

Filosofías de la composición

Daniel Balderston*
University of Pittsburgh

7475

Resumen

Este artículo considera dos casos de textos narrativos sobre la escritura de un poema, el relato “Sombras sobre un vidrio esmerilado” (1966) del argentino Juan José Saer y la novela *Sin remedio* (1984) del colombiano Antonio Caballero. En ambos textos la tensión entre el fluir de la conciencia del poeta y la concreción de versos del poema resulta en una escritura epifánica marcada por tensiones entre el tiempo narrado y la naturaleza extática del poema.

Palabras clave:

· Juan José Saer · “Sombras sobre un vidrio esmerilado” · Antonio Caballero · *Sin remedio* · narrativa · composición poética

Abstract

This article focuses on two cases of narrative texts about the writing of a poem, the story “Shadows on Bevelled Glass” (1966) by the Argentine writer Juan José Saer and *Hopeless* (1984) by the Colombian writer Antonio Caballero. In both texts a tension between the stream of consciousness of the poet and the composition of the poem results in an epiphanic writing marked by tensions between the time of the events and the ecstatic nature of the poem.

Key words:

· Juan José Saer · “Sombras sobre un vidrio esmerilado” · Antonio Caballero · *Sin remedio* · narrativa · poetic composition

* Daniel Balderston es Andrew W. Mellon Professor of Modern Languages en la Universidad de Pittsburgh, donde también dirige el Centro Borges y su revista Variaciones Borges. Sus libros más recientes son: Innumerables relaciones: cómo leer con Borges (UNL, 2010) y (con Arturo Matute Castro) Cartografías queer: sexualidades y activismo LGBT en América Latina (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2011). Está trabajando en un libro sobre los procesos compositivos de Borges.

Es fácil pensar en obras narrativas latinoamericanas donde la poesía juega un papel central: *Paradiso y Oppiano Licario* del cubano José Lezama Lima, “Sombras sobre vidrio esmerilado” y *La grande* del argentino Juan José Saer, *Carnaval en Sodoma* del dominicano Pedro Antonio Valdez, *Sin remedio* del colombiano Antonio Caballero. En todas ellas uno o varios protagonistas son poetas, y se alude a su poesía en la obra, aunque a veces sin citarla. En la última novela de Saer, por ejemplo, nunca se citan más de unas palabras de la poesía precisionista, en torno a la cual hay debates álgidos a lo largo de la novela, pero el lector se entera de toda la estética de Brando y sus discípulos (y la situación en las novelas de Lezama es semejante). En *Carnaval de Sodoma* se incluyen los poemas que escribe uno de los personajes en un apéndice a la novela, pero los poemas no se integran a la trama. “Sombras sobre vidrio esmerilado” de Saer es un caso interesante, como contrapunto a la novela de Caballero: la protagonista va escribiendo un poema a lo largo del relato, y sus doce versos aparecen en él, en sus sucesivas versiones, pero nunca se nos da el poema como totalidad. En este artículo voy a comentar estos dos casos.

Comienzo con el texto argentino: “Sombras sobre vidrio esmerilado” es el primer relato del libro *Unidad de lugar*, de 1966. En él, tenemos el monólogo interior de un personaje que se presenta en el segundo párrafo de esta manera: “Soy la poetisa Adelina Flores. ¿Soy la poetisa Adelina Flores?” (216). Autora de tres poemarios, de títulos que ya la retratan —*El camino perdido*, *Luz a lo lejos* y *La dura oscuridad*—, ella está sentada en un zaguán de la casa que comparte con la hermana y el cuñado, palpando el seno falso de algodón que reemplaza el que le cortaron y contemplando la imagen del cuñado que está en el baño, mientras éste se desviste, se baña, se afeita. Ese cuñado estuvo de novio con ella décadas antes pero acabó casándose con la hermana. Mientras contempla la imagen a través del vidrio esmerilado, la poetisa (porque se define así) va componiendo un poema de tres cuartetos, doce versos en total. Ese poema será más o menos así:

*Veo una sombra sobre un vidrio. Veo
algo que amé becho sombra y proyectado
sobre la transparencia del deseo
como sobre un cristal esmerilado.*

*En confusión, súbitamente, apenas
vi la explosión de un cuerpo y de su sombra.
Ahora el silencio teje cantilenas
que duran más que el cuerpo y de su sombra.*

*Y que por ese olor reconocemos
cuál es el sitio de la casa humana
como reconocemos por los ramos
de luz solar la piel de la mañana.*

Digo “más o menos así” porque el poema final nunca se nos da: el relato consiste en las ideas que van pasando por el cerebro de Adelina, sus recuerdos, sus impresiones, los titubeos y fragmentos del poema que se va componiendo mentalmente. Para dar idea de la textura del relato citaré un trozo cualquiera:

Papá estaba sentado en la cabecera y no le dirigíamos la palabra porque nos dábamos cuenta de que estaba muy nervioso (“que duran más”). No nos hablaba cuando estaba irritado. Siempre me había llamado la atención la piel de su cara por lo blanca que la tenía y cómo sin embargo, en la parte alta de las mejillas, cerca de los pómulos, se le habían ido formando unas redes tenues, complicadas, de venillas rojas. Papá tomó su segunda taza de café y después se recostó sobre el respaldar de la silla y empezó a roncar. Eran unos ronquidos silbantes, secos, recónditos y cavernosos (“que duran más que el cuerpo” “y que la sombra” “que duran más que el cuerpo y la sombra”). (224)

7677

Es decir, estos renglones a la vez hablan de una memoria de la infancia y ocupan el tiempo durante el que Adelina va componiendo el octavo verso de su poema.

A veces el proceso es muchísimo más largo e incierto, como cuando mira la sombra del cuñado desvistándose y va recordando un momento traumático cuando los sorprendió a él y a la hermana casi desnudos, haciéndose el amor unas horas antes de que el ahora cuñado le pidiera la mano a la hermana y no a ella, y en el recuerdo campestre de esa tarde hubo un ruido y el entonces novio se paró y “se volvió en la dirección en que yo estaba, por pudor, ya que el ruido se había oído en dirección contraria al lugar donde yo estaba. *Vi eso*, enorme, sacudiéndose pesadamente, desde un matorral de pelo oscuro; lo he visto otras veces en caballos, pero no balanceándose en dirección a mí” (221): todo esto terminará una página más adelante en los dos versos “En confusión, súbitamente, apenas/ vi la explosión de un cuerpo y de su sombra”, es decir que el trauma recordado (que se evocará también más adelante, en la página 225) sirve para justificar el poema. Y en el relato hay otro recuerdo, además de los de la infancia y los del día del noviazgo con la hermana: hace poco Adelina participó en una mesa redonda sobre la poesía con el escritor local Carlos Tomatis, uno de los personajes habituales de Saer, mucho más joven que ella, quien le dice después en la cena, ya borracho: “yo la respeto a usted (...) hay un par de poemas suyos que funcionan a las mil maravillas (...) Hágame caso, Adelina: fornique más, aunque en eso vaya contra las normas de toda una generación (...) Usted es la única artífice de sus sonetos y de sus mutilaciones” (226). Es decir, la discusión con el joven escritor gira en torno a la relación entre vida y obra, y su comentario —cruel pero revelador— también funciona para incitar la escritura del poema. El relato termina con Adelina pensando en su última estrofa, mirando al cuñado que tal vez se esté masturbando en el baño, y describiéndose mientras tanto:

Mis huesos crujen como la madera del sillón, pulida y gastada por el tiempo, mientras me inclino hacia adelante y vuelvo hacia atrás, hamacándome lentamente, rodeada por la luz gris del atardecer que se condensa alrededor de mi cabeza como el resplandor de una llama ya muerta (“Y que por ese olor reconozcamos” “cuál es el sitio de la casa humana” “como reconocemos por los ramos” “de luz solar la piel de la mañana”). (228)

La angustia de la poetisa se expresa físicamente, mientras se hamaca en la perezosa, hacia adelante y hacia atrás, y ese movimiento tiene que ver también con su actividad mental —sus recuerdos, sus percepciones, sus temores y sus proyectos— y termina en su poema.

