



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
(Universidad del Perú, Decana de América)

ESCUELA DE POST GRADO
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
UNIDAD DE POST GRADO



Del yo al otro. El proceso de la ficción en

Cuaderno del alucinado

Tesis presentada por Ana Maria Gazzolo Villata
para optar el grado de Magíster en Escritura Creativa, Mención Poesía

Lima – Perú
2010



ÍNDICE

DEL YO AL OTRO

EL PROCESO DE LA FICCIÓN EN *CUADERNO DEL ALUCINADO*

Introducción

| | |
|--------------------------|---|
| LA CUESTIÓN DEL YO | 4 |
|--------------------------|---|

Capítulo 1

| | |
|---|----|
| LA FICCIÓN DEL YO EN POESÍA | 8 |
| 1.1 El vidente | 10 |
| 1.2 La desaparición del yo | 11 |
| 1.3 El monólogo en Browning y Pound | 13 |
| 1.4 El otro como apócrifo | 15 |
| 1.5 Heterónimos y drama | 19 |
| 1.6 Borges, el otro | 23 |
| 1.7 La pregunta por el ser | 28 |
| 1.8 El otro que lee | 30 |

Capítulo 2

| | |
|--|----|
| LA CONSTITUCIÓN DEL YO FICTICIO | 32 |
| 2.1 Antes de <i>Cuaderno de ultramar</i> | 33 |
| 2.2 De <i>Cuaderno de ultramar</i> a <i>Cuaderno del alucinado</i> | 35 |

| | | |
|-----|-----------------------------|----|
| 2.3 | Un mundo autónomo | 39 |
| 2.4 | El relato | 42 |
| 2.5 | La ilusión de ser | 44 |
| 2.6 | El espacio imaginario | 47 |

Capítulo 3

| | | |
|---|---|----|
| LA PALABRA DEL OTRO | 50 | |
| 3.1 | Los primeros poemas y la dualidad | 51 |
| 3.2 | Los poemas breves | 54 |
| 3.3 | El escenario interior y el tiempo | 58 |
| 3.4 | El trabajo metafórico | 61 |
| 3.5 | Detenimiento y viaje | 64 |
| Conclusiones | 68 | |
| Bibliografía | 71 | |
| Apéndice 1: <i>Cuaderno del alucinado</i> | 76 | |
| Apéndice 2: Relato | 97 | |

INTRODUCCIÓN

LA CUESTIÓN DEL “YO”

Al hacer referencia a la poética cervantina de la ficción, José María Pozuelo la resume con la siguiente frase: “Fingimos para ser y somos lo que fingimos”,¹ y con ella apunta a que el ser se fundamenta en lo ficticio y a que solo por él y en él existe. Si se deja de lado la reflexión que sobre algunos pasajes del Quijote hace Pozuelo, esta afirmación supone que, en literatura, fingir es equivalente a ser, lo cual nos coloca ante una cuestión compleja que involucra en principio a dos entidades: aquella que crea o genera la ficción, es decir, el ser que finge, y quien existe en ella o ser ficticio. Tal dualidad origina inevitablemente consideraciones sobre verdad y referencialidad, así como un problema de identidad en cuanto a definición del ser, y aunque sepamos que el hablante de un texto literario es imaginario, los límites de su discurso pueden tocar los del autor y mezclarse imperceptiblemente. Es, sin embargo, un hecho que los productos literarios mantienen su vigencia gracias al acuerdo implícito que permite y acepta la existencia de los mundos imaginarios y de los seres que los habitan, acuerdo que se asienta en el reconocimiento del estatuto ficcional de la literatura. Por lo tanto, la referencialidad no es determinante para establecer su verdad.

No es únicamente en el marco de la teoría que se ha analizado un fenómeno como el de la ficción, más amplio que la literatura misma; escritores y filósofos lo han abordado desde diferentes ángulos y su naturaleza compleja hace que un acercamiento plural parezca el más adecuado. De ahí que el trabajo de observación del proceso creativo que a continuación he de desarrollar se alimente del aporte de creadores que han escrito y reflexionado sobre

¹ Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid, Editorial Síntesis, 1993, p. 40.

diferentes aspectos de la ficción, así como de los conceptos que algunos teóricos han propuesto para adentrarse en un filón aún oscuro, sobre todo en el ámbito de la poesía.

La cuestión de la entidad ficticia que habla es solo uno de los aspectos de la problemática de la ficción, pero uno que suele suscitar aún hoy dudas en el receptor de los textos poéticos. El hecho de que el hablante en poesía utilice preferentemente la primera persona gramatical, lleva automáticamente a identificar a esta persona con el yo real –o yo empírico– y a considerar referencialmente su discurso, y aunque el destinatario esté en condiciones de establecer la diferencia, permanecerá siempre oculto para él cómo se constituyó la persona ficticia y cuánto le debe a aspectos no literarios. El creador de esta persona, por su parte, pone en juego elementos suficientes para que resulte verdadera en el mundo que genera; crea, entonces, una ilusión de realidad que garantiza su existencia.

Decir “yo” en un poema implica afirmar una identidad e instituir una verdad cuya duración y validez son las mismas que la vida del poema, vida que se renueva en cada lectura en diversos tiempos. Ese yo reclama y proclama su ser, se va haciendo a medida que construye y enuncia la palabra que lo define. Es un ser de lenguaje, pero tiene el poder de actuar en el poema y de ejercer influencia en quienes leemos. Félix Martínez Bonati ha distinguido claramente estas dos instancias de la persona en la poesía:

El ser ficticio del discurso poético trae consigo una distancia óptica insalvable entre la persona (real) del autor y la persona (ficticia) del hablante (interno) del texto. [...] La alteridad óptica da lugar a la alteridad de carácter, de personalidad. El hablante ficticio puede ser extremadamente diferente del autor en punto a personalidad – es otro ser.²

La persona ficticia no es una versión ni una modificación, es otra persona. Es cierto que la alteridad se da porque se la relaciona con un yo, no hay otro sin un yo al que contradice,

² Martínez Bonati, Félix. *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*. 2ª ed., Santiago, LOM Ediciones, 2001, p. 32.

no por el hecho de oponerse en todos sus elementos, sino por diferenciarse en varios de sus aspectos constitutivos, el primero y elemental, por ser este una entidad de lenguaje. El “otro” se define, por lo general, por la manifestación de algunos rasgos relevantes, mientras que otros permanecen supuestos y sujetos a interpretación. El “otro” existe, sí, pero no basta que haya sido generado, debe ser asumido como existente por un receptor.

