sentido del asombro’, pero su autoexclusión del exíguo círculo mágico hace ingresar al otro que está en todas partes, en todas las cosas, y donde estamos todos, brillantes y miserables: ‘Solemos hablar del misterio del universo sin incluirnos, como cosa ajena, como si no formáramos parte de él, como si no le perteneciéramos’. Gracias a este ‘situacionismo’ sostenido en prosa y poesía, percibimos a Rafael Cadenas tan accesible, como si nos mostrara nuestra común derrota y nuestros torpes aleteos, pese a que compartamos el anhelo del vuelo y unas escasas intuiciones del ‘sentimiento del misterio’.

De “Rafael Cadenas”. Revista *Letras Libres*.
31 de agosto de 2002.

José María Cadenas:

“Como poeta, Rafael manifiesta una vocación muy temprana. Ya a los 14 años aparecen poemas suyos en el diario *El Nacional*, creo que por iniciativa del poeta Carlos Augusto León. *Cantos iniciales*, su primera publicación separada, la hace a los 16 años, editada en 1946 por la Academia Mosquera Suárez, dirigida por Casta J. Riera, una extraordinaria mujer que realizaba una valiosa tarea de estímulo y mecenazgo cultural en el Barquisimeto de los años 40 y 50. Bajo su protección publicaron también escritores como Eliseo Jiménez Sierra, Salvador Garmendía, José Parra, Elio Mujica y Alberto Anzola. *Cantos iniciales* abre con una sucinta e indagadora presentación de Salvador Garmendía –quien ya mostraba su condición de escritor, confirmada sobradamente por la obra dejada–, lo integra un conjunto de poemas breves, que a pesar de la juventud del autor, ya evidencian la sensibilidad, precisión de lenguaje y una búsqueda de expresión personal.

Pienso que de cierta manera, aquellos poemas verdaderamente iniciales encuentran una línea de desarrollo en su obra posterior, caracterizada por una sostenida economía de elementos y una inquietud reflexiva, salvando por supuesto la distancia que proporcionan la madurez y el oficio. Así como cada poema de *Cantos iniciales* revela un esfuerzo de síntesis, donde no parece que sobran palabras, un texto limpio que conduce a la meditación, su obra general también suele ser el resultado de la maduración, de la espera, de la introspección, de la convicción de que ya es hora de que lo macerado se abra paso, que cumpla con la necesidad de comunicarse consigo mismo y con los otros”.

De “Notas personales sobre Rafael Cadenas”. Revista *Principia*,
Universidad Centro Occidental Lisandro Alvarado. Julio de 2018.

(Continúa en la página 5)

Sobre Rafael Cadenas. Algunos fragmentos

(Viene de la página 4)

Josu Landa:

“*Apuntes sobre san Juan de la Cruz y la mística* resulta de la acertada ponderación que hace Cadenas de las referidas determinaciones externas y de la liberación de su propia fecundidad espiritual, que finalmente se evidencia como potencia bífida: fluye tanto por el cauce de los reclamos de lo real-misterioso cuanto por el de la composición poética. Después de largas exploraciones, lecturas, reflexiones y hallazgos de significación diversa, el poeta ofrece en esa obra el registro de un acercamiento vital y personal, no diletante ni erudito ni académico, a los dominios de lo místico y la mística. La dicción de esas notas es directa, sin pretensiones, como si se tratara de una proyección de la poesía de Cadenas, siempre refractaria a juegos fatuos y adornos estorbosos.

Es notorio que, para poder redactar sus *Apuntes*, Cadenas leyó una amplia serie de libros en torno a la mística, aparte de los de Juan de Yepes y su adlátere espiritual Teresa de Ávila. También se echa de ver que la lectura de esa bibliografía tuvo siempre un carácter crítico y dialógico. Esto sustenta la singularidad de sus respuestas a las preguntas que motivan su búsqueda teórica. Pero lo más destacable de ese puñado de notas, que a fin de cuentas se conforma como algo cercano a un tratado sobre la mística (sobre todo) occidental y sus nexos con el lenguaje y la poesía, es el peso que en ella adquiere la reflexión autónoma. Platón nos legó, en *Sofista*, una hermosa definición del proceso reflexivo: el diálogo del alma consigo misma. Cada cita, cada anécdota, cada comentario de los que dan cuerpo a los *Apuntes* de Cadenas, aparecen como la huella de un pensamiento integrado a su propia conciencia, por obra de un desdoblamiento dialógico interior; es decir: un pensar genuino y aun arriesgado.

El poeta Cadenas no pretende hacer ciencia ni filosofía rigurosa; no tiene por qué ir más allá de la honrada forja de respuestas a preguntas acuciantes, a inquietudes abrasivas. En ese contexto heurístico, la meta no es la consistencia lógica de ciertos enunciados, sino la honradez y el espesor de la vivencia. Por eso, en algunos casos en que la razón no alcanza a comprender ni, menos aún, satisfacer cierta sed de absoluto –un anhelo de inserción en la unidad del mundo–, Cadenas siente la urgencia de asentar esta conciencia: ‘¿Me contradigo? Pues bien, me contradigo’ (693). Palabras, estas, que en trance análogo pudo haber proferido alguien como Miguel de Unamuno, aunque en verdad este nombre brilla por su ausencia en el discurso cadeniano”

De “Rafael Cadenas: en busca del misterio perdido”.

Ensayo publicado en *Periódico de Poesía*. Universidad Nacional Autónoma de México. 17 de agosto de 2020.

María Fernanda Palacios:

“Para decirlo de una vez: entre las opiniones que expresan sus entrevistas, las inquietudes que desarrolla en sus ensayos, los libros y autores que lo acompañan en la vida, los aforismos, los dichos y los poemas que escribe cuando puede, hay una misma corriente de angustia y de gratitud hacia la vida, así como una conciencia crítica donde el combate a las tiranías y la defensa de la civilización fue ganando mayor lucidez a medida que el mundo se hacía más turbio. Una profunda coherencia y una rara continuidad forman la médula de sus escritos. Ajeno al oportunismo de las modas y los intereses pasajeros, y combatiéndose a sí mismo en el terreno de las identificaciones, su palabra nunca ha dejado de ‘hacer contraste’, aunque se mantuviera siempre distante de los experimentos y tremendismos de las vanguardias.

La continuidad que he mencionado no la hallaremos en el estilo, sino en la naturalidad con que lo ha evitado: él mismo dijo que se impuso como vía un ‘torpe’ *inestilo*, el de ‘la expresión necesaria’. Y es en la lucha que su conciencia libra con las construcciones y espejismos que traman y traban nuestra relación con el mundo donde está el origen y el impulso de esa necesidad: asentimientos que no se transforman en certezas inexpugnables; asombros que no llegan al éxtasis de las revelaciones; acordes, sí, como en música; pactos necesarios y transitorios con los hechos, y también negaciones, siempre que estas no sean un *pero* al mundo. De allí sale, creo yo, el tono singular de su escritura, su temple vital y moral, la sobria autenticidad que respalda sus acciones y gestiones en la literatura y en la vida.

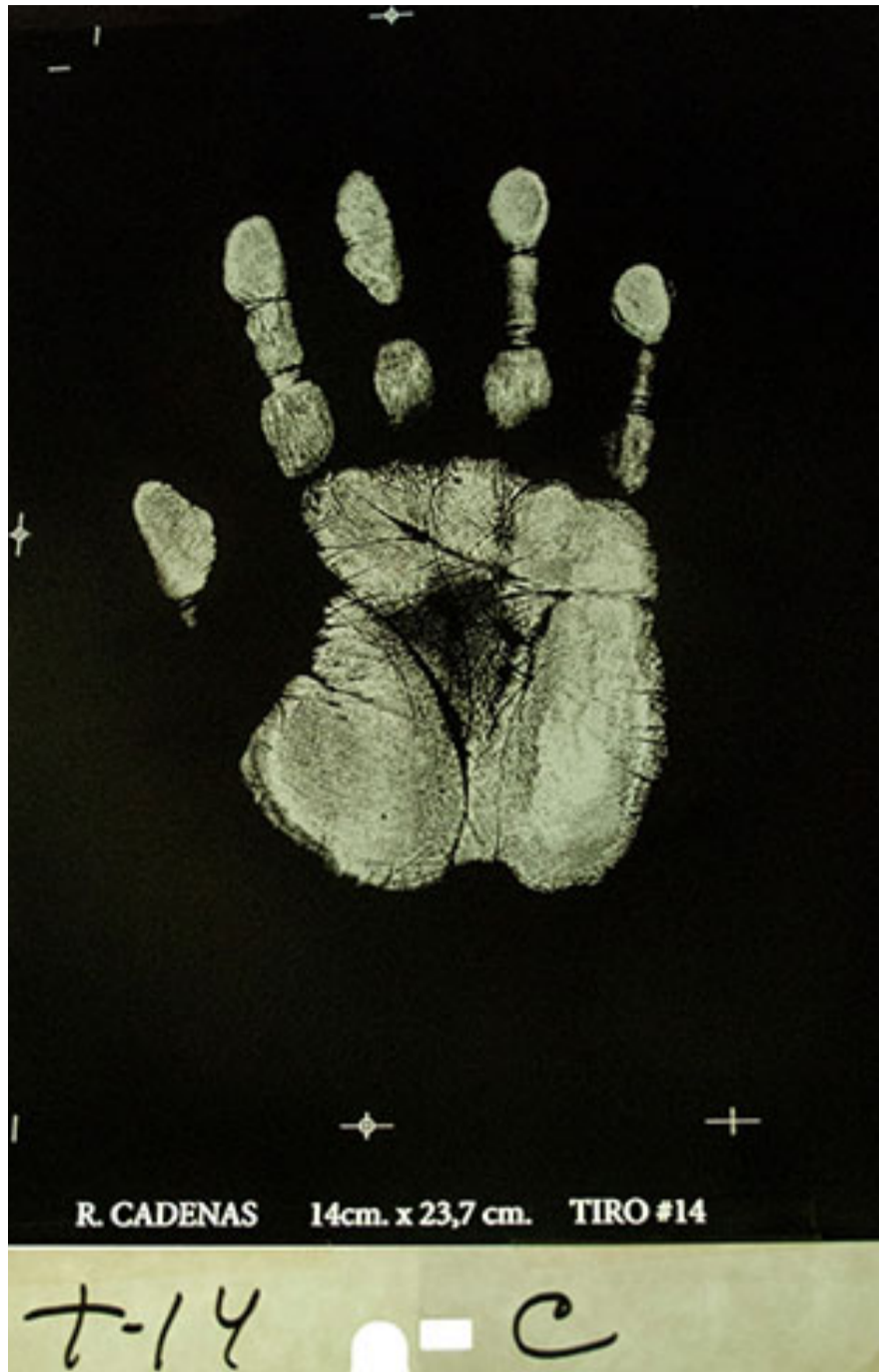
Creo que en este *dicho* –así llama Cadenas a algunos de sus escritos aforísticos– se hace más explícito ese temple: ‘Casi todas las místicas se fundan en la negación de lo que existe. / ¿No es posible una ‘espiritualidad’ terrena? / Yo me niego a aceptar que la ‘creación’ / sea mala o simple peldaño hacia otro mundo o lugar de purgación. / Este presente es todo’. O en este otro, todavía más leve: ‘Seguir viviendo es ya una respuesta a cualquier interrogar filosófico sobre el sentido de la vida’. Esto no es filosofía. Tampoco son poemas. Pero son surcos que la filosofía y la poesía fueron abriendo en la conciencia y que quedan abiertos, interrogantes y receptivos. Entonces, escritura y reflexión se encaminan juntas desde la disponibilidad de una pregunta que se abre paso sin prisa por llegar a una respuesta. Son preguntas que van haciendo camino y miran a los lados, atentas y olvidadas de sí. Este pensamiento no se arma, a la defensiva, en la mira que le ofrecen las respuestas que le salen al paso. La inquietud que lo impulsa no se extingue, sabe que ‘ningún viento puede apagar la llama que en nada se apoya’.

Revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 780. Junio de 2015.