Sin duda es extravagante comparar las trece páginas del relato de Saer con las casi seiscientas de la novela de Caballero (publicada inicialmente en 1984), pero ésta también nos da una vida, unos incidentes, unos recuerdos, que sirven como trasfondo para la escritura de unos poemas. La poesía de Ignacio Escobar y las infinitas dificultades que tiene éste para componerla le importan más que sus relaciones con sus amantes, con su mamá, con su tío, con sus amigos revolucionarios, con los poetas borrachos del bar. O mejor dicho, la larga novela —interrumpida de vez en cuando por los poemas de Escobar, y con más frecuencia de pedazos de sus poemas futuros, de canciones populares, de estrofas de Bécquer y Lorca y Neruda y Barba Jacob— consiste en el conflicto entre la escritura frustrada del poema y la situación histórico-social de su ciudad y su país. Se podría pensar en esas breves instantáneas en la película mexicana *Y tu mamá también* en que al borde de la carretera, mientras viajan los dos amigos con la esposa del primo de uno de ellos, hay escenas de protestas, noticias espantosas locales y nacionales, escenas de la vida de los otros en que los tres amigos casi no se fijan. Pero en el caso de la novela de Caballero los momentos de iluminación, de interrupción —a veces muy breves, a veces más sostenidos— son sus poemas. A lo largo de la novela se nos dan varios poemas muy breves (especies de haikus), dos sonetos, un sexteto, fragmentos de una “Bogoteida” (algunos en octavas reales, otros en formas vanguardistas), y un poema largo “Cuaderno de hacer cuentas”, de once páginas (462–473), la culminación de la carrera del poeta frustrado. Me voy a fijar en este último, porque es el que tiene más que ver con el proyecto de la novela como una totalidad.

En la página 119, se describe a Escobar, como de costumbre vagando en su departamento:

La inercia siempre vence. *Inertia omnia doblegat*. No más poemas, no más reproducciones de las cosas, no más. Reproducir reflejos, reiterar con espejos los espejos —había escrito en alguna parte, en algún poema—. Ciego afán de simetría, o alguna cosa así. Se miró en la pared, y de rebote le llegaron palabras:

*Las cosas son iguales a las cosas:
luz en la luz, memoria en la memoria.*

Pero tampoco puede consistir la vida en eso, en fabricar pedazos de poema de pedazos de vida. Sin hablar de que siempre le salía el mismo poema. Claro: era la misma vida. Es natural: las cosas son iguales a las cosas. No, no, no, no: tiene que haber otra cosa, en otra parte. Otra vida. (119)

Trescientas cincuenta páginas más adelante, el poema largo comenzará, con una obvia cita de Wittgenstein:

*Las cosas son iguales a las cosas
Aquello que no puede ser dicho, hay que callarlo.* (462)

Y su tercera sección, diez páginas más adelante, terminará con la siguiente estrofa:

*Las cosas, que antes fueron iguales a las cosas
—luz en la luz, memoria en la memoria—
ya no lo son: aquí no habrá más luz,
aquí se acaba la memoria. (472–473)*

Hay toda una serie de etapas intermedias entre los dos versos de la iluminación inicial y el poema final. Es decir, se podría considerar que por lo menos la mitad de la novela es sobre la composición de este poema, que, a pesar de ser mucho más largo que los otros poemas de Escobar, ocupa menos del dos por ciento de la novela. Y el poema sigue teniendo un protagonismo muy grande en las últimas cien páginas, primero cuando Escobar recita trozos durante las manifestaciones en la calle (474–482), después cuando tira el manuscrito a la alcantarilla (497), y finalmente cuando un portavoz militar anuncia en el noticiero televisivo que se ha encontrado “material subversivo” y lee trozos del poema a la ciudadanía, incluyendo el primer verso “Las cosas son iguales a las cosas” (522) y algunos trozos más (523), y lo interpreta como mensajes secretos de los subversivos.