Paul Ricoeur, en *Sí mismo como otro*,³ ha desarrollado una reflexión acerca de la identidad que implica la alteridad, para lo cual establece la diferencia entre “identidad-*idem*” e “identidad-*ipse*”. La primera denominación plantea la cuestión de lo idéntico: uno igual a otro, o uno lo mismo que otro; la segunda, en cambio, alude a la otredad como parte del yo, o más precisamente, del sí: la cuestión de la *ipseidad*.

...una *alteridad* tal que pueda ser constitutiva de la ipseidad misma. *Sí mismo como otro* sugiere, en principio, que la *ipseidad* del *sí mismo* implica la *alteridad* en un grado tan íntimo que no se puede pensar en una sin la otra, que una pasa más bien a la otra, como se diría en el lenguaje hegeliano. Al ‘como’ quisiéramos aplicarle la significación fuerte, no solo de una comparación – sí mismo semejante a otro – sino de una implicación: sí mismo en cuanto... otro. (p. XIV)

Esta última afirmación relacionada con la ipseidad, permite encaminar la reflexión hacia la idea de que la esencia incuestionable de la identidad incluye la diversidad; acaso ser yo no consista en ser uno e inmutable, una entidad idéntica a sí misma, sino en ser vario y cambiante, en ser también un otro actuante en la dinámica del yo. Y esta dinámica encuentra un campo propicio para manifestarse en el proceso de creación literaria, y específicamente en el poético, en el que el poeta puede aparecer como otro sin utilizar ningún recurso que revele su estrategia, como sucede en la narración. El poeta dirá “yo” como sí mismo, pero también dirá “yo” como otro y nadie podrá realmente descubrir las borrosas fronteras que los distinguen.

³ Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1996, 415 pp.

La operación de disfrazarse o de presentarse como otro está asociada al término ficción, si se lo entiende como *simulación*; pero si se asume que la ficción es también *transfiguración*, *metamorfosis*, y que por eso mismo supone una creación, no hay disfraz ni máscara, cuyo objeto es ocultar, sino la constitución de otra entidad, que es convencionalmente aceptada como verdadera.⁴ Lo que se enfrenta en estos dos casos es el parecer y el ser, el primero se identifica como engañoso o falso, el segundo, tiene efecto de verdad, pero esta verdad, tal como lo dice Campillo, “no es más que una ficción compartida”.⁵ Como quiera que sea, la ficción cuestiona indirectamente el mundo en que vivimos y pone en duda la condición invariable de la identidad. Solo en literatura, en cuanto arte del lenguaje, el yo no es siempre el mismo, por ello no se define por ser idéntico, sino por ser tantas veces distinto.

Este trabajo tiene como propósito seguir el proceso de ficcionalización del yo que habla en *Cuaderno del alucinado*, entendiendo que no se presenta como máscara, sino como esencia, como ser existente en un universo poético que no persigue ocultar la identidad de otro ser, real o de ficción, sino afirmar la propia, aunque, como ya he apuntado, resulte imposible determinar de qué manera algunos elementos de la experiencia se ven integrados a ese proceso y en él transformados.

⁴ Ver al respecto el texto de Antonio Campillo Meseguer, *Ficción, simulación, metamorfosis*.

⁵ *Ibíd.*, p. 6.

CAPÍTULO 1

LA FICCIÓN DEL YO EN POESÍA

Acerca de los modos en que la vida y los productos de la imaginación se relacionan, escritores y artistas han tejido versiones y pareceres diversos a través del tiempo, pero en ningún caso ha quedado desvirtuada la existencia de esta relación. La vida es inobjetablemente un modelo para el arte, sobre todo la entidad humana, y formas artísticas distintas son observadas o interpretadas de acuerdo con dichos referentes. En la medida en que a inicios del siglo XX se centró la atención en la persona y en las condiciones del ser y de su estar, la conciencia del yo adquirió relevancia, pero así como se profundizó en el mundo interior de la persona individual, también hubo quienes indagaron en la ruptura de esa individualidad, en las posibilidades de la simulación y del reflejo, o de la máscara y el espejo, dos objetos vinculados a la otredad. La complejidad del mundo en el que el yo se evidencia, ha fracturado su aparente indivisibilidad para señalar en cambio su multiplicidad constitutiva; en este escenario, aun cuando las artes visuales proponen aproximaciones al fenómeno —en la múltiple perspectiva cubista, por ejemplo, o en la duplicidad onírica del surrealismo—, son sobre todo los escritores quienes han traducido esta visión de la diversidad en la unidad. No es posible ni es el propósito de este trabajo pasar revista a todas las experiencias que en la literatura occidental han dado cuenta de esta atención, pero sí aludir a algunos casos decisivos.

En el discurso de recepción del Premio Príncipe de Asturias de las Letras de 2004,⁶ Claudio Magris expresa lo siguiente:

⁶ Magris, Claudio. “Discurso”. *Fundación Príncipe de Asturias*, 2006, <http://www.fpa.es>

Escribir es transcribir. También cuando inventa, un escritor transcribe historias y cosas de las que la vida lo ha hecho partícipe: sin ciertos rostros, ciertos eventos grandes o mínimos, ciertos personajes, ciertas luces, ciertas sombras, ciertos paisajes, ciertos momentos de felicidad y desesperación, muchas páginas no habrían nacido. Debería por eso compartir este premio con todos los coautores de lo que he escrito, hombres y mujeres que han compartido mi existencia y son parte de mí. Solo mirando esos rostros puedo ver el mío, como en un espejo, que de otro modo estaría vacío, como si yo también hubiera vendido mi imagen al diablo, según la leyenda, solo gracias a ellos puedo decir, como Don Quijote, ‘yo soy quien soy’.

Luego de señalar claramente la que a su entender es la relación entre la escritura y la realidad, que haría de la primera una transcripción de la segunda aun en el caso de que se pretenda inventar y no reproducir o retratar, Magris pone sobre la mesa las piezas con las que elabora sus escritos: trozos de existencia, rostros ajenos que le revelan el suyo. En primer lugar, la transcripción a la que se refiere no es exacta reproducción, sino elaboración de lo que la vida le ofrece. En segundo lugar, la figura del espejo que utiliza responde a la idea de que la imagen reflejada solo estará completa en la medida en que quien se mira se haya mirado antes en otros rostros, es el hecho de ser a su vez espejo de otros lo que le da existencia. Lo que Magris puntualiza no es solo una deuda con los otros, sino que su yo es quien es gracias a que es otros. La otredad configura el ser.