Magaly Salazar:

“En Rafael Cadenas el fenómeno de la búsqueda surge como una necesidad de su ejercicio diario, la región sin nombre, llámese la otredad, la otra orilla, la transparencia. Es la fuerza que ha movido las potencias de la humanidad. Es el ‘filo’ de la diafanidad. Para muchos, el nirvana o el éxtasis. Cadenas se mantiene en el Tao, no expresamente, porque él no es un orientalista sino porque su paso es débil. Mantenerse en lo débil es ser fuerte, ser humilde, es conservarse entero, conocerse a sí mismo es sabio, dice el Tao. ¿Acaso no es esto presencia en la poesía que comentamos? Presentimos en el poeta influencias del taoísmo. El Tao es el camino de purificación que conduce a la verdad. El requerimiento implícito en ese llamado lo captamos en el poeta como una urgencia visceral: ‘dame la clave, la clave orgánica, fogosa, primaria’ dice Cadenas en ‘Incantación’. La región del descubrimiento es esta, ahora; un sitio inapelable”.

Del ensayo leído el Día del Escritor, 26 noviembre de 2022. Acto organizado por la Academia de la Lengua y el Círculo de Escritores de Venezuela.



MANO DERECHA DE RAFAEL CADENAS / ©LISBETH SALAS

Luis Miguel Isava:

“No cabe duda de que la poesía de Cadenas ha tendido a leerse como un intento de patentizar una motivación temática fundamental que llega a convertirse en la materia misma de sus distintas manifestaciones verbales. Aparentemente, sus poemas, en consonancia con sus anotaciones, ensayos y entrevistas, parecen reiterar una única y compleja tesis esencial: el ser humano, sobre todo en Occidente, parece haber perdido la clave de una existencia plena, en comunión con el mundo; por tanto, es necesario que recupere ese nexo, ese vínculo inmediato –esto es, no mediado por ideas, dogmas, ideologías, sistemas de pensamiento– con su entorno o, más precisamente, con su fundamento. La terapia que corresponde a este diagnóstico no es menos precisa: el ser humano ha de prescindir de todo aquello que lastra, que impide ese regreso a una visión inmediata: el yo, la mente, la razón técnica, el perspectivismo, los nacionalismos, etc., para así recuperar el asombro y, con él, la mirada despojada de presupuestos que ve y reconoce el misterio. Exploremos brevemente estos dos aspectos: la tesis/diagnóstico sobre la cultura occidental y la posible terapia, que me gustaría bautizar como ‘ética del despojamiento’, para luego proponer algunas reflexiones”.

Revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, Número 780. Junio de 2015.

+++

“La obra poética de Rafael Cadenas es el testimonio de una irrenunciable constancia en la escritura que, sin embargo, se materializa en formas diversas – incluso, por momentos, divergentes– del decir. En esa apasionada búsqueda puede discernirse un claro hilo conductor: un posicionamiento ético que concierne tanto la *relación* de los humanos con el mundo, como el *espesor* de dicha relación adquiere a través de la palabra. De hecho, su poesía podría caracterizarse como un esfuerzo constantemente renovado de imbricar ambos aspectos. ‘Enloquezco por corresponderme’, nos dice; una frase en la que ‘corresponderse’ apunta a las imprescindibles

‘nupcias’ –la palabra es también de Cadenas– entre dicha visión y la palabra que ha de sostenerla; mientras que el ‘enloquecer’ manifiesta los elementos de un drama: el recorrido por momentos en busca del estadio culminante y definitorio que dará sentido y coherencia al desarrollo. Pero este drama, como veremos, puede pensarse incluso en sentido musical. Por ello, no dejará de ser iluminador repasar sus diversas escenas para poder patentizar la naturaleza de su *quête* ético-verbal”.

Revista *Letras Libres*. 16 de noviembre de 2022.

Manuel Caballero:

“Con todo, comenzamos a darnos cuenta de que nuestra vida no iba a ser la de una pelea por el poder, que es el centro de toda política, sino el de un combate con las palabras, que es el de toda escritura. Fundamos entonces el grupo Tabla Redonda, junto con Jesús Sanoja Hernández, Arnaldo Acosta Bello, Dario Lancini, Jesús Enrique Guédez, Ligia Olivieri, Jacobo Borges... Nuestra primera hazaña, luego de publicar una revista, fue editar un poemario de Rafael, *Los cuadernos del destierro*. Aquí es necesario precisar algo. Cuando digo ‘editamos’ en vez de decir ‘Rafael publicó’ es porque aquello se atiene más a la verdad. Rafael trajo unos manuscritos que todavía no parecía haber ordenado como un solo texto continuo. No le sugerimos que lo publicara: de hecho, se lo impusimos, y publicamos su parte inicial en el primer número de la revista, con una extraordinaria ilustración de Ligia Olivieri, que ponía en líneas de limpio trazo la imagen de ‘un rey [que] como en exilio se fastidia’.

Cuando esos manuscritos se convirtieron en un libro, Rafael quería, con su sencillez característica, que se llamase *Cuaderno de un desterrado*. Me opuse con toda la energía de que soy capaz, y le hice ver que así se iba a parecer a unos de esos héroes y mártires de la dictadura que en esos días se mostraban en todos los periódicos. Rafael terminó por aceptar el título que le propuse, *Los cuadernos del destierro*. El cual podía parecer un tanto presuntuoso, como modesto era el que el propio Rafael le había dado”.

Del artículo “Para la memoria de una amistad”. *Papel Literario*, Diario *El Nacional*, octubre de 2000.

Moraima Guanipa:

“Si la poesía es como afirma Octavio Paz, el ‘reino donde el nombrar es ser’ (1993), en Cadenas tal constatación adquiere rango de mandato y norte. Pero tal condición se cumple mediante tareas reflexivas que lo llevan a poner en cuestión los poderes de la palabra y la esencia vital de su quehacer. El proceso seguido por el poeta pasó del resplandor verbal y la afirmación de imagen poética que se potencia en el recuento mítico de un yo asombrado y estupefacto como el que asoma en *Los cuadernos del destierro* (1960), a un trabajo por ganar la limpidez y la precisión en el decir, al tiempo que encarnaba el desprendimiento y el desapego interior, cuya expresión extrema rozaría incluso el silencio. Tales tareas, que inician con *Falsas maniobras* (1966) y alcanzan una radical expresión en *Intemperie* (1977) tienen como base la desconfianza del autor en la exaltación exagerada del lenguaje”.

De “Rafael Cadenas: la literatura implacable”. Revista *Akademos*, Universidad Central de Venezuela. 2017.



HOMENAJE >> OCTAVIO ARMAND (1946), POETA Y ENSAYISTA

Octavio Armand y la construcción del espacio vacío

Poeta y ensayista, Octavio Armand ha producido obras extraordinarias en ambos géneros. Fundó y dirigió *escandalar*, deslumbrante revista literaria que circuló entre los años 1978 y 1984, producida desde New York. Desde 1961, Armand reside en Venezuela



OCTAVIO ARMAND / ©VASCO SZINETAR

JOHAN GOTERA

¿Estoy aquí?
Octavio Armand

Se desaparece
José Martí

Quizás porque su obra tiende a ocultar sus evidencias, hay dos textos en torno a Octavio Armand (Cuba, 1946) en los que dicho autor curiosamente desaparece. Ambos textos están dirigidos, sin embargo, al registro y a la descripción: uno reseña una de sus obras, mientras que el otro se trata de una carta que da, o intenta dar, referencias suyas. He querido recurrir a estos textos sobre Armand porque poseen la paradójica virtud de aproximarse a él sin hallarlo, ni al autor ni a la obra, en tanto que parecen tener más relación con la política de los comentaristas que con las potencialidades de la obra comentada. Sin embargo, evitaré leer el equívoco de estos textos como un desacuerdo y, por el contrario, los leeré como la realización de una de las operaciones más intensas de la poesía de Armand, esto es, la desaparición del sujeto enunciador del poema y la habilitación de un vacío que asume el espacio como problema; un vacío que, paradójicamente, tiende a ser ocupado activamente por nadie, y que podría guardar cierto parentesco con la experiencia de quienes han devenido extranjeros de su propia historia. Los puntos de este imaginario triángulo de la desaparición están formados por el escritor argentino Osvaldo Lamborghini, desde un ángulo paranoico; el cubano Lorenzo García Vega, desde un ángulo inesperadamente bolchevique; y el propio Armand, situado en el ángulo de fuga. Los tres, con sus diferencias, coinciden en una especie de empresa marginal, un trío que se dispersa en recorridos personalísimos dentro de la poesía latinoamericana, y que se encuentran circunstancialmente, no sin fricciones, en el proyecto literario que Armand construyó como espacio alternativo a las academias y a los compromisos de todo orden en la revista *escandalar*, publicada trimestralmente en Nueva York desde 1978 hasta 1984, accesible en el portal de la revista *Rialta*.

Desde los años 70 hasta entrado el siglo XXI, encontramos en la obra de Armand la elaboración de un yo que se sustrae sistemáticamente de su propia soberanía y que transfiere los poderes de su expresión a figuras animales, por ejemplo, en una especie de compleja colaboración interespecie que deshumaniza los procesos de escritura, enreca el despliegue de la expresión y menoscaba la supremacía de la voz. “Articulando la insufi-

ciencia” o “Autorretrato sin mí”, más que títulos de poemas, son paradojas desafiantes que podemos leer como propuestas conceptuales que tienden a vaciar el escenario del poema para que, como sabía Lucrecio, se habiliten otros modos insospechados de asociación y encuentro, y se dé, comenzado incesantemente, el mundo en sus imprevisibles lenguajes.

Comenzaré entonces por abrir una carta que el escritor argentino Osvaldo Lamborghini envía a César Aira el 20 de julio de 1978, porque los desaciertos en la descripción que hace de Armand son a tal punto provechosos que las oscuras fabulaciones de Lamborghini en torno a la figura del poeta cubano terminan por allanar el camino para comprender uno de los rasgos característicos de su poesía, como es la inversión de la lógica del enemigo, sustituida, en su caso, por una irracionalidad tan impecablemente lógica que nos lleva a pensar en los efectos de una geometría reversible.

Antes de entrar en los detalles de la carta de Lamborghini donde se refiere a Armand, quizás sea útil recordar que la literatura perversa del escritor argentino es de algún modo la respuesta a la época del auge de los populismos y de la violencia política en el cono sur durante la segunda mitad del siglo XX. Su obra piensa las variaciones del estrecho vínculo entre represor y víctima, torturador y torturado, rehaciendo dicho vínculo de manera blasfema y haciéndole espacio a los apetitos del odio y a las fantasías de hostilidad en su ficción. Su obra significa la reconfiguración irreverente de los materiales políticos disponibles en su momento, y aloja, de manera heterodoxa, los mensajes estatales del jefe político, cuestionando la fe partisana y desarticulando la figura del Perón de “ortopédica sonrisa”. En una entrevista de 1969, Lamborghini se refiere a su pieza *El fiord* como una obra que cumple las funciones del exorcismo o del vómito, señalando las fuerzas de lo demoníaco y lo visceral presentes en su escritura. “Ahí yo estaba exorcizando cientos de consignas sindicales y políticas que para mí ya habían perdido todo significado”, señala, “al mismo tiempo que vomitaba mi propia alienación como integrante de una sociedad que nos obliga a disfrazarnos para sobrevivir”. La manera de exorcizarse consistirá en practicar una especie de terrorismo literario, en producir una literatura incivil como antídoto al envilecimiento de las consignas y de las obediencias políticas. Tales son las cargas y los antecedentes del autor que en 1978 escribirá una carta donde produce la

figura equivocada –pero necesaria a los fines del conflicto que quiere suscitar– de un tal Octavio Armand en su calidad de director de revista que le ha extendido una invitación a colaborar en sus páginas.