78 79

La idea de que un texto se pudiera leer de maneras muy diferentes ya había ocurrido en la novela cuando el grupo maoísta propone leer un poema de Escobar:

Sobre la tierra de gente
cruzan pájaros de hierro.
Dejan caer una lluvia
de sangre en mitad del vuelo.
La lluvia cae como lluvia.
Los muertos están ya muertos. (223)

como una representación del sufrimiento del pueblo vietnamita. Escobar escucha a sus amigos y piensa:

Hubo un silencio de admiración, que halagó a Escobar. Sí, eran versos suyos. No tenían nada qué [sic] ver con el Vietnam, pero eran versos suyos. En fin: de Lorca, pero suyos. De cualquiera. Todos los poetas son iguales. Probablemente habían coincidido con algún bombardeo de la guerra de Vietnam, pero no tenían más relación con ella que eso: la coincidencia. De eso se trataba, precisamente: de mostrar que las cosas suceden al mismo tiempo, pero por lo general no tienen nada qué [sic] ver entre sí. La lluvia cae como lluvia. Punto. Los muertos están ya muertos. Punto. Porque la lluvia cae siempre como lluvia: es su manera natural, habitual de caer. Y lo que define a los muertos es precisamente que están ya muertos. Lo halagaba muchísimo que alguien se supiera de memoria sus versos —aunque claro, eran fáciles: el runruno pegadizo del octosílabo. (223)

Es decir, mucho antes de las lecturas múltiples, para no decir antagónicas, de “Cuaderno de hacer cuentas”, Escobar ya ha descubierto con sorpresa y deleite que un poema sobre la percepción individual y personal se puede leer de modo político, que es imposible controlar la circulación del texto. En el caso de su poema largo esa circulación se vinculará con el secuestro y asesinato de su tío Foción, con la

muerte del poeta Edén, y llevará a su propia muerte: es decir, la literatura tendrá efectos políticos inesperados.

Los textos discutidos aquí de Saer y de Caballero invitan a una reflexión sobre la relación entre poesía y narrativa. Esa relación es explícita en Saer, ya que su libro de poemas se llama *El arte de narrar* y que su cultivo de una prosa extremadamente poética implica también una aproximación a la poesía desde la prosa. Una relación entre la narrativa y sus aledaños también es sugerida en el caso de Caballero por el hecho de que escoge un verso del poema largo de Escobar como título de sus ensayos de crítica de arte, *Paisajes con figuras* (1997). La tensión entre la narrativa, que estamos acostumbrados como lectores a ver como trama y movimiento, y la relativa fijeza de la poesía (o de las artes plásticas) es lo que parece interesarles a estos dos escritores. No en vano los dos cultivan una narrativa epifánica que se fija en pequeños fragmentos que los protagonistas ven, los cuales después se representan como imágenes. La escena del colibrí hacia el final de *La grande*, la pelota flotando en el lago al final de *Glosa*, las estrellas que aparecen durante el eclipse al final de *El entonado*: la narrativa de Saer suele culminar en cosas vislumbradas, que no se explican. (De hecho, una frase crucial para su poética es la que aparece hacia el principio de *El entonado*: “Lo desconocido es una abstracción; lo conocido, un desierto; pero lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación”.) En el caso de Caballero, su única y gran novela culmina cien páginas antes de concluir cuando Escobar termina su poema: un milagro secreto, que no publicará y que le acarreará desastres inesperados, un poema que late en la memoria del lector, luminoso y misterioso.

Bibliografía

- CABALLERO, A. (2004) *Sin remedio*. Bogotá: Alfaguara.
SAER, J. J. (2001) *Cuentos completos (1957–2000)*. Buenos Aires: Seix Barral.