Para Magris, tiene que ver con las condiciones de la vida contemporánea que el yo casi se difumine o se diluya, se vacíe de su diferencia, y se confunda con lo otro: “Tal vez un escritor siente de manera especial, hoy más que nunca, la precariedad del yo individual, la intercambiabilidad de la experiencia y de la misma personalidad, que le parecen a veces absorbidas en una abstracción serial y anónima; a veces le parece que un texto suyo podría ser de otro.” En el mundo actual –agrega-, “el individuo mismo se siente una pluralidad centrífuga, un archipiélago diseminado antes que una unidad compacta”. La visión de

Magris registra dos manifestaciones de la otredad que se dan en nuestra época, la serialidad y la dispersión, que impiden el desarrollo creativo del yo.

1.1 El vidente

Cuando Arthur Rimbaud (1854-1891) formula su difundida frase “yo es otro”, en el marco de las cartas que dirige en mayo de 1871 a Georges Izambard y a Paul Demeny, reunidas luego bajo el título de *Cartas del vidente*,⁷ se halla inmerso en un proceso de autodescubrimiento, se sabe poeta y esto supone para él una transformación, hacerse vidente, acercarse a la monstruosidad del alma (habría que advertir que “monstruoso” proviene del latín “monere”, “avisar”, la misma raíz que monición y premonición). En la primera de las cartas mencionadas define la videncia como un “alcanzar lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos”, mientras que en la segunda, esta idea se colma de locura, de crimen, de sabiduría; la visión de lo desconocido puede acabar con el vidente, pero Rimbaud augura una dinastía de videntes, que empiecen donde “el otro se ha desplomado”. Lo que importa es ver y robar el fuego, como Prometeo. Es en el encuentro previo del otro que lo habita que nace la verdadera obra de creación y, en consecuencia, la génesis del otro da lugar a la voz poética.

La visión de Rimbaud es heredera de la visión romántica del poeta creador, por eso él no abomina de los románticos sino que desprecia la primera generación, la de Musset, mientras que alaba la segunda, la de Gautier, y reconoce en Baudelaire al primer vidente, aunque rechaza que no haya completado su experiencia con la búsqueda de formas nuevas. Tal visión se refiere a la actitud, a la disposición y, fundamentalmente, al ser: el poeta tiene que ser para hacer. El creador de Rimbaud no asciende al cielo, desciende más bien a los

⁷ En <http://www.poeticas.com.ar>

infiernos, se degrada con respecto a la idea de la divinidad, lo conoce y lo experimenta todo, y pretende que su lenguaje manifieste el cambio de perspectiva, sus controvertidas vivencias.

El yo de su poesía no es el yo empírico, es abruptamente neutro porque se hace universal. Para Hugo Friedrich es un yo deshumanizado, en el sentido de que no le habla a nadie sino que más bien monologa, un yo que “puede disfrazarse con todas las máscaras, puede extenderse a todas las formas de existencia, a todos los tiempos y a todos los pueblos”;⁸ así se presenta en *Una temporada en el infierno*, y puede, por ejemplo, ser la Virgen loca que declara “soy esclava del Esposo infernal”. Friedrich sitúa a Rimbaud en el inicio de una tendencia fundamental de la poesía moderna, aunque el calificativo de “anormal” que emplea supone un juicio que no considera el aspecto ficcional en la poesía y la mira, en cambio, como un distanciamiento de la pretendida normalidad que se le atribuye a la realidad:

Con Rimbaud ha empezado esa separación anormal entre sujeto poético y yo empírico, que habrá de encontrarse actualmente en Ezra Pound y en Saint-John Perse, y que ya por sí sola hará imposible comprender la lírica moderna como expresión biográfica. (p. 93)

1.2 La desaparición del yo

La poética de Rimbaud deriva, en la obra de Stéphane Mallarmé (1842-1898), en lo que respecta a la función y el sentido del yo, en una disolución: ni yo empírico ni yo lírico, solo la pureza de las palabras en el poema, chocando para suscitar sentidos, o mejor, para sugerir ideas. El “otro” de Rimbaud se abisma en lo desconocido, el yo mallarmeano es impersonal

⁸ Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 92.

y surge del aislamiento para anular la realidad y crear otra. En “Crisis de verso”,⁹ Mallarmé precisa su visión acerca del papel del poeta:

La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras, movilizadas por el choque de su desigualdad; se encienden con reflejos recíprocos como un virtual reguero de fuego sobre las pedrerías, reemplazando la respiración perceptible en el antiguo aliento lírico o la dirección personal entusiasta de la frase. (p. 221)

No es ya el poeta quien habla, sino el universo a través de él, la voz del poeta se ha disuelto en la nada. El yo se destruye y más que en ningún otro poeta pasa a ser una entidad de lenguaje. En el mismo texto, Mallarmé sostiene que la poesía, como sueño y canto, es “un arte consagrado a las ficciones”,¹⁰ reafirma así su condición de creación autónoma, incluyendo en este supuesto la identidad de quien habla, en tanto la voz del poeta se despersonaliza, es factible de ser una creación, como lo es el misterioso mundo que poetiza. En una carta a Henri Cazalis, fechada en 1867, y por tanto en el plano del relato de experiencia, Mallarmé le anuncia haber cumplido un proceso de “descenso a la Nada”, del que su yo ha resultado despojado de su esencia individual, se ha vaciado para colmarse de universo: “Hago de tu conocimiento el ser ahora impersonal y ya no el Stéphane que conociste, – sino una aptitud que posee el Universo Espiritual de contemplarse y desarrollarse, a través del que fui yo.”¹¹

Por este camino, el de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, se llega a la anulación del yo, disolviéndolo. Pero hay otro, que se conecta con el drama, que anula el yo, multiplicándolo. Y este mira hacia el antecedente de Shakespeare y su extraordinaria capacidad para configurar personajes y elaborar sus discursos. No es casual que Pessoa hable de un *drama*

⁹ En *Stéphane Mallarmé en castellano*, Tomo III, *Divagaciones. Seguido de Prosa Diversa/Correspondencia*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, pp. 213-224.

¹⁰ Op. cit., p. 223.

¹¹ Op. cit., p. 486.

em gente con respecto a sus heterónimos, ni que Pound utilice otro término del ámbito teatral para titular uno de sus libros, *Personae*, o que abiertamente se refiera a las máscaras.