Sus desaciertos al referirse a Armand nos permitirán, sin embargo, indagar en la propuesta de la obra del poeta cubano. El primer equívoco de la carta es describir a Armand como un “señor de ‘college’” con la intención de rebajarlo. Ni era un señor, ni su pensamiento procedía del ámbito de un *college*, ni era su revista un magazine institucional de profesores universitarios. Era, por el contrario, un poeta de lenguaje fronterizo, cercano a la experimentación estética y filosófica como aventura, echado al exilio por la fractura de una revolución. Un poeta con la lengua mordida. Una especie de solitario sin geografía, ausente de su propio autorretrato, pero también un joven poeta de radicalidad creciente, tempranamente reconocida por un lector exhaustivo como Octavio Paz. Para la fecha de la carta, era también el autor de un salvaje ensayo sobre la instalación del artista conceptual norteamericano Robert Morris, publicado junto a textos de Sollers, Foucault, Beckett y Kristeva en el número 6 de *October* (1978), la revista sobre arte contemporáneo fundada en Nueva York por la teórica del arte Rosalind E. Krauss.

En dicho trabajo, Armand sigue la secuencia de espejos distribuidos en una galería de tal modo que quien posa su mirada frente a uno de ellos, ve su rostro viajar hasta borrarse de reflejo en reflejo. Es la trayectoria de un rostro que se ausenta, abandonando la escena del arte para consagrar, justamente, la rebelión que la obra misma pide: no ser instrumentalizada por el espectador, quien debe prosperar frente a ella, de ahí en más, desarticulado, sin identidad, puesto que el mecanismo de la obra ha absorbido su rostro. Se trata de una obra que perturba la reflexión y expulsa al sujeto, cuya identidad ahora palidece.

Hasta allí, no se percibe al señor referido por Lamborghini, y tal vez sea innecesario añadir que es justamente ese tal señor, en su calidad de editor, quien concibe una revista cuyas páginas tenían la capacidad de integrar y reconocer en su proyecto cultural varios textos del escasamente conocido entonces –fuera de Argentina– Osvaldo Lamborghini.

Armand, que ha hecho del espacio un problema, le advierte al autor de *El fiord* sobre ciertos “problemas de espacio”. Con resolución amenazante, Lamborghini enfatiza en su carta a César Aira: “Contra toda razón yo envío entonces el mamotreto de *Die*

Verneinung, con la exigencia de que debe publicarse completo, o nada”. La emboscada fracasa, y como respuesta, Armand, dice Lamborghini, “Me contesta que se publicará completo, que modificarán la diagramación de la revista”. Armand va más allá y, según afirma su corresponsal, “me pide más colaboraciones y que le envíe el *Sebregondi*. Envío el *Sebregondi*: acompañado de una carta lisa y llanamente insultante. Sin conocerlo, sin haber leído una sola línea suya (y lo que es peor: sin venir a cuento) lo acuso de ser un Hijo de Pentágono y Campus. Me quedo tranquilo: no habrá publicación en Nueva York. Error, error, Armand me responde ‘escandalizado’, diciéndome que no entiendo nada: que *Die Verneinung* se publicará, al margen de los ‘consejos de guerra’ –es la expresión que utiliza– que yo pretenda armarle a él, pero pidiéndome al mismo tiempo que por favor pare la mano (entiendo: no puede ocuparse simultáneamente de dirigir la revista, hacer su vida, y vérselas con un loco)”.

Sorprendido por el fracaso de su provocación, Lamborghini decide emprenderla posteriormente contra la Escuela Freudiana de Buenos Aires. A la fecha de la carta, el argentino cuenta 38 años, el cubano 32. *escandalar* publicará íntegramente *Die verneinung*, como había prometido su director (sobreponiéndose a la *guerra sucia* del magnífico terrorista de la literatura argentina). Al año siguiente, también publicará *La mañana*, y en 1981, *En el Cantón de Uri*, del mismo autor. 4 años más tarde, en 1985, Lamborghini muere en Barcelona. Armand, por su parte, sigue atravesando su prolongado exilio, su infinito regreso al pasado como producción perpetua, a una Cuba ausente donde inevitablemente se encuentra perdido. Oculto en lo que llaman el campo literario latinoamericano, pero más oculto aún en el paradójico hábitat de sus poemas, sustraído de su autorretrato y huyendo de la crítica, como el título del famoso cuadro de Pere Borrel sobre el que no por azar también ha reflexionado.

Ricardo Straface, en su voluminosa biografía sobre Lamborghini, reconoce que las cartas de este autor son un “dispositivo paranoico”, por lo que se debería acercar a ellas con cautela. Los beneficios de su terrorismo literario son, sin embargo, abundantes. En su carta sobre Armand podemos reconocer en plena ejecución la estrategia de su proyecto descivilizador; la sociabilidad hobbesiana auspiciada por el litigio y la polémica, buscada con el fin de fracturar el estado civil de los escritores y de propiciar el éxodo definitivo de la república

de las letras. La ocupación del intercambio epistolar entre escritores con fines perversos, que impidan la preservación de la comunidad ilustrada y su correspondiente hegemonía de clase. La injuria como alteración del campo literario, reconfigurado a partir del choque y la provocación. Pero más interesante parece (y es lo que desconcierta al Lamborghini que reitera “Error, error” ante el fracaso de su emboscada) la atípica reacción del poeta asediado.

¿Por qué Octavio Armand no cruza la puerta en llamas que le abre Lamborghini? ¿Por qué no sucumbe al fácil envilecimiento del insulto? ¿Por qué no participa de la oscura exploración de lo incivil a que lo incita su corresponsal? Quisiera responder a estas preguntas a partir de un poema sobre el enemigo del propio Armand, que él llama, irónicamente, “Ars poética”, y que corresponde a *Entre testigos* (1974), el libro que llamó la atención de Octavio Paz y sobre el cual escribió una reseña recogida más tarde en *In/mediaciones* (1979):

Ars Poética

Si te preguntan —¿Eres el amigo?
Di que no mientras lo seas.

Si te preguntan —¿Eres, acaso, el enemigo?
Di que no mientras lo seas.

Si no preguntan nada
Di que no.

Lo demás,
El resto es solo literatura.

Este poema, a través de una especie de metódica inversión especular, de una impecable racionalidad invertida, da vuelta a las cosas y desconcierta la serie de unas preguntas que son, por lo demás, incriminatorias y abusivas; así, evita la fijación de un valor, la fijación del enemigo como valor a ser negado. Las paradojas que recomienda el poema (responder con una misma fórmula injustificable a preguntas totalmente opuestas: “di que no mientras lo seas”), descomponen la estructura tradicional de la política puesto que hacen imposible echar a andar el mecanismo del amigo-enemigo, fundamental a la politización de la existencia. De esa manera, la “lógica” del poema tiende a desintegrar esa tradición política y evita que la noción de enemigo contribuya a diseñar el espacio de la comunidad. Al quedar sin domicilio, tanto amigo como enemigo, tales nociones oposicionales cesan de sostener un horizonte efectivo donde forjar los límites de la ciudadanía. Así, este breve pero ingenioso poema puede ser leído como un pequeño tratado que desestructura el campo de lo político y desalienta las tentativas identitarias. Al no poder deducir al enemigo, no se sabe a ciencia cierta contra quién organizar el aniquilamiento civil ni a quién expulsar de la historia, por lo que las estructuras de dominación política se debilitan.

Desactivado el mecanismo clave de la política, esto es, la relación amigo-enemigo, nos es dado entonces poner en duda sus veredictos, abandonar el monoteísmo de la rivalidad antagonica e imaginar a los miembros de esta relación como entidades reversibles y porosas, capaces de filtrar sus contenidos. Es lo que en cierto sentido sugiere en otra parte un escritor como Jean Genet cuando se refiere al “delicioso enemigo desarmado”, el enemigo contradictorio como emoción que hace fluir nuestros deseos. O lo que sugiere la relación de dependencia filosófica que Séneca establece con Epicuro, representante de una escuela rival, a quien sin embargo obsesivamente lee, cita y pervierte.

(Continúa en la página 7)

Octavio Armand y la construcción del espacio vacío

(Viene de la página 6)

Es de señalar que la figura del amigo no queda menos averiada en el poema que la del enemigo, y esto quiere decir que lo que se ha puesto en duda, lo que se desplaza del horizonte relacional, es también la posibilidad de la comunidad de los afectos predictibles, la anticipación de una fraternidad indulgente, y sobre todo, la estrategia del cálculo público de entrar en relación solo con quien se identifique previamente como nuestro amigo, lo cual puede leerse como una prevención ante los pactos sellados por la fraternidad en tanto forma oblicua de la segregación comunitarista, ese lugar donde respira el poder y el sujeto colectivo justifica la caída en desgracia del enemigo. Por el contrario, el poema de Octavio Armand amplía el plano de la política al deshacer la estructura inquisitorial de las preguntas, desviando sus objetivos hacia terrenos de lo paradójico, alterando el inventario de las respuestas posibles e imposibles (“Si no te preguntan nada / Di que no”) y vaciando de contenido la rigidez de la polarización que se apoya en las bases del antagonismo.

Quizás la razón por la cual Armand se desafilia de la trama conflictiva que le propone su corresponsal argentino sea el rechazo a participar de una escena controlada por la hostilidad, puesto que ha aprendido, en la diáspora, a hacerse ajeno a sí mismo, o porque ha practicado en sus poemas la discreción de despojar del control enunciativo al yo que habla en ellos. Puede también que a Armand, a diferencia de Lamborghini, le seduzca más la máxima de Epicuro, el vive oculto, el oculta tu vida, que la notoriedad que se obtiene del vivir en la reprobación, la fama de la infamia, el monoteísmo de la discordia. Si Lamborghini lo acosa alegremente con delirios de hostilidad, Armand neutraliza el performance antagónico de sus cartas retirándose de la trama como se retira a veces de sus poemas (un vacío en construcción), logrando preservar para los lectores de su revista la obra en progreso del enemigo circunstancial de quien recibirá, sin embargo, cartas y libros que el propio Lamborghini le hará llegar por correo.

Otro texto sobre Armand que falla en localizar al autor es el de una minuciosa reseña que hace Lorenzo García Vega sobre *Superficies*, un libro de ensayos no convencionales publicado con generosas erratas por Monte Ávila Editores en 1980. En una nota para la editorial chilena Mimesis, me referí al trabajo de Armand empleando la noción de ensayo en 3D para señalar la compleja reflexión sobre el volumen y las posibilidades espaciales de la página que ha preocupado al autor a lo largo de su obra. Esta característica ha inspirado al maestro latinoamericano del diseño Álvaro Sotillo, premio Gutenberg, para fabricar varios proyectos de edición que derivan del pensamiento espacial del poeta. En su edición de *Quiromancia* (2018), cada poema merece una tipografía distinta; en *Clinamen* (concepción gráfica de Ricardo Báez, discípulo de Sotillo, en 2013) hay páginas espejo, páginas perforadas; páginas como salida de emergencia que intentan materializar algunas elaboraciones geométricas de la escritura de Armand. La artista visual argentina Rosana Fernández también se ha inspirado en su obra para abastecer sus espacios atópicos y multidimensionales. Si artistas, editores y diseñadores se nutren de su obra, es porque detectan en ella la potencialidad de un pensamiento capaz de extraer de la página nuevas formas de captar el espacio y reflexiones sobre el volumen que nos hacen pensar en el proceso inverso a la instalación de arte, esto es, la página como territorio a ser despoblado, la página marcada por una ausencia que la piensa exhaustivamente desde su interior. Una especie de desinstalación donde los signos y el pensamiento saltan al vacío. Ellos, en su lectura

de Armand, inventan las variaciones de un vacío no de índole metafísico sino especulativo, el desarrollo de una imaginación que prefiere ser geométrica antes que discursiva, y que se plantea una investigación poética sobre las mecánicas del ojo, produciendo una apertura para que proliferen todo tipo de discursos frágiles y complejos en lugar de proponer el cierre de un habla definitiva.