1.3 El monólogo en Browning y en Pound

En el ámbito anglosajón, otro heredero del romanticismo, Robert Browning (1812-1889), había dado a conocer, entre 1855 y 1864, dos obras con las que introdujo en la poesía lírica el “monólogo dramático”: *Hombres y mujeres* y *Dramatis personae*. Browning concibió recrear algunas circunstancias de la vida de algunos personajes de la historia y profundizó en sus psicologías para conseguir expresar en primera persona lo que ellos podrían haber dicho; para la primera de estas tareas se sirvió de fuentes escritas que contuvieran información biográfica sobre los personajes elegidos, tal es el caso de “Andrea del Sarto” y “Fra Lippo Lippi”, poemas aparecidos en *Hombres y mujeres*, para los cuales utilizó datos de *Las Vidas*, de Giorgio Vasari. El trabajo de Browning, encaminado a la anulación de la propia voz aunque no decisivo en cuanto a la apertura a la modernidad, fue alabado por unos y descalificado por otros; una opinión significativa y reveladora de esta polarización es la que emite con ironía extrema Oscar Wilde: “Browning, aunque hiciera del lenguaje un innoble barro, creó de éste hombres y mujeres que viven. Es el ser más shakespeariano desde Shakespeare hasta hoy; aun cuando Shakespeare podía cantar por diez mil labios y Browning tartamudear por cien bocas”. Si bien la significación de su obra se diluye con el tiempo, hay que considerar su huella en el Pound de *Personae*; en Pessoa, que lo menciona entre los grandes en su ensayo sobre “La nueva poesía portuguesa desde

una perspectiva sociológica”;¹² y en Borges, quien se refiere a la influencia de sus monólogos en composiciones suyas como “Poema conjetural”, de *El otro, el mismo*.

Aunque plenamente instalada en la modernidad, la línea de los monólogos tiene un sucedáneo en la obra de Ezra Pound (1885-1972), pero habría que señalar que las voces que adopta no se quedan en una caracterización de personajes revividos e instalados en una escena, al modo de Browning, sino que cada uno es una forma de apropiación. La voz es suya y es también otra. Su intención de recrear palabra y personajes es manifiesta, pero él parece querer sentir ‘como’ y expresarse ‘como si’, de ahí que recurra a otros idiomas en su afán de ajustar idea y discurso, tales como latín, griego, francés, italiano, provenzal. Sus alusiones a Browning en *Personae*¹³ van desde el título de la obra al poema “Mesmerismo”, a él dedicado, y a la influencia de sus monólogos en poemas como “Cino”.

Enfrentado a la traducción y a sus problemas de autenticidad y de fidelidad, Pound reconoce la enorme dificultad de poner el texto original en otra lengua, el riesgo de falsearlo, entonces prefiere trasladar, realizar una versión, ser otra vez Cavalcanti, o Bertrams de Born, o Sexto Propercio, o Villon, pero con el lenguaje de su tiempo que moderadamente alude al antiguo. Con esta experiencia se relaciona la creación de otras voces con las que abarca un espectro temporal y espacial muy amplio. Sobre su trabajo con las máscaras, ha dicho Pound:

Empecé esta búsqueda de lo genuino, en un libro titulado *Personae*, representando, como se hizo, máscaras completas del yo en cada poema. Continué con largas series de traducciones, que no fueron sino máscaras más elaboradas.¹⁴

¹² Pessoa, Fernando. *Crítica. Ensayos, artículos y entrevistas*. Edición y epílogo de Fernando Cabral Martins. Barcelona, Acantilado, 2003, p. 14.

¹³ Pound, Ezra. *Personae*. Traducción y presentación de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Colección El manantial oculto, 2001, 297 pp.

¹⁴ Citado por Ricardo Silva-Santisteban en “El joven Pound”, prólogo a *Personae*, p. 9.

Pound juega en cierta forma con el término máscara, añadiéndole adjetivos que minimizan su condición de falsedad, de instrumento de la ficción, para ponerla al filo de otra realidad donde la máscara se haría auténtico rostro. Cuando dice “máscaras completas”, no se refiere a la penetración psicológica en el yo ajeno, sino al yo en función de otro, el que se manifiesta en cuanto empieza la ficción del lenguaje, el yo vaciado de sí mismo. Y las “máscaras más elaboradas” de las traducciones suponen un acabado ficcional que puede llevar a entender los textos traducidos como auténticos, de ahí que sus versiones produjeran algunas controversias y Pound se viera precisado a dar explicaciones.

No son pocos los poemas de Pound en los que el yo como otro aparece marcando su identidad. Afirmar el yo en los textos de *Personae* es reconocer la propia apertura a la diversidad.

Yo, yo mismo, soy aquel que conoció los caminos
del cielo, ...
("De Aegypto")
Soy un pobre amanuense, "Arnaut el pequeño" me llaman, ...
("Mareuil")
¡Ay! Soy poeta y en mi sepulcro
las doncellas esparcirán pétalos de rosa
("Y así en Nínive")
¡Heme aquí, Vidal, el que fue loco entre los locos!
("El viejo Peire Vidal")

1.4 El otro como apócrifo

Mientras que Pound busca lo “genuino” en su deseo de abrirse a expresiones de la literatura universal poco difundidas y de ajustar su discurso a la entidad ficticia, Antonio Machado (1875-1939), preocupado por la carencia de un manual en el que se expusieran las “ideas elementales” de la literatura española, empieza a escribir las notas de Juan de Mairena, profesor como él y como su ficticio maestro Abel Martín. El término ‘apócrifo’

que utiliza Machado para calificar a Mairena, tiene un doble sentido si se mira a su uso y nos remitimos también a su sentido original en griego; *απόκρυφος*, yo oculto, terminará por significar ‘falso’ o ‘falsificado’, habiéndose aplicado antes a libros no auténticos de las Escrituras. El Mairena de Machado, o mejor, sus *Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*,¹⁵ son falsos en cuanto ficticios, pues son enunciados por alguien que no existe en la realidad, y lo son también en la ficción porque Mairena es profesor de gimnasia y hace estos apuntes como falso profesor de retórica, pero son auténtica expresión de un yo oculto: Mairena finge ser un profesor de retórica porque estas son sus auténticas preocupaciones, Machado se disfraza de Mairena porque en esa piel desarrolla una prosa más libre. José María Valverde afirma que “el Antonio Machado sistemático y aforístico tiene que reencarnarse en Juan de Mairena para salir a la luz”,¹⁶ y considera que muchos de sus apuntes datan de la juventud del poeta. El propio Machado llegó a afirmar que Mairena era su “yo filosófico” y en un texto publicado en *La Voz de Madrid*, en 1938, lo definía como:

Modesto y sencillo, le gustaba dialogar conmigo, solos los dos ... y comunicarme sus impresiones sobre todas las cosas.

[...]

Juan de Mairena es un filósofo cortés, un poco poeta y un poco escéptico, que tiene para todas las debilidades humanas una benévola sonrisa de comprensión y de indulgencia. Le gusta combatir el snobismo de las modas en todos los terrenos. Mira las cosas con su criterio de librepensador, en la más alta acepción de la palabra, [...]¹⁷

Tal como sucede con Fernando Pessoa y sus heterónimos, Antonio Machado concibió varios apócrifos y les dio nombre, pero desarrolló fundamentalmente dos: Abel Martín y Mairena, y un tercero tuvo un papel ocasional, el super-apócrifo Jorge Meneses, creación

¹⁵ Machado, Antonio. Juan de Mairena. *Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. Edición, introducción y notas de José María Valverde. 2ª ed. Madrid, Clásicos Castalia, 1991, 278 pp.

¹⁶ Op. cit., p. 13.

¹⁷ Citado por José María Valverde en op. cit., p. 12.

de Mairena e inventor de la Máquina de Trovar, que solo produce la canción del grupo humano luego de registrar la emoción dominante en una reunión. Juego o necesidad, la inclusión de la otredad parece ser el instrumento para sumergirse en lo desconocido, en lo distinto de sí, en lo inseguro, para darle forma o averiguar su naturaleza, y en el intento de definir al otro imaginario se oculta otra modalidad de lo apócrifo, al confrontarse con el otro el yo se define también a sí mismo.

La naturaleza del trabajo de ficcionalización del yo queda especificada en un texto en el cual Mairena habla a sus alumnos de Shakespeare; a través de su apócrifo, Machado señala su posición como creador y reconoce el magisterio del inglés:

Supongamos –decía Mairena– que Shakespeare, creador de tantos personajes plenamente humanos, se hubiera entretenido en imaginar el poema que cada uno de ellos pudo escribir en sus momentos de ocio, como si dijéramos, en los entreactos de sus tragedias. Es evidente que el poema de Hamlet no se parecería al de Macbeth; el de Romeo sería muy otro que el de Mercutio. Pero Shakespeare sería siempre el autor de estos poemas y el autor de los autores de estos poemas. (p. 133)

Shakespeare realiza, según la definición de Mairena, el ideal de un poeta: ser un “creador de conciencias”, alguien que da más importancia al hablar de sus personajes consigo mismos que con otros, ellos “nos dicen todo cuanto saben de sí mismos y aun nos invitan a adivinar mucho de lo que ignoran”.¹⁸ Es muy posible que esta sea la raíz del discurso apócrifo: hablar de sí cuanto se sabe y sugerir lo que no se sabe. Si volvemos la mirada a Mallarmé, el lenguaje será el medio para ese descubrimiento, dejar correr un discurso que se da forma a sí mismo y construye la identidad. Autor de autores o creador de autorías imaginarias con rasgos diferenciados, como concluye el párrafo citado, Mairena, o Machado a través de Mairena, estaba convencido de esta tendencia a la multiplicidad en el

¹⁸ Op. cit., p. 124.

poeta, por eso deja escrita esta sentencia: “¿pensáis –añadía Mairena– que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta? Lo difícil sería lo contrario, que no llevase más que uno.”¹⁹

En sus apuntes, Mairena hace referencia a las ideas filosóficas de su maestro, Abel Martín, quien había desarrollado un pensamiento acerca de la otredad en sus obras *De lo uno a lo otro* y *De la esencial heterogeneidad del ser*. En el fragmento del apócrifo machadiano estaba ya expresada la ipseidad de la que hablaría Ricoeur y a la que me he referido en la Introducción a este trabajo:

De lo uno a lo otro es el gran tema de la metafísica. Todo el trabajo de la razón humana tiende a la eliminación del segundo término. *Lo otro no existe*: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, *uno y lo mismo*. Pero *lo otro* no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía en *lo otro*, en “La esencial Heterogeneidad del ser”, como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece lo *uno*. (pp. 49-50)

El pensamiento de Abel Martín que nos llega a través de Mairena rechaza el racionalismo hegeliano pero también los excesos de la filosofía romántica y las restricciones del positivismo. La unidad no se contrapone a la otredad, antes bien, la implica, no es posible concebir lo uno sin lo otro que lo integra. “Mas nadie –dice Martín– logrará ser el que es, si antes no logra pensarse como no es”; en la metafísica martiniana, la otredad sirve a la definición del ser. Para su discípulo Juan de Mairena, hay un pensamiento poético, que se opone al pensamiento lógico; mientras este es homogeneizador, el primero es heterogeneizador. La página en que Mairena hace estas anotaciones está precedida por un terceto, que termina con este verso: “Ninguna voz es la mía”; el poeta descubre lo otro, inventado o no, y por ese camino se descubre a sí mismo. Por eso afirma: “El pensamiento

¹⁹ Op. cit., p. 133.

poético, que quiere ser creador, [...] sólo en contacto con lo otro, real o aparente, puede ser fecundo.”²⁰

1.5 Heterónimos y drama

El caso de la heteronimia en la obra de Fernando Pessoa (1888-1935) tiene otros componentes, y resulta significativo que el calificativo que él decide aplicar no conserve ya ninguna relación con ‘falsedad’ y más bien marque la vinculación estrecha con ‘otredad’. Sus heterónimos guardan relación con una visión dramática, a la que hizo referencia en diversos escritos; su clara conciencia de este hecho queda sintetizada en esta autodefinición: “El punto central de mi personalidad como artista es que soy un poeta dramático; tengo continuamente, en todo cuanto escribo, la íntima exaltación del poeta y la despersonalización del dramaturgo”.²¹ El poeta portugués concibió el conjunto de sus otras voces no como seudónimos que lo encubrieran, sino como personajes de un *drama em gente* en lugar de actos, pero no movidos o accionados por otro, sino productores de sus propios discursos, y en el que era posible que los participantes interactuaran y dialogaran o discutieran entre sí.

Creé entonces una *coterie* inexistente. Fijé todo esto en formas de la realidad. Miré las influencias, conocí las amistades, oí dentro de mí las discusiones y las discrepancias de opiniones, y en todo ello me parecía que yo, creador de todo, era el que menos presente estaba. Yo diría que todo ocurrió independientemente de mí. Y diría que todavía hoy ocurre así. Si un día pudiese publicar las discusiones estéticas entre Ricardo Reis y Álvaro de Campos, vería cómo estos dos son diferentes entre sí y cómo yo no soy nadie en la materia.²²

²⁰ Op. cit., p. 99.