A la reseña sobre Armand que hace Lorenzo García Vega no se le ocurre abordar ninguno de estos aspectos. Muy por el contrario, su aproximación se asemeja más al juicio sumario que al comentario de texto. Su exhaustividad es forense, su retórica se aproxima a la del paredón, pero también a la del psiquiatra que diagnostica los traumas y limitaciones de su paciente. El curioso texto de García Vega sobre Armand parece el preámbulo del funcionario que restringe el paso hacia la obra, y que, justamente, no le permite obrar, en tanto que conduce al lector a una lectura desdichada, a un vuelo de reconocimiento de las faltas y fantasmas del libro. Más que una reseña crítica, el texto de García Vega es un retorno voluntario de su autor a las políticas culturales de la revolución que ha abandonado. Un regreso a la escena del crimen. Como aquellas infames páginas preventivas que las autoridades colocaron al inicio de las obras de Antón Arrufat o de Heberto Padilla en los tiempos duros del parametraje cultural, García Vega recibe al eventual lector de Armand con múltiples advertencias y señalamientos. “Pero ahí hay algo sospechoso”, denuncia; encontrando en otro párrafo de la obra la revelación de “cierta falta de sabor ante lo nuevo”. Su reseña adversativa es una incitación a la mala lectura, un esfuerzo por cerrar la potencialidad de la ensayística experimental de Armand, pero también, y sobre todo, el ejercicio de un centinela en el que confluye el agente de seguridad que fiscaliza y ordena el consumo del material literario. Es significativo que García Vega se acorace tras la máscara del “notario”, un oficio imparcial del que solo podría emanar el testimonio de lo que hay, cuya descripción se anticipa como fidelidad a lo real. La personificación le permite, sin embargo, poner en marcha un operativo semi-policial mediante una inexplicable voluntad incriminatoria y una pulsión por dictaminar.

La reseña está animada por inesperados tintes martianos que reclaman la defensa de un contexto histórico legítimo, que no evade el lenguaje de la sangre. Ante la rebelión frente al discurso histórico de Armand, García Vega le reclama contexto: “aunque sea por sensualidad, el poeta necesita ser testigo”, advierte; el poeta debería, según esto, dar cuenta de un contexto propio, nacional, que en este caso representa la moral externa que el “notario” despliega para articular sus distraídas denuncias, su llamado a la defensa del contexto propio, puesto que “con la sangre y con la memoria debe ser asumido nuestro contexto”. Apenas al final, en el último párrafo, García Vega se permite un tibio, forzado e inconsecuente elogio de tribuna: “es un hecho conmovedor y tremendamente sensible para un cubano, el hecho de que este joven poeta se comprometa con lo nuestro”. Visión según la cual el poeta tendría la función del que administra y conserva una herencia.

La amistad entre García Vega y Armand tiene episodios más felices. De hecho, el primero dedica al segundo su conocido libro *Los años Orígenes* (1980) en el que este es un personaje ineludible; en el 77, también en Monte Ávila, se publica por intermediación directa de Armand sus *Rostros del reverso*. En su *Oficio de perder* (2004), el más joven representa para el mayor una amistad de la que está excluida la mentira, y en la propia reseña que nos ocupa, García Vega se atreve a afirmar que considera “la obra de Octavio Armand como algo mío”.



OSVALDO LAMBORGHINI EN SU CASA EN BARCELONA / ARCHIVO

Podemos sospechar que estemos entonces frente al sorprendente caso de un raro texto bolchevique dentro de la obra de García Vega, pero más sorprende el hecho de que dicho texto adversativo haya aparecido tal cual en la revista dirigida por el propio escritor contra quien se lanzan los equívocos, como si el sentenciado saludara a su verdugo. Desconozco las razones, pero este ensayo se excluye del conjunto que en 1993 recoge García Vega en sus *Collages de un notario*, nombre que utilizaba para sus frecuentes colaboraciones en *escandalar*.

“Somos criaturas, no diositos poetas” es otra de las frases punitivas con que castiga la obra de Armand en su reseña, frase de pobres efectos críticos mediante la cual el comentarista se otorga impunidad para depreciar la obra comentada, formulada a través de un plural que anticipa la adhesión de sus lectores. Como en el caso de la carta de Lamborghini, Octavio Armand tampoco aparece propiamente en la reseña que le dedica García Vega, la cual no encara una de las propuestas que encuentro más valiosas y actuales en *Superficies*, el libro reseñado, donde leemos: “Huí de mi piel y eso sin duda allanó el camino para la otra fuga. Lo territorial ya representaba más bien poco, en intensidad, tras la pérdida de otro territorio más inmediato: la terrible periferia de vellos y poros y también de cicatrices”; “Nunca comprenderé cómo quien ha tenido una piel, quien la ha sentido como yo, puede creer en país, historia, periferias”. La pregunta a mitad de trabajo que se hace García Vega, “¿Dónde está Octavio?”, formulada como el juez que pide la comparecencia del acusado, puede ser interpretada sin embargo como la confidencia de quien no sabe hallar la pista del aludido. Armand no está donde lo buscas, podríamos responder al notario; su obra, preventivamente, ha hurtado las evidencias,

complicando las preguntas y desactivando la lógica del contexto histórico. Lo que ha buscado Armand en su poesía y ensayos es justamente hacerse extraño al propio grupo social, explorar otra manera de estar (o de no estar) en la historia, huir de la vida sobrecodificada; despejar el espacio para plantear las preguntas por lo que aún no ha tenido lugar; imaginando un yo muy cercano al de Maine de Biran, es decir, un yo que puede ser distinto a las sensaciones recibidas de fuera, e irreductible, como reivindicaba Simmel, al mero punto de intersección de hilos sociales “tendidos a través de la historia”.

“Historia, pero sin datos”, es la poderosa herramienta conceptual con que responde Armand a todo esto, cuyo alcance García Vega no comprende, aunque la cite. Algo parece haber entendido Armand en relación a esto en un poema localizado en una compleja circunstancia: el barrio chino de Nueva York. Allí, en el mercado chino, específicamente, observa que “Unos cangrejos escapan / de la mole de cangrejos / y huyen por la acera como ideogramas / trazados por una mano invisible”. En ese momento, la escritura huye de la historia y es cedida a la sensorialidad animal, cuyo desplazamiento nervioso sobre el espacio metropolitano esboza una escritura ante la cual nos volvemos analfabetas, una escritura no socializada que no sabríamos leer, una escritura fuera de control, capaz de modificar la moral del lector, con lo cual el poeta realiza un complejo documento sobre el éxodo en el que los propios signos abandonan a la especie que los ha fabricado. El poema suscita una extraña mutación en la figura del *flâneur* al producir un efímero recorrido animal que apunta hacia los confines de la polis, allí donde, según Aristóteles, el hombre deja de ser humano y solo consigue ser como los animales o los dioses. Se trata de una escritura invertebrada que se

abre al sueño de lo incondicionado, en una especie de sustracción de gran fertilidad donde el sujeto de la enunciación cede las herramientas de su oficio para emprender una aventura animal: “Sigo por Grand con agallas y escamas / Al cruzar por Mott tengo muelas / Ojos compuestos y pedunculados / Vacío como el Tao me borro y sigo / Sigo hasta aquí”.

Se han cruzado allí todo tipo de fronteras, geográficas, culturales, inter-especie, pero también espaciales, en tanto que se indica el cruce hacia la fiscalidad que habita el lector: el “aquí” señalado al final del recorrido es la puerta de entrada que, de abrirse, produciría la prolongación de la página, la línea que el lector puede atravesar para ingresar a la imaginación del poema –conectando el interior con el exterior–, y experimentar un orden distinto, practicando un desplazamiento hacia zonas animales mediante una especie de zoografía diseñada sobre el campo de juego de la ciudad moderna.

¿Cómo narrar una historia sin datos?, ¿cómo no hacer del testimonio un lugar extorsivo, declinado como tribunal de la verdad? ¿Cómo prescindir del escrutinio político y abrirse paso sin descontar al enemigo; perder el rostro y hacerse a un lado para que el espacio del lenguaje pueda ser habitado por otros? ¿Cómo actuar sin la regulación del grupo, emprender un recorrido no programado por la ciudad (como el del animal textual que huye en el poema)? Son interrogantes que circulan constantemente dentro de la obra de Armand, manifestadas a veces como la paradójica construcción de un vacío que permite reevaluar la política de los signos y las filosofías de la historia, en busca de otro lenguaje para responder a la vida que sucede fuera de los marcos, como aventura y experimentación.

Este triángulo de desencuentros que forman la mirada de Lamborghini y García Vega sobre Armand, y sobre todo la solvencia con que este responde a las presiones, nos permite reanudar la incógnita de cómo vivir entre los otros, cómo cambiar de rumbo dentro en las comunidades hiperpolitizadas. También nos sugiere un modo de preservarnos en un ambiente hostil, y nos recuerda, como dice Roberto Espósito, que cada vida es una forma de vida, divergente, y que puede coincidir o no con su contexto histórico. Estar, por un momento, juntos sin historia, de manera no exclusivamente agónica.

Al señalar los “ideogramas / trazados por una mano invisible” en la acera, Armand evoca una escena de escritura que todavía no existe, pero que habría que suscitar, no mediante la recurrencia de un lenguaje dado, sino a través de un lenguaje errante, en movimiento, aún por ordenar. Un lenguaje público y a la vez efímero, una escritura sin ciudadanía, expuesta en las dinámicas de la ciudad; una escritura que pierde el control y es entregada al ser más extraño, el cual traza sus signos sin la vigilancia moral, como por una “mano invisible”, una mano que fabrica nuevos espacios de pensamiento sin imponer su voluntad. ☉



LORENZO GARCÍA VEGA / ARCHIVO

HOMENAJE >> SELECCIONADOS POR JOHAN GOTERA

Poemas
de Octavio ArmandDe *Quiromancia*, [2014]
Diccionario

¿Palabras? No las busques aquí. No quieren decir nada. Tú y yo somos las palabras. Yo quiero decir, tú quieres decir. Bajo el cielo de la boca, en la punta de la lengua, como sed entre los labios, digo en zumbidos aquí estoy. Que tu sed defina agua hasta que resol sea sombra, hambre sea comer y hombre mujer. Que la oscuridad defina sol o sal hasta que yo diga tú, tú digas yo, y nosotros todos. Reloj es ahora. Ahora es aquí o allá, o más allá, o estar solo. Que memoria sea olvido; otra nieve primavera, donde lluvia sería flor, abeja, fruto, ganas de beberse un árbol. Querer decir quiere decir espejo es esconderte; piel caricia, piel ajena; y labios callar, beso. Sentir el sentido. Querer querer decir. Casa es dios; juguete niño, patio; y jugar, esto. Soledad, esto.

[Caracas, 6 de enero 2014]



OCTAVIO ARMAND / ©VASCO SZINETAR

Albergue

¿Las palabras
o los márgenes?
¿Qué estará
más vacío?
¿Dónde habrá
espacio para ti?

[Caracas, 6 de diciembre 2011]

Alqueón

Sueño la palabra alqueón.
No sé lo que quiere decir
pero la escribo con el aliento
de una hormiga afanosa

para que tú la leas, aquí,
en la primera línea del poema
que también sueño. Y entonces,
puesto que ahora existe, pregunto
¿qué querrá decir la palabra alqueón?
Dímelo tú que has vuelto a leer sus sílabas
y quizá ya sepas despertar en una piedra

o en palabras sin origen, sin sentido,
fósiles vivos, como tú, como yo,
que sueñan, se sueñan, las sueñan.

[Caracas, 4 de abril 2012]

Lección de anatomía

La cabellera de Berenice
El ojo de la cerradura
Los dientes del peine
La garganta de Salang

El cuello de botella
La columna dórica
El árbol respiratorio
Las hojas del libro

La muñeca de trapo
La mano del destino
El índice de anisidina

El talón de pago
El pie de página
El paso del tiempo

[Caracas, 6 de noviembre 2011]

Origami blanco y negro

Me asomo al plumín
y al dobladillo de papel
para encender palabras
que sean cualquier cosa.
La primera letra raspa
con calamar al dobladillo.
La segunda también.
Y la tercera. Todas.
Una a una hacen la noche
del ahora, del ya, este oeste
donde caen soles vencidos.
Así me quito las palabras
hasta quedar desnudo.
Una llama doblada el papel.
Un infinito tan pequeño
que desaparece en la nada.