²¹ Pessoa, Fernando. *Máscaras y paradojas*. Edición de Perfecto E. Cuadrado. 2ª ed. Barcelona, Edhasa, 2004, p. 13.

²² Carta a Adolfo Casais Monteiro, en Antonio Tabucchi. *Un baúl lleno de gente. Escritos sobre Fernando Pessoa*. Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1998, p. 182.

Los heterónimos pessoanos estaban destinados a ser distintos y a producir obras diferentes, cuyos rasgos distintivos pudieran incluso ser opuestos; es más, podría decirse que necesitaban ser opuestos para cubrir las diferentes tendencias, los géneros y los estilos que ellos representarían, y pudiera cumplirse la aspiración de un nuevo florecimiento de las artes y, específicamente, de la literatura portuguesa. El supra-Camões que Pessoa esperaba ver aparecer como fruto de este fenómeno de renacimiento,²³ y que en él adquirió características de verdadera fe, pudo asociarse con el colectivo que estaba en proceso de crear. Ángel Crespo, uno de sus exégetas, opina que en vista de que Pessoa se sintiera un medium de algo que le hacía crear, “el supra-Camões no era un solo poeta, sino un grupo de ellos –y, como se verá, otro de prosistas–, es decir, toda una generación literaria, por no decir toda una literatura”.²⁴ Precisamente, entre los principios del sensacionismo, un movimiento que se identificaría con la figura de Alvaro de Campos, se encuentra este que calza con el espíritu pessoano de los heterónimos: “Abolir el dogma de la personalidad: cada uno de nosotros debe ser muchos. El arte es la aspiración del individuo a ser el universo”.²⁵

En su muy conocida carta a Adolfo Casais Monteiro, de enero de 1935, Pessoa intenta dar una explicación psicológica del fenómeno de los heterónimos, pero otras anotaciones suyas hacen pensar en reflexiones de carácter metafísico y, especialmente, en un adentramiento en el problema de la ficción. Es el caso, por ejemplo, de la distinción que propone entre ‘evolucionar’ y ‘viajar’ cuando se refiere a su proceso ficcional, según la

²³ “...el momento político actual no parece ser el propicio para generar genios poéticos supremos, pues es mezquino y despreciable. Pero *precisamente esto* hace que sea más evidente el próximo surgimiento de un supra-Camões en nuestra tierra.” En *Crítica: ensayos, artículos y entrevistas*, Barcelona, Acantilado, 2003, p. 21.

²⁴ Pessoa, Fernando. *El poeta es un fingidor. (Antología poética)*. Selección, traducción, introducción y notas de Ángel Crespo. Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p. 36.

²⁵ En *Máscaras...*, p. 96.

cual lo que se produciría sería un desplazamiento de la persona con máscaras diversas mas no una transformación; tal vez por eso haya insistido en varias ocasiones en referirse al poeta Pessoa como Pessoa-él mismo:

...no evoluciono, VIAJO. (...) Voy cambiando de personalidad, voy (aquí sí que puede haber evolución) enriqueciendo mi capacidad de crear personalidades nuevas, nuevas maneras de fingir que comprendo el mundo, o, más bien, de fingir que puede ser comprendido. Por eso comparé esa marcha en mí no con una evolución, sino con un viaje: no subí de un piso a otro; me fui trasladando, en un mismo plano, de un sitio a otro. (*Máscaras...*, pp. 20-21)

En la carta antes mencionada, atribuye el origen de sus heterónimos a su “tendencia orgánica y constante a la despersonalización y a la simulación”. En otro de sus escritos, hasta hace poco inédito, Pessoa habla de la despersonalización como cualidad que un crítico debe poseer “para que rápidamente pueda integrarse en estados de espíritu ajenos a los que le sean familiares o frecuentes, y así pueda sentir los sentimientos ajenos, los sentimientos que no siente”.²⁶ Se despersonaliza el emisor y también el receptor, se abren ambos a lo otro, pueden ser como otro. Despersonalizar supone privar de la condición de persona individual reconocible a un sujeto que, por este procedimiento, terminará manifestándose como ajeno; dicho sujeto deja de ser él y, vacío de sí, puede ahora ser otro. No se trata solo de la aspiración a la heterogeneidad, sino del ideal de la universalidad. Por otro lado, el hecho de que Pessoa mencione su tendencia a la simulación y la documente extensamente incluso con recuerdos infantiles que no tipifica como simples juegos, revela su conciencia de ser un trabajador de la ficción: la ficción de ser antes que la ficción de actuar; ficción en la poesía antes que en el drama o en el relato.

²⁶ Op. cit., p. 175.

En 1913, un año antes de la creación del primero de sus heterónimos más conocidos, Alberto Caeiro, Pessoa escribe *El marinero*,²⁷ drama estático en un cuadro, pieza importante para conocer su manejo de la ficción y el fundamento de los heterónimos. El misterio de los personajes de este drama, tres mujeres que velan a otra que está muerta, reside en la indeterminación de su estado: estar vivas o no, haber soñado o vivido lo que recuerdan, soñar o ser soñadas. El hecho es que de esta situación se deduce una concepción de la existencia relacionada con lo oculto, con el deseo de saber pero también con el placer de ocultar; el yo en estos personajes no es una entidad definitiva, está en duda, en trance de ser, puede ser resignificado. Y el cuestionamiento de la identidad tiene que ver con los límites imprecisos entre la realidad y el sueño, o mejor, entre la realidad y la ficción.

En *El marinero*, alguien imagina el cuarto donde se desarrolla el cuadro y, por lo tanto, ese mismo imaginador ignoto imagina la escena y sus personajes. Tres mujeres conversan en un espacio donde el tiempo parece haberse detenido, la palabra es el sustento de su existencia, sobreviven a esa noche porque hablan y gracias a la palabra también construyen el pasado. Pero el pasado puede ser sueño y no existir sino en la imaginación y en la palabra. Eso le sucede al marinero perdido en una isla lejana, cuya historia cuenta una de las veladoras, que imagina una vida pasada que nunca tuvo con tantos detalles que anula el recuerdo de su verdadera vida. “Todos los días ponía una piedra de sueño en ese edificio imposible”, dice la veladora, y cuando quiere recordar se da cuenta de que la única que había existido era su vida soñada. Como el marinero que no recuerda su existencia real, la veladora teme no existir, ser ella misma un sueño del marinero. La veladora, entonces, sueña al marinero que la sueña.

²⁷ En *El poeta es un fingidor*, pp. 323-338.

Entre los varios acertijos que contiene *El marinero*, hay uno que resume el procedimiento de la ficción y, por tanto, la creación de los heterónimos: “He querido fingir que oía para que os figuraseis que oíais y poder creer que había algo que oír”.²⁸ Es decir, finjo que algo o alguien existe para que ustedes supongan que existe y yo pueda creer que realmente existe. La voluntad de fingir genera un mundo y entidades que son aceptados, instaurándose de esa manera la verdad imaginaria. Del mismo modo, en la ficción el yo pone en el otro aquello que no es o que no siente o que no piensa, crea otra realidad en la que es otro. Pessoa trató el tema de la ficción del yo y de la otredad también en su poesía, tanto en la de los heterónimos como en la que firmó con su nombre; es el caso de la primera estrofa del poema “Autopsicografía”:²⁹

El poeta es un fingidor.
 Finge tan completamente
 que hasta finge que es dolor
 el dolor que en verdad siente.

1.6 Borges, el otro

Ese juego que tiñe lo ficticio de verdad y lo verdadero de ficción, es similar a la imagen reflejada en una serie de espejos en que no se puede descubrir cuál es la original y todas se impregnan de la misma ficcionalidad. Precisamente, el motivo de los espejos y la idea de la identidad como un reflejo dudoso son recurrentes en la obra tanto poética como en prosa de Jorge Luis Borges (1899-1986). En la medida en que quien se mira al espejo busca reconocerse, da lugar a la confrontación con una imagen distinta de la que cree la suya;

²⁸ Op. cit., p. 337.

²⁹ Op. cit., pp. 111-112.

frente al espejo, el yo sabe que también es otro, tal como queda expresado en este pasaje de “Los espejos”, en *El hacedor*:³⁰

(...) Si entre las cuatro
Paredes de la alcoba hay un espejo,
Ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo
Que arma en el alba un sigiloso teatro. (p. 814)

El motivo borgeano del espejo revela una preocupación por el ser individual y su definición, pero también toca la posibilidad de simulación – ante el espejo el actor retoca los rasgos para aparentar ser otro–, y es un instrumento revelador del lado oculto o profundo que desconocemos y que también somos, de ahí que en “Arte poética” vincule el arte con esta función que le atribuye al espejo:

A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara. (p. 843)

Si en este tratamiento de la otredad a través de la figura del espejo, Borges se acerca a la visión que Rimbaud tiene del otro, el desconocido que hay que encarar incluso en la profundidad del abismo, hay un aspecto en el que la maestría de argentino resulta singular, me refiero a la ficcionalización de su propia persona y de su nombre. La pregunta por el ser pasa a la tercera persona, deja de ser ¿quién soy yo? para convertirse en ¿quién es Borges? pero sigue involucrando la otredad, solo que cambiando el punto de vista. En el imaginario borgeano, el otro es Borges, el que se alimenta de las vivencias de un yo innominado y apartado; el primero es un personaje reconocible, por el contrario el yo va vaciándose de sí en el otro, está destinado al olvido. Uno de los textos característicos de esta modalidad y del mismo conjunto es “Borges y yo”, que cito completo.

³⁰ Borges, Jorge Luis. *El hacedor*. En *Obras completas. 1923-1972*. Tomo I. Buenos Aires, Emecé Editores, 1989.

AL OTRO, A Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página. (p. 808)

Este yo escindido que se mira en el otro propicia el tema del desdoblamiento; no solo se refleja y se sabe distinto aunque parecido, sino que habla con el otro. Pero no lo hace únicamente desde una contemporaneidad, Borges se siente muy atraído por el problema del tiempo y no es extraño que haya asociado su visión de la otredad a la de la temporalidad. Es decir, el yo y el otro pueden ubicarse en tiempos distintos; la escisión del yo se corresponde con una ruptura temporal. El tiempo deja de ser cronología, cesa la ilusión de la sucesión y puede ser circular o, incluso, experimentarse en forma paralela. *El libro de arena*³¹ se abre con el relato "El otro", en el que el autor plasma en la historia de un encuentro entre dos personajes que son el mismo su fabulación acerca del doble. En un espacio con elementos

³¹ Borges, Jorge Luis. *El libro de arena*. Madrid, Alianza Editorial, Biblioteca de autor, 1998, 143 pp.

intercambiables, como el parque y el río, y en tiempos diferentes, un joven Borges se encuentra con el otro Borges, ya en la setentena, y tal vez el aspecto más insólito sea la marca de la diferencia, no solo física y cronológica, sino la que define la otredad: el ser transformado, el que acoge lo heterogéneo a pesar de la unidad del nombre.

Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno de los dos era el remedo caricaturesco del otro. (pp. 16-17)

También en este relato, como en tantos otros y en su poesía, el sueño aparece como un mecanismo que propicia el contacto con lo oculto, la extrañeza del episodio quiere ser atribuida al sueño: el joven habría soñado el encuentro, el viejo lo habría vivido, por eso solo este lo recuerda. En la obra de Borges, el sueño constituye un mundo paralelo que se introduce en la realidad, es el ámbito predilecto de lo otro y suele presentarse como posible. Pero el fenómeno del sueño trae aparejado el problema de quién sueña; en ese mundo de límites imprecisos, soñador y soñado pueden confundirse y crearse una relación similar a la que suscitan, en los espejos, la imagen real y la reflejada. Una transposición semejante podría darse entre el yo y el otro, ¿el yo se prolonga en el otro, o es el otro el que inventa al yo? Borges se abstiene de responder, prefiere el reino de la ambigüedad. En “Las ruinas circulares”,³² el hombre que sueña descubre al final “su condición de mero simulacro”: “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo”.³³ Como la veladora de *El marinero*, de Pessoa, que teme ser un sueño del marinero que ella había soñado.

³² En Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. 12ª ed. Madrid, Alianza Editorial, El libro de bolsillo, 1984, pp. 61-69.

³³ Op. cit., p. 69.

Entre las composiciones de *El hacedor*, “Everything and nothing” hace referencia a varios de los elementos que resultan esenciales en su visión de la otredad, como la simulación, la función del nombre, la vacuidad y el sueño. Su cercanía a un monólogo dramático al estilo de Browning solo se halla frenado por el uso de la tercera persona, la historia está contada por otro; el sujeto del relato es Shakespeare que alcanza una existencia múltiple gracias a cada uno de sus personajes. Borges acude al motivo de la máscara y a su relación con el ser, la máscara proporciona identidades temporales y falsas pero detrás de ella no hay nadie, o nadie es. El texto hace visible la tensión entre nada y algo, y entre nadie y alguien; el personaje vacío simula ser alguien a través de la máscara, en él viven los otros a los que un yo desposeído alimenta. En el dilema final, el sujeto vacío reniega de lo heterogéneo, quiere ser “uno y yo”, pero la única respuesta lo enfrenta a la vaguedad y a la duda acerca de la existencia de sí mismo y del mismo Dios. Este, el primer soñador, ha soñado el mundo y a Shakespeare, y, como él, no es yo, es otros y nadie.