[Caracas, 12 de junio 2012]

Yo

Ese,
el que no
me reconoce;
el que no
me recuerda;
el que menos
se parece a mí.

[Caracas, 19 de febrero 2008]

Laureles

Merecer la sombra del árbol
y el rumor del mar;
merecer el viento que te despeina
para que te veas mejor;
merecer la luz y los colores,
el canto de los pájaros,
el río invisible de la sangre;
merecer el amigo, las mujeres,
el cascarón de la madre,
el nombre del padre;
merecer el poema que lees
y el que escribes,
los mosaicos que pisas descalzo
y las paredes que te ven desnudo;
merecer la palabra que dices,
la que callas, la que olvidas;
merecer tus días y tus noches,
la soledad, las sumas, el cero,
la muerte de tu haber nacido.

[Caracas, 5 de octubre 2013]

De Biografía para feacios [1980]**Posible poema de amor a la usurera**

Mi casa también tiene
un cuarto demasiado grande.
La puerta es de agua.
Crece constantemente.
La única silla está muy lejos,
como si aún fuera árbol.
Aquí no hay nada mío.

El espejo no me devuelve la cara.
Si hay paredes son del vecino
y un viento frío las traspasa
hasta caer poco a poco en los pulmones.
El aire llega siempre cansado.
Yo soy otra pared.
Respiro y tarareo viejas canciones.
¿No me oyes? Cerca de donde tú vives
está mi casa, está este cuarto enorme,
repleto de mil cosas que faltan,
y estoy yo, muy cerca, en un árbol.
Lo único que nos separa son las hojas.

[Nueva York, 19 de agosto 1978]

2, Rue Saint Sulpice

Acércate.
Que tu lento nacer
trabaje con otoño
y peso de raíces.

El viento
es tu mejor espejo.

Cada día
tu rostro borrado
se parece más a ti.

[París, 5 de octubre 1979]

Bienvenida

Mi casa es redonda de día.
(Mi casa es redonda de noche.)
Mi casa es redonda en Arlington.
(Mi casa es redonda en Shaftsbury.)
Tiene solo una puerta.
(Solo se puede entrar.)
Pasen. En este cuarto imposible
todos duermen gritando mi nombre.
Pasen. Pasen.
Un relámpago perfecto
sostiene las cuatro paredes.

[Bennington, 10 de junio 1979]

De Clinamen [2011]**Autorretrato**

Miro ciego
en un espejo
también ciego
al que fui
y al que seré.
No me reconocen.

En el agua
que se escurre
entre mis dedos
busco al que soy.
No está.

[Caracas, 10 de mayo 2009]

De Origami [1987]**Autorretrato sin mí**

En el espejo
descubro
—empañado, roto, solo—
el
espacio sin lugar que ocupo.
Desde el centro del círculo
salto
hacia adentro.
Es ahí
donde ceremoniosamente
mascullo
mi oscuro inventario.
Relámpago y ceniza.
Sangre y abluciones.
Una mitad memoria
y otra olvido.
¿Cuál es cuál?

[Nueva York, 10 de septiembre 1984]

Aldaba

Con el cielo entre dos hojas.
Con las mitades de una despedida.
Con la más simple escasez.
Así levantarás cuatro paredes.
Así harás tu casa.

[Nueva York, 27 de julio 1984]

Epicúreo

Al vive oculto le puso cuatro paredes.
En una, la ventana colmaba la vista
de un placer inagotable: el espectáculo
del mar, la fijeza en lo sucesivo, lo cambiante
en lo inmutable, atenuaban con reiterados límites
las angustias del infinito. Una lección de la naturaleza
que aprendía cada mañana al abrir los ojos
o al sentir su corazón en el tumbo de las olas.
Él era un eco de todo aquello que lo acostumbraba al dolor
para gozar de placeres mayores: al tocar la piel marchita
tocaba nubes; y aunque cualquier esfuerzo lo agotara,
al llenar y vaciar los pulmones jadeantes
sentía el trajín del fondo de la tierra.
—Si me quedo ciego, todo seguirá igual
por dentro y por fuera. Recibiré la muerte sin murallas.
Que el faraón se ocupe de su sepultura.
La mía me rodea desde que nací. Desde antes.
Ya en el vientre de mi madre estaba enterrado.
Ahí aprendí a nacer y morir a cada instante.
Ni a la necesidad le rezo. Ni el azar es un dios.
A las otras paredes las llamaba pasado, presente y futuro.
Estaban vacías. Eran también, según él, ventanas.
Como los vanos y la soledad, sus otros trofeos,
disfrutaba la intemperie. Inmensamente rico,
solo deseaba lo que tenía. Lo que daba.
El oro del no. Nada.

[Caracas, 5 de marzo 2010]

De Concierto para delinquir [2015]**Chinatown**

Bulle el Barrio Chino
Las fichas de mah-jong traducen
La algarabía de los jugadores
¿Qué traducirá mi silencio?
En Canal los olores sueñan
Y los sonidos huelen
¿A qué huele mi silencio?
¿Cómo sueñan mis huesos?
¿Cómo suena mi piel?
Cuencos y kuàizi sobre las mesas
Pido cubiertos, solo hay
Me digo: hoy comerás
Con un par de lápices
Mañana escribirás
Con tenedor y cuchillo
En Grand me asomo al mercado
El pescado fresco son peces vivos
Moscas, precios, ideogramas
Sobre el mostrador el pez se sacude
Para espantar el cuchillo
Que le ha cortado la cabeza
Y le ha vaciado las vísceras
Ideogramas, precios, moscas
Unos cangrejos escapan
De la mole de cangrejos
Y huyen por la acera como ideogramas
Trazados por una mano invisible
Hasta que la mano del vendedor los borra
Sigo por Grand con agallas y escamas
Al cruzar por Mott tengo muelas
Ojos compuestos y pedunculados
Vacío como el Tao me borro y sigo
Sigo hasta aquí

[Nueva York, 27 de agosto 2011]

HOMENAJE >> OCTAVIO ARMAND (1946), POETA Y ENSAYISTA

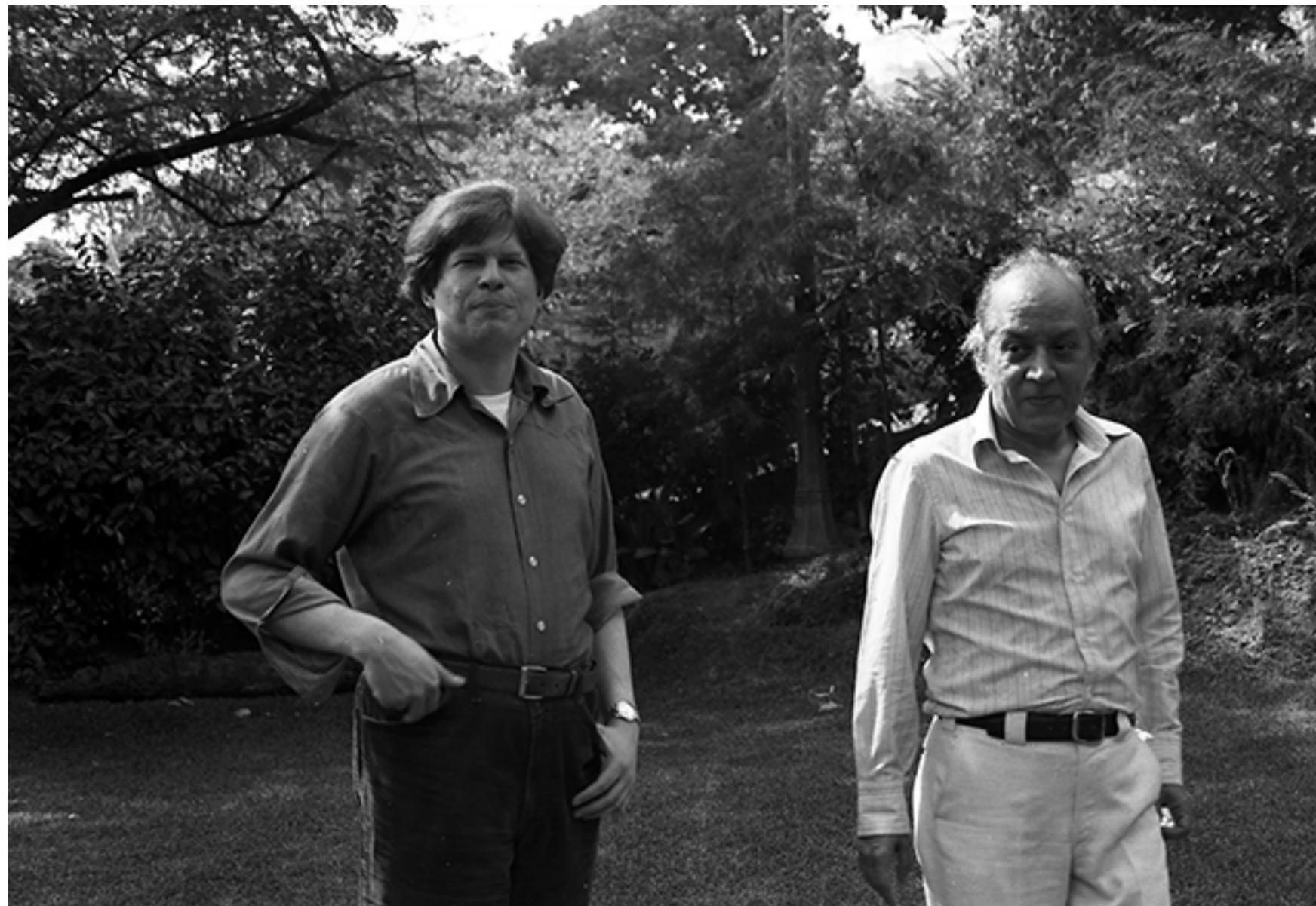
De cómo conocí a Octavio Armand: la novela de una elipsis

"La prosa de Armand opera como un collage: como yuxtaposición aparentemente arbitraria y desordenada de imágenes que sin embargo van creando un ritmo, una nueva imagen, y nos ofrecen un sentido de la realidad que abarcan. La noche de la memoria: sumergirse en el tiempo, en ese pozo de la memoria que Thomas Mann consideraba insondable, es una imagen de mucha tradición"

VÍCTOR CARREÑO

Cuando uno se encuentra en un viaje de vacaciones en un hotel todo puede pasar. Hace tiempo me encontraba de viaje en Caracas, cuando recibí por la mañana una llamada inesperada que interrumpió lo que estaba haciendo. "¿Quién es?", dije desconcertado en la habitación del hotel. Era Johan Gotera. Sin mucho preámbulo, me soltó una invitación como un relámpago: "¿Quieres conocer a Octavio Armand?" Yo había leído en 1997, un poco antes de irme a vivir a Nueva York, algunos poemas de Armand y había quedado fascinado. Luego no volví a leer su poesía, aunque conservaba el placer de su lectura. Regresé a Venezuela y el recuerdo de Armand había quedado, junto a muchas otras cosas, envuelto en las brumas de una memoria dispersa. El reencuentro con Armand fue algo mejor de lo que esperaba, porque me permitió terminar mi novela *Cuaderno de Manhattan* en cuya escritura me encontraba estancado desde hace muchos años, antes de volver a marcharme a los Estados Unidos. Para ser sincero, son muchos los factores los que hacen que uno pueda escribir un libro. La voz que habla es, si a ver vamos, una voz coral. Tengo que recordar que sin Johan Gotera no hubiera llegado a Armand. Él fue el artífice del redescubrimiento de Octavio Armand para la ciudad letrada en Venezuela, que en estos últimos años le ha dedicado merecidos homenajes y publicaciones. Quiero contar cómo conocí a Armand y cómo me ayudó a terminar mi novela.

No fue por voluntad propia que llegué a su poesía. Era estudiante de Letras de la UCV en la Caracas de la última década del siglo XX y estaba preparando junto con Leopoldo Iribarren la edición de su revista literaria *Criterion*, que ya había dado a la luz varios números con artículos polémicos, entrevistas y textos de creación firmados por las mejores plumas de Venezuela. Leopoldo me consultaba sobre los autores que pensaba publicar y yo aprobaba o sugería otros. Así que cuando me dijo que pensaba publicar poemas de Armand, y me dio alguno de sus libros de poesía para tener una idea de él, aprobé inmediatamente su presencia. Pensé incluso que iba a dar mucho brillo y prestigio a ese número de la revista. Lamentablemente la revista se quedó sin presupuesto del CONAC —unas siglas que significaban Consejo Nacional de la Cultura, nombre pomposo que había olvidado y al buscar por la internet se me confundió con la Corporación Nacional del Cáncer, y con Coñac. Estábamos muy entusiasma-



OCTAVIO ARMAND Y JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ / ©VASCO SZINETAR

dos con la revista, y hasta Leopoldo, si mi memoria no me falla, me había propuesto encontrarnos con Octavio Armand. Recuerdo el proceso de edición de la revista como un recorrido festivo por la ciudad. En uno de esos recorridos Leopoldo y yo nos reunimos una noche en el Hotel Ávila que está en San Bernardino, donde yo alquilaba un cuarto para estudiantes. La noche era fría y sentíamos desde las alturas del hotel el magnetismo del cerro Ávila que rodea el valle de Caracas y que puede verse desde sus habitaciones. Fue construido en 1942 durante la presidencia de Medina Angarita, a la mitad de ese siglo XX de desarrollo modernista sostenido por el petróleo y que aún no había llegado a su clímax. Lo que había sido esplendor ahora lentamente se encaminaba a su ocaso. Pero en ese instante no lo sabíamos o no queríamos saberlo: había muchos signos de mala administración del Estado y fatal descontento de la gente hacia la democracia que anunciaban un giro copernicano en nuestras vidas. A los pocos años yo me fui a Nueva York y Leopoldo luego se fue a París.

Hago esta digresión para resaltar lo inestable que han sido nuestras vidas en estos años en Venezuela. Escribir ha sido crear en medio de imprevistos, una cotidianidad a menudo desordenada, interrupciones, caos. La violencia de la historia. Un escritor ha sido a menudo un brujo postergado.

Cuando Johan Gotera me invitó aquella mañana a encontrarnos con Octavio Armand, sentí que el tiempo rebobinaba. El pasado se repetía en el futuro pero en una situación diferente. Íbamos a vernos en la pastelería Danubio, al final de Las Mercedes, en Santa Rosa de Lima. Armand vivía y vive por esa zona, así que era ideal para él que nuestra cita fuera allí. Si mi memoria no me falla, era el sitio donde Leopoldo me había propuesto para vernos con Armand. Ese efecto de rebobinar el pasado iba a influir más de lo que podía imaginarme. Me sacó de mi bloqueo. Era un regalo de los dioses. Una alegoría del trabajo del tiempo sobre los seres. Esa lenta modificación hecha de azares y olvidos que se transforma luego bajo el impulso libre de la ficción.

Sentí una conexión inmediata con el poeta cubano. Él había vivido en Nueva York, huyendo como muchos de

nosotros de nuestros países, pero él pertenecía al exilio cubano y eso significaba ya una distancia respecto a mi experiencia que me inspiraba respeto. Yo había podido regresar a Venezuela y en aquel momento hubiera podido marcharme si quisiera. Armand se había ido de Cuba el 24 de diciembre de 1960 y no había vuelto nunca más. Por las vueltas del destino, había conocido a muchos amigos en Venezuela, donde también conoció a su futura esposa, y después de una temporada en Nueva York se mudó a Caracas, donde nos conocimos la tarde de un domingo caraqueño.

No quiero contar lo que el lector puede encontrar en mi novela *Cuaderno de Manhattan*. Pero debo llamar la atención sobre dos cosas. A diferencia de lo que suele ocurrir con la mayoría de los escritores, mi contacto con el mundo de Armand fue en principio más oral que textual. Había leído algunos de sus poemas en los 90 pero habían pasado diez años y recordaba poco de sus versos, aunque quizá sí esa tipografía que jugaba con las formas de las letras y los espacios en blanco. El Armand que entonces conocí era también lúdico, pero con una fuerza oral que se desataba en anécdotas, retruécanos, historias conmovedoras o que daban paso a carcajadas. Había un poeta detrás de sus palabras, pero también un narrador. En cualquier escritor, por más diverso que sea, todos los caminos se encuentran. Yo llegué a la poesía de Armand a través de su prosa hablada y escrita. Después comprendí que hay en su obra un "contrapunto" entre poesía y prosa, entre escritura y oralidad, entre visualidad y sonoridad¹, todo siempre es susceptible de ser experimentado y recubierto por la inmediatez, por el azar: "escribir es cubrir", cubrir de imágenes o sonidos no siempre claros².

Recuerdo que Armand me autografió su libro de ensayos *El aliento del dragón*, que había publicado un año antes, en 2005, y pude reconocer esa veta narrativa que sin embargo era expuesta tímidamente bajo una prosa plástica y reflexiva, donde las ideas eran expuestas y desarrolladas entre agudezas y juegos de palabras. Había algo festivo en Armand, pero también un dolor, el dolor del exilio, al que sin embargo no se resignaba. Creo que en su sonrisa de viejo veterano de las armas y las letras entreveo ahora una ri-

sa. Aquella que Cervantes nos describe cuando habla al final de su novela de la "risa de la profunda melancolía" de Don Quijote. Creo que detrás de las luces de la fiesta del arte, estaba también la noche, una noche que nos unía y que solo ahora después de unos años puedo intentar precisar.

No quiero racionalizar tanto, y prefiero que las imágenes hablen. Oigamos la presencia de la noche en el libro de ensayos de Armand *Horizontes de juguete* (2008):

"Noche: cierro los ojos y veo, vuelvo a ver. La noche de la memoria y la noche de los párpados poco a poco recuperan restos de luz y sombra, horas que fueron instantes y ahora parecen siglos... La mirada así, vuelve a recorrer el horizonte. La madeja urbanística de Nueva York o Venecia, captada desde una perspectiva fija, obsesiva..., un azaroso pero centrípeto punto en cierta calle, desde donde se traza el arco medular del paisaje posible, como si se midiera la ciudad para reconstruirla en ese espacio fantasmal pero resistente, que es el tiempo. Un tepuy, el Ávila que separa a Caracas de la costa y la acerca al cielo..." (p. 181).

He citado este pasaje fragmentándolo sin que pierda su fuerza. La prosa de Armand opera como un collage: como yuxtaposición aparentemente arbitraria y desordenada de imágenes que sin embargo van creando un ritmo, una nueva imagen, y nos ofrecen

un sentido de la realidad que abarcan. La noche de la memoria: sumergirse en el tiempo, en ese pozo de la memoria que Thomas Mann consideraba insondable, es una imagen de mucha tradición. Pero resulta que Armand y yo teníamos unas coordenadas comunes: Nueva York, Caracas. En otras ciudades no coincidíamos, pero eso no importa. Estaba el viaje, la separación, la enfermedad.

En *Horizontes de juguete*, en el ensayo (y a veces los ensayos de Armand parecen poemas en prosa) que da título al libro, narra una experiencia límite: la de un infarto, la de la cercanía de la muerte:

"Caminé hasta la sala de emergencia del Urológico. En la mirada del médico vi su alarma. Estaba en pleno infarto. Yo por supuesto, no el galeno cuyos ojos azules sonaban como una sirena. Mientras me llevaban en camilla al quirófano recordé la Calzada de los Muertos. Por un instante volví a Teotihuacán y sus pirámides, aunque desde aquella tarde de 1977 nunca he salido de allá".

Lo que parece una antesala de la muerte se convierte en una antesala de la memoria. De los seres y lugares queridos. Todo en un solo viaje. La camilla que se dirige al quirófano también es el viaje de Ulises al reino de los muertos y la memoria. Frente a la muerte no cabe hacer trampas. Pero los escritores viven de hacer trampas, de crear máscaras, figuras, horizontes de juguete. Todo eso ha sucedido siempre, y sin embargo la máscara puede ser el momento de la verdad. Lo que parece juego termina convirtiéndose en algo más, en accidente, en error, en confesión, en revelación. El último ensayo de Armand es una evocación que avanza conjugando imágenes y preguntas incontestables hasta disolverse en el flujo de la conciencia que es el flujo del tiempo. Todo esto parece muy abstracto, pero hay rostros y lugares que atestiguan el paso por la tierra.

La noche de la memoria. ¿No es así como comienza *En busca del tiempo perdido*, de Proust? El narrador se extravía en la noche de los tiempos antes de llegar al límite de su orilla y sumergirse en su propia memoria. Si la escritura está llena de trampas, la memoria también. Trampas con las que a veces engañamos y sufrimos.

(Continúa en la página 10)

“Ese efecto de rebobinar el pasado iba a influirme más de lo que podía imaginarme. Me sacó de mi bloqueo. Era un regalo de los dioses”

HOMENAJE >> OCTAVIO ARMAND (1946), POETA Y ENSAYISTA

"Yo, pecador". Dos fragmentos

El texto que sigue cierra "Yo, pecador", ensayo escrito en mayo de 2005, que forma parte del extraordinario volumen *Contra la página. Ensayos reunidos (1980-2013)*, publicado por la editorial Calygramma, México, en 2015

OCTAVIO ARMAND

8. No he leído las *Confesiones* de Al-gazel pero intuyo que me asomaría a gusto en su noción del *daug*. Frente al conocimiento intelectual, propone otro tipo de saber: la degustación mística, un saboreo no accesible a través de la mente sino del corazón como asiento de la intimidad última, un más allá no irracional de la razón. Es el "cono de fuego" de Ibn Tufayl, el mismo que San Agustín mostró a Dios y a sus lectores, esos átomos de Dios. El pulso, las palpaciones, el calor de la sangre, son manifestaciones palpables de las emociones. De ahí que para dar forma a lo informe, para hacer visible lo invisible, se exteriorizara la intimidad mediante metáforas viscerales. No hay bolero sin corazón. Ni rezo. Ni confesión. A más despecho, más corazón: mientras más bulle por dentro el hervidero emocional, más exteriorizada y expuesta la palpitante reina de las vísceras. Por eso un libro como *El filósofo autodidacto* suele convertirse literalmente en una lección de anatomía.



SAINT AUGUSTINE (1650) – PHILIPPE DE CHAMPAIGNE / LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART

La búsqueda de la verdad, al pasar por el agustiniano "sacrificio de la confesión", muestra desgarrado lo más íntimo y esencial del hombre, que es el alma, cuya esencia a su vez es Dios. Del yo pensador al yo pecador, el proceso padece una crisis: exige una sinceridad última nada ajena al principio socrático fundamental: conócete a ti mismo. Una y otra vez sentimos a Sócrates en San Agustín. "Yo me conozco mal –asegura. Tú me conoces bien". "Pobre de mí, pues ni siquiera sé con precisión qué es lo que no sé!". "Solo una cosa sé –le dice a su Maestro, que pudiera ser Sócrates pero es Dios mismo–, y es que sin Ti soy des-

graciado". Las *Confesiones* parecen responder a una mayéutica implícita e implacable. No está en juego la mente sino el alma y las veras se aquilatan en la sinceridad. "Tú sabes, Señor; que no miento; que mis palabras expresan lo que tengo en el ánimo". Más que un saber, un saber ser. Un ser a secas. Por eso resulta tan estremecedora y eficaz la metáfora del sacrificio: expresa la voluntad cumplida de mentir menos hasta no mentir. El "cono de fuego", arrancado, arde en el altar: "Este es, Señor, mi corazón".