... se había adiestrado en el hábito de simular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie; en Londres encontró la profesión a la que estaba predestinado, la del actor, que en un escenario, juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro. Las tareas histriónicas le enseñaron una felicidad singular, acaso la primera que conoció; pero aclamado el último verso y retirado de la escena el último muerto, el odiado sabor de la irrealidad recaía sobre él. Dejaba de ser Ferrex o Tamerlán y volvía a ser nadie. Acosado, dio en imaginar otros héroes y otras fábulas trágicas. Así, mientras el cuerpo cumplía su destino de cuerpo, en lupanares y tabernas de Londres, el alma que lo habitaba era César, que desoye la admonición del augur, y Julieta, que aborrece a la alondra, y Macbeth, que conversa en el páramo con las brujas que también son las parcas. Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser. A veces, dejó en algún recodo de la obra una confesión, seguro de que no la descifrarían; Ricardo afirma que en su sola persona, hace el papel de muchos, y Yago dice con curiosas palabras *no soy lo que soy*. La identidad fundamental de existir, soñar y representar le inspiró pasajes famosos. (p. 803)

[...]

La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: *Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo*. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: *Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie*. (p. 804)

1.7 La pregunta por el ser

El de Martín Adán es un caso emblemático en el que la otredad es aludida desde el nombre literario que Rafael de la Fuente Benavides (1908-1985) adopta, con su inequívoco sentido de inicio, de fundación humana. A partir de entonces, toda referencia a una entidad real productora de los textos poéticos es dudosa, empieza a alimentarse el personaje del hombre que se retrae. Aunque es una empresa complicada e insegura acercarse a *Aloysius Acker*, obra que el propio Martín Adán quiso destruir y que por eso tiene una condición fragmentaria, carente, por tanto, de la que hubiera sido su estructura definitiva, me parece necesario rescatar algunos pasajes que abordan el problema del yo y la cuestión de la otredad.³⁴

El nombre es un primer aspecto a considerar, porque nombrar a un personaje supone darle identidad y crear posibles proyecciones; tal cosa sucede con Aloysius, que recuerda a Aloysius Bertrand, autor de *Gaspard de la nuit* y creador del poema en prosa. En los fragmentos conservados se observa una tendencia a la identificación, que termina por volverse unidad: “¿Cuándo no eres yo mismo Aloysius Acker?”;³⁵ la voz que habla subraya y reitera su yo y el tú que, en principio, es cercano pero que se descubre luego idéntico e intercambiable. En este discurso de contrastes, el otro es el ajeno, pero también el yo o el tú

³⁴ Sigo para este fin la edición de Ricardo Silva-Santisteban: Martín Adán. *Obra poética. En prosa y en verso*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú. Obras esenciales, 2006, 772 pp.

³⁵ Op. cit., p. 221.

si la unidad se rompe (“El otro eres tú y soy yo, si nos separamos”);³⁶ el otro podría ser el ser escindido o incompleto. Martín Adán coincide con Rimbaud en la idea del desconocido que habita en el yo, al cual él llama repetidamente hermano (“Naces en mí como el desconocido /.../ que es uno mismo en los sueños”);³⁷ y con Borges porque recurre a las imágenes del espejo y del sueño. Los fragmentos revelan una preocupación por el ser, desdoblado en principio, que busca su expresión en figuras de contradicción y a través de la dualidad recurrente nacimiento/muerte; Aloysius Acker, el “desconocido”, el “hermano”, el “esperado”, el “hallado”, el “idéntico”, pero siempre alguien que está naciendo, podría representar la otredad en proceso hacia su conclusión en la unidad.

En *Escrito a ciegas* (1961), y según el testimonio de Juan Mejía Baca, Martín Adán responde a una invitación para hablar de él que le hiciera una estudiosa argentina. No obstante este dato referencial, la respuesta en verso y en los términos en que escribe suponen que en este texto asume una personalidad poética y por lo tanto habla desde un yo ficticio, construido con la palabra y para la palabra: “Entonces te diré mi vida, / Que no es más que una palabra más...”.³⁸ Nuevamente, la pregunta por el ser suscita una cadena de asociaciones y de imágenes reveladoras, así como versos que se enlazan por su sonoridad; las respuestas posibles llevan a otra pregunta (“¿Quién soy? Soy mi qué”),³⁹ o a hallar nuevas contradicciones (“Soy un animal acosado por su ser / Que es una verdad y una mentira”).⁴⁰ La convivencia de la verdad y la mentira sugiere la aceptación de la dualidad, un ser que es y otro que no, uno que alcanzar y otro que abandonar, pero una dualidad no integrada: “Yo buscaba otro ser, / Y ese ha sido mi buscarme. / Yo no quería ni quiero ya

³⁶ Op. cit., p. 220.

³⁷ Op. cit., p. 221.

³⁸ Op. cit., p. 365.

³⁹ Op. cit., p. 366.

⁴⁰ Op. cit., p. 367.

ser yo, / Sino otro que se salvara o que se salve”.⁴¹ La búsqueda debería acabar en la unidad, pero una vez más surge la duda (“¿Quién soy? ¿Lo sé yo, acaso?”)⁴² y el reconocimiento de que el propio yo pone el obstáculo para llegar a sí mismo (“Yo soy mi impedimento y mi crearme”).⁴³ Martín Adán deja en estos textos la fractura del ser a la vista porque el conocimiento de su esencia queda siempre aplazado: “¡Cuán a destiempo llega uno a sí mismo!”.⁴⁴ El fatalismo acompaña su búsqueda y el escepticismo sus reflexiones.

En la obra de Martín Adán volverán una y otra vez las consideraciones desde y sobre el yo, pero en la mayor parte de los casos asociadas a la mismidad, en su poesía el “sí mismo” es una unidad buscada y, también, un personaje, al que llama “Yo Mismo”: “¡Acuérdate, Yo Mismo, de todos los ayeres!”.⁴⁵ El otro no se presenta como un elemento que enriquece el ser, sino como un factor de contraste del ser yo mismo, como un ser ajeno. En sus obras posteriores, *La mano desasida*, *La piedra absoluta* y *Diario de poeta* la pregunta por el ser no es respondida nunca de