La anatomía de la confesión como sacrificio asoma a veces de forma más deliberada, más clínica si se quiere,

como si el saber y el saberse no tuvieran ya el filo súbito del cuchillo sino el metódico pulso del bisturí. Sentimos a San Agustín en Montaigne, cuyos *Ensayos* son amenas y provechosas confesiones. El yo como archivo: esbozada, por lo general oblicua pero nunca teatral, enciclopédica, sumida en proliferantes citas y alusiones, la intimidad de Montaigne descubre a un yo audaz y sorprendente. "En el mundo no he visto monstruo ni milagro más concreto que yo mismo". Su tema, como el de San Agustín, es la primera persona del hombre. Su propia primera persona: "Como quiera que me encontrase además enteramente desprovisto y vacío de otra materia, decidí presentarme a mí mismo como tema absoluto de mi obra. Es el único libro en el mundo de esta naturaleza, por haber sido realizado con criterio tan singular y extravagante, y en él nada hay digno de notarse aparte de esa circunstancia anormal, pues en cosa tan vana y desvalorizada ni el obrero más diestro del universo hubiera salido triunfante de su cometido". Pero ese yo tan novedoso, renacentista a carta cabal, puede apoyarse en una variante de la metáfora del sacrificio aún más impresionante: se desnudará hasta los huesos. Se somete a una radiografía y a una tomografía tan completas como embrionarias. No se podía mostrar atravesado por la luz, pero hizo cuanto pudo por lograrlo. Aprovechó como rayos x los recientes e impactantes dibujos anatómicos de Leonardo o de Vesalio. He aquí lo que nos dice desde su hipotético y casi surrealista quirófano: "Yo me presento como si se tratase de un esqueleto, al que se le ven las venas, los músculos, los tendones, cada órgano en su lugar: la tos producirá un efecto; la palidez o la palpación del corazón, otros diferentes, aunque nunca de un modo afirmativo. No describo mis gestos, sino mi ser y mi esencia". El sacrificio como vivisección.

9. Siempre me ha parecido un tanto sospechoso Rousseau, por jactancioso

e inexacto. Desde las líneas iniciales de sus *Confesiones*. "Estoy comenzando una empresa, hasta ahora sin precedente, y que nunca tendrá imitadores. Deseo revelar a mis semejantes la semejanza de un hombre en toda la verdad de su naturaleza, y ese hombre soy yo mismo". Su título era una repetición, sus primeras palabras también. Para colmo ha tenido muchos imitadores. Entre ellos, por lo visto, San Agustín y Montaigne. "Hablar mucho de sí mismo –es recomendable que quienes pretendan confesar recuerden estas palabras de Nietzsche– puede ser un medio para ocultarse". La confesión puede prestarse para engaños. Es posible engañar al confesor. O tratar de engañarse a sí mismo. O a Dios. La escenografía montada por Rousseau en su primera página evoca aquella aglomeración de curiosos que vimos en San Agustín. O el cuadro de Rembrandt que immortaliza las doctas lecciones del profesor Nicolaes Pietersz Tulp. El histriónico Jean Jacques, tirado en sus palabras como un cadáver; está listo. La página se levanta como un telón. "Oid! –¡Atención! ¡He revelado lo más íntimo de mí, como Tú lo has visto, oh Ser Eterno! Reúne a mi alrededor la incontable hueste de mis semejantes; que escuchen mis confesiones, lamenten mi bajeza, y sonrjen con mis imperfecciones". Estamos convocados para la vivisección de Rousseau por Rousseau. Escucharlo, insinúa, será como diseccionar uno de esos cadáveres apuestos que lo obligaron a abandonar el curso de anatomía de M. Fitzmorris en Montpellier. Una invitación irresistible para millones de confesores a lo largo de un par de siglos.

Confieso que mi oído tiene más laberinto para Agustín y Montaigne. Para el santo que dijo: "Hazme casto, pero todavía no"; y para el ensayista que al ofrecernos "un libro de buena fe" nos advierte que no vale la pena perder el tiempo en "tema tan frívolo y tan vacío". El escueto prefacio fechado el 1 de marzo de 1580 parece señalarnos las salidas de emergencia de un 747 y demuestra la asombrosa cortesía del autor. Ahí mismo, por si acaso tomamos en serio su advertencia, se despierte. Cada vez que leo agradecido con sencillas pero rutilantes palabras, me siento libre. Por un instante me siento Montaigne. Adiós, pues.

Caracas, 24 de mayo 2005. ☉

De cómo conocí a Octavio Armand: la novela de una elipsis

(Viene de la página 9)

Armand es de los que advierten que el lenguaje no puede sino mentir. La literatura es una falsificación. El escritor puede llegar a escribir con un verbo apasionado, pero ninguna de sus palabras será la última palabra. ¿Cómo hablar entonces de una experiencia límite, que nos acercó a la muerte o la locura? No sé exactamente cómo lo hizo Armand, pero presiento que la clave está en juntar fragmentos de instantes desordenados de la vida o de la historia, latidos de tiempo que en su mismo desorden subrayen su carácter precario, inabizable. Existe una escritura del fragmento que en la época moderna tiene entre sus mejores representantes a Nietzsche y a Kafka. Leer la prosa de Armand me conectó con esa tradición desde nuestro solar caribeño, en un momento en que yo necesitaba escribir una novela sobre la experiencia de los límites, ese viaje a un mundo laberíntico y oscuro, en el que, como Armand, uno puede salvarse de una operación de emergencia en el quirófano, pero sabe que aún fuera de la sala de operaciones nunca habrá salido de esa posibilidad de la destrucción. Pero esto no debe tomarse de un modo cien por ciento literal. Tengo ahora que tratar de hacer menos claro lo que desde la crítica intento aclarar. Bien ha dicho Johan Gotera que la obra de Armand ha eludido la confesión y la afirmación del sentido frecuentes en la literatura posterior a la Revolución cubana, Armand es un escritor *outsider*⁸. Creo que la experiencia de los límites, que es una experiencia existencial, empieza en

Armand llevando el lenguaje a los límites, poniendo en entredicho la capacidad misma de decir:

"Esto no está muy claro. (...) Pero esto *si dice lo que dice*. Y hay que leerlo con el cuerpo. Fragmentos. No inteligibilidad, intensidad. Cero exposición, expresión. Relacionar sin relatar. Me digo: –Serás comprendido: te dirán idiota. Te comerán las manos, te llenarán las orejas de arena. Payaso loco delincuente. Esto no está muy claro. ¿Comprendes?"⁹.

Armand experimenta constantemente con el absurdo, el sinsentido, la visualidad arbitraria de la letra en la página que atenta contra el significado. Pero paralelamente va creando –aunque no consistentemente, como lo haría un novelista– un personaje alrededor de esa búsqueda, que en este caso se revela como el "idiota", el "payaso loco delincuente". Escribir una novela sobre un personaje con este perfil era lo que buscaba, o así, creo, lo intuí sin mucha racionalidad –solo lo digo a distancia– aquella tarde en que guiado por Johan Gotera conocí a Octavio Armand. Uno debe ser cortés con los lectores cuando le preguntan de qué tratan nuestros libros, pero nunca he sabido responder de qué trata mi novela *Cuaderno de Manhattan*. Podría responder: en ella no pasa nada, como me dijo uno de mis más apreciados lectores, que eso era lo que le gustaba, que en ella no pasaba nada. Pero en cien páginas siempre pasa algo. Cuando pienso en esa estrategia de la búsqueda de desaparecerse a sí mismo de Armand, me puedo reconocer en ella. En el viaje de un hombre que no existe. Algo so-cavó su existencia: perdió la memo-



OCTAVIO ARMAND / ©VASCO SZINETAR

ria, contrao una enfermedad, y ahora tiene que reinventarse un pasado. De eso iba mi novela *Cuaderno de Manhattan*, pero no podía terminarla. Hasta que conocí a Armand.

Desde el *Quijote* la novela tiende a construirse en torno a un personaje excéntrico, fuera de lugar, marginal, más un antihéroe que un héroe. Ulises, Dante o Arjuna estaban guiados por dioses, Don Quijote no, pensaba Lukács. A Dante, no lo guiaba un dios, sino un poeta: Virgilio. A Don Quijote lo guiaba su extravío. Un fenómeno similar se encuentra en la poesía del Siglo de Oro, si uno piensa en el peregrino de las *Soledades* de Góngora, un naufrago hecho más de retazos de metáforas que de psicología. Este tipo de personaje se hará más común a partir del Romanticismo y el siglo XIX, y no solo en la novela sino también en la poesía. En el *Childe Harold* de Byron, el *Fabrizio* de Stendhal, el *Pepe Rey* de Galdós, hallamos ese ingenuo que avanza en un círculo de soledad enigmática, sin asidero posible en el mundo⁶. Pero mientras Don Quijote y el peregrino están solos en un mundo que inten-

ta imaginar cómo vivir sin los dioses, los románticos han conocido la experiencia de lo sublime, el estar expuestos a lo desconocido de un mundo sin límites.

¿Pero no está también ese héroe solitario e invisible en el poema *Un coup de dés*, de Mallarmé? Palabras arrojadas al abismo y dispersas en el desorden visual de la página en blanco. El poeta ya ni se nombra, busca desaparecer, como diría Armand, pero sigue presente como un enmascarado, como un fantasma que organiza palabras bajo una fuerte presión centrífuga. Un Hamlet que ve y habla con fantasmas porque él mismo es un sueño fantasmático cuyo rostro es como un espejo roto lanzado en múltiples direcciones.

Si el lenguaje se ve enfrentado al silencio y al sinsentido se enfrenta entonces a la nada, a la muerte, aunque se lo hace desde la ironía y no desde el patetismo romántico. Quizá esta conciencia de la muerte sea más característica de los últimos libros de Armand, pues ya he dicho que su obra elude conscientemente lo autobiográfico, elude las trampas de la

poesía íntima y la poesía política⁸. La paradoja en todo esto es que la obra de Armand está atravesada por un sentido lúdico, una metafísica vitalista. En una comedia de Shakespeare, un personaje recibe un castigo: hacer reír a alguien en la cercanía de la muerte. A eso algunos lo llaman ironía. De ese sabor ambivalente y dubitativo, pero también delicioso está hecha la obra de Armand. Como me dijo una vez: "Se me ocurre traducir la paralizante duda de Hamlet en términos tajantemente optimistas: ¡Cero no ser!"⁷. ☉

¹ Al fondo destacan los antecedentes de Mallarmé, Apollinaire y otros poetas que experimentan con la palabra y la página en blanco con sus espacios como signos visuales. Otra sorpresa: en una visita al apartamento de Armand en Caracas, descubrí que también ha creado ensamblajes.

² Título de nota de Armand publicada en el número *Cuba otra: escandalar 17/18* (enero-junio 1982). Incluida luego en su libro de ensayos *Escribir es cubrir (pulpito de ensayos)*, Caracas: El estilete, 2017.

³ Johan Gotera, *Octavio Armand contra sí mismo*. Madrid: Afory Atocha Ediciones, 2012, p. 117.

⁴ Octavio Armand, *Como escribir con erizo*. Mérida: Universidad de los Andes, 1982, p. 11. 13

⁵ Ver John Beverley, *Introducción a las Soledades de Luis de Góngora*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 33.

⁶ Tanto en una como en otra subyace la posibilidad del Yo entronizado en su verdad. La poesía de protesta política corre los riesgos contradictorios de las buenas intenciones. No hay un "fuera de la política", pero el acto de Armand de afirmación de la libertad del lenguaje es escéptico y crítico de toda tentación de convertir la voz del poeta en voz sagrada y autoritaria.

⁷ Comunicación por e-mail: 13 de agosto de 2010.

HOMENAJE >> OCTAVIO ARMAND (1946), POETA Y ENSAYISTA

LEONARDO RODRÍGUEZ

Su papá le enseñó a pintar no con un pincel sino con un anzuelo. Frente al mar, en Guantánamo, sin historia ni espejo, pintar era sentir el peso de los colores en el calor; el cuerpo, no solo los ojos, como lugar de la percepción. La irrupción del pez en el azul marino, “las agallas encendidas como fósforos”, una aparición hechizante. El mar era también una tela (una acuarela vasta, transmutada) y en la memoria una iniciación. Aquella fiesta del paisaje fue una revelación de la pintura.

Esa iniciación se demostraría decisiva para Octavio Armand (1946). La naturaleza como materia germinativa, el pez súbito como una prefiguración de la imagen, la imagen como cifra del poema. Aprender a pintar era participar del paisaje, imantarlo, propiciar su mudanza creadora.

Desde Superficies (1980) hasta Estética invertebrada (2013)¹, la reflexión sobre la imagen es una constante en la obra de Armand. Imagen doble, si no triple: ocular, especular, oracular. La imagen es un ojo que es un espejo que devuelve enigmas. Al principio fueron el niño y su padre frente al mar.

En “Una lectura de la luz” (1981) Armand elaboraría una poética de la imagen a partir de Van Gogh. En Van Gogh –como el sembrador difuminado de uno de sus cuadros– Armand veía paradojas para los ojos: paraíso apocalíptico, esplendor a oscuras, organicidad intangible. También: tiempo extático. Ni simulacros ni ídolos: incandescencias terrestres. Vuelo de pájaros en la madrugada insomne, rostros irisados: metamorfosis. Si había una mimesis en Van Gogh, era la de la luminosidad misma: la luz como secreto, el color como epifanía. La imagen era entonces una visión y se podía –se debía– verla sin abrir los ojos. Una imposibilidad, advertía entonces Armand: aprender a ver a pesar de los ojos, ver con el cuerpo. El mundo arde y Van Gogh es su testigo.

Paradójicamente –decía Armand en aquel ensayo– la luz puede indicar un deseo de invisibilidad. Es posible esconderse (o perderse) en ella tanto como en la oscuridad. Luz, tal vez, mercurial. Van Gogh se escondía –se perdía– en el amarillo de sus *Girasoles*, en el azul de su *Noche estrellada*, en el arcoíris de sus retratos (él mismo, a veces, era un rostro constelado). El deseo de invisibilidad es también un deseo de transfiguración. Transfiguración de la identidad y de la mirada: yo es un color. ¿No era también esa transfiguración una forma de goce y hasta de éxtasis?

Ya desde *Superficies*, Armand pensaba sobre esa invisibilidad y esa transfiguración. La relacionaba con la literatura y la historia política cubana. Manuel de Zequeira (1764-1846) desaparecía al ponerse un sombrero. Armand interpretaba aquella oscuridad como una forma de otredad. Lo invisible soy yo. Una rima, una cita: con la locura, con el destierro, quizá incluso con Van Gogh. Una cita en el vacío. La imagen, para Armand, es también ese vacío.

La lección de pintura frente al mar de la infancia, el gótico paisajístico de Van Gogh, el sombrero de Zequeira: todos comparten el tema de la identidad como extrañeza y fuga. Son temas caros a Armand. Esta paradoja también marca sus reflexiones sobre la imagen: ver es no solo reconocer lo invisible sino hacerse invisible, borrarse. Jugar con el eco de los mitos. Ver con Tiresias, castigado con la ceguera por ver desnuda a una diosa, para luego ser recompensado con la videncia. Con Edipo que se arranca los ojos como castigo autoinfligido a sus delitos consanguíneos.

Para los griegos, “amigos de la luz”, la oscuridad era vista como amenaza y castigo, sí, pero también como la condición o la materia de un saber: era el Hades, ese infierno homérico, el lugar de las almas-fantasma; era la caverna platónica, alegoría del ilusorio destino humano; era la ceguera, saldo de la *hybris* trágica; eran “las emboscadas y paradojas, que son cretenses como el laberinto”; no menos importante, era la poesía que el filósofo veía como vehículo

El espejo a ciegas

“Paradójicamente –decía Armand en aquel ensayo– la luz puede indicar un deseo de invisibilidad. Es posible esconderse (o perderse) en ella tanto como en la oscuridad. Luz, tal vez, mercurial. Van Gogh se escondía –se perdía– en el amarillo de sus *Girasoles*, en el azul de su *Noche estrellada*, en el arcoíris de sus retratos (él mismo, a veces, era un rostro constelado). El deseo de invisibilidad es también un deseo de transfiguración. Transfiguración de la identidad y de la mirada: yo es un color. ¿No era también esa transfiguración una forma de goce y hasta de éxtasis?”



LOS EMBAJADORES – HOLBEIN / NATIONAL GALLERY, LONDON

amenazante de la mentira.

Armand es un desterrado de la república filosófica (y no solo) pero tiene sus pasiones socráticas. La conciencia para él es también una apuesta. Solo no la deja sin duplicidad. Esa duplicidad impregna su escritura. Entre lo visible y lo invisible deambula la mirada. Colores, ideas, vidas: todo en Armand participa de este vagabundeo.

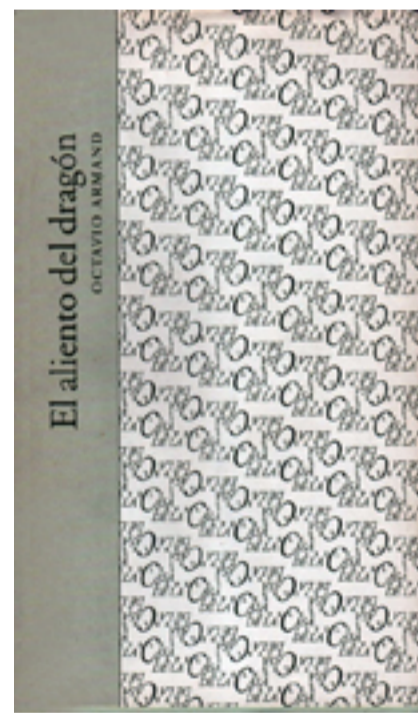
Si no hay conciencia sin sombra, tampoco hay profundidad sin espejo. Hay una sostenida, incisiva meditación sobre el espejo en Armand. No aquel que nos revela fielmente nuestra identidad sino nuestra fantasmagoría. “Espejo para perderse, como Alicia”, dice. El ojo es una falta y el espejo es una representación de esa falta, un hueco. Para entrar allí, como Alicia, lo mejor es cerrar los ojos. Pero hay Alicias y Alicias. O lo que es lo mismo: verdades y verdades. Sin espejo o con. Con sombra o sin. Como caricaturas o como descubrimientos. Castigo o don.

Ambigüedad, dramatización especular. En la sombra, Armand presencia un pugilato entre los denostadores del espejo y sus devotos o temedores. Séneca es un ejemplo predilecto de los primeros, Borges de los segundos. Si el autor de las *Cartas a Lucilio* abominaba de los espejos en favor de una mirada interior y de la amistad viva, el argentino llamaba hermano al espejo monstruoso que lo escrutaba sin que él pudiera devolverle la mirada. Pienso también en Guillermo Cabrera Infante. Después de lustros en Londres, despojado de su ciudadanía cubana, hostigado por los amigos transnacionales del castrismo, inenarrable hasta en su condición de exiliado, decía verse

en un espejo que reflejaba un vacío. Fantasma por ausencia y también por disidencia. Cabrera Infante había pasado a ser alguien para quien toda visibilidad (esencia, existencia y cuerpo con conciencia, según sus palabras) le estaba negada. El espejo del exilio reflejaba una muerte política para transformarla en una muerte simbólica. El espejo era un testigo.

Armand –nada ajeno al tartamudeo laberíntico de Bustrófedon, el prodigioso prestidigitador verbal de *Tres tristes tigres* (1967)– ha incorporado ese desafío y esa borradura a sus poemas y ensayos. También para él el espejo es un hueco, un vacío interrogante. Pero en ese vacío –que es una página, un territorio, una subjetividad– caben fantasmas, dioses, leprosos, locos, poetas, médicos renacentistas, cartógrafos, monstruos, exiliados. No ver para creer sino para caer. La imagen como espejo, sí, pero el espejo como acertijo.

Así como en Cabrera Infante la memoria operó como una musa transfiguradora y proclive a la carcajada, en Armand la herida del exilio se convirtió (es el título de uno de sus libros de poesía) en son de ausencia y en donde metamorfosis. En ambos escritores, la pérdida del lugar de origen ha implicado una crisis –una radical extrañeza– del lenguaje. Más cerca de Proteo que de Mnemosyne, escribir para Armand quiere decir transformación. Para ser otros como en el teatro o para ser nadie como Odiseo; para transmutarse en oro como los chamanes americanos o en mosca de urinario como en Rimbaud. Porque aquí no hay solo transformaciones enaltecedoras. También hay deformaciones, regresiones, degradaciones. Hay vértigo, historia



latinoamericana.

En *El aliento del dragón* (2005) Armand exploró el centro mismo de esas analogías morfológicas. En el espejo –escindiéndolo, diseccionándolo, interrogándolo– ahora aparecía un bisturí. En la relación entre arte y medicina, Armand vio una forma fundacional de la relación occidental con el cuerpo. Antes que los poetas, novelistas, pintores y filósofos del Renacimiento, el cuerpo fue descubierto –quizá incluso inventado– por los anatomistas. La anatomía europea era a la vez arte y ciencia. Hubo teatros de anatomía (operativos desde el siglo XV) y también retratos minuciosos de sus protagonistas: los cadáveres. El cuerpo era una profundidad, no una superficie opaca. Otro laberinto. No sin desmembramientos, cicatrices. Lo que en Europa fue un

espectáculo del conocimiento y un translúcido latido, en América demasiadas veces se manifestó como carnicería y ladrillo. Es imposible negar –dice en “El corazón como espectáculo” (1989)– que aquí la historia se manifestó como disección. Nuestras pequeñas historias patrias están –o deberían estar, si las redactase Homero– llenas de moscas. Cómo zumban.

La visión anatómica, concentrada en el cuerpo y sus funciones, se expandió a otras disciplinas. El arte renacentista creó los cimientos de una estética visceral. Fascinados por el cadáver y la putrefacción, por lo que revelaban paradójicamente de la vida, los artistas y escritores se disfrazarían de cirujanos. Rembrandt y Leonardo asimismo exploran entrañas, secretos orgánicos. El ojo es una viscera y el pincel un bisturí. La imagen misma se hace orgánica, corpórea. En los retratos, la mirada se abisma: se hace adivinanza.

Si en *El aliento del dragón* se detuvo en la iconografía renacentista del cadáver y su fortuna posterior en el arte occidental, en “La firma de Holbein” (1989) Armand examina el papel de la calavera. Se trata de una variación sobre *Los embajadores* (1533, fig.1) vistosa afirmación de poder ensombrecida por una convidada soberana y burlesca. En la calavera de Holbein está cifrada no solo una remembranza del tiempo sino una dádiva de la imagen: tanto los embajadores de Holbein como la calavera le devuelven la mirada a un espectador confundido por y en lo que ve. La mirada frontal y la mirada oblicua capturan imágenes diferentes. Esa confusión es una confirmación. Las figuras del poder son fantasmás impuestos. El poder, una mascarada. La muerte también se disfraza. La calavera ríe. En el *Blanco sobre blanco* (1918) de Malevich –espejeante y descarnado a la vez– se sigue adivinando esa risa.

En el siglo XX el lenguaje también sería diseccionado como un cadáver. O lo que es lo mismo: como una imagen del cuerpo, como la fuente de la representación. El horror ante el sacrilegio se repetiría. La mesa del analista es una mesa de disección. No sin sorprendentes encuentros. La mirada en profundidad operada en el lenguaje descubrió otras funciones, enigmas, fulgores. La irreverencia del análisis sirvió de acicate para insuflar vida a la palabra. No bastaba con descifrar jeroglíficos: había que crearlos. Contra la descomposición, la momificación y la fosilización del lenguaje: composición, exorcismo verbal, bufonada patafísica. La página en blanco –escribió en el prólogo a *Contra la página* (2015)– no es el punto de partida sino la meta.

Merodeando por los ensayos de Armand sobre la imagen, he imaginado esa página como un espejo transparente. Esa superficie es también un rompecabezas y una soberanía extraterritorial. Señala un apetito de presencia. Armand es un nómada y un acróbata en ese espacio sin tierra pero con aire, espuma diáfana: mar hospitalario, recomenzado. Tanto como la luz y la sombra –escucho o invento la voz en *off* de Armand– el aire nos transforma. La poesía –que es la pintura por otros medios– no como stendhaliana promesa de felicidad sino como nacimiento. ●

¹ *Contra la página*. México, Calygramma, 2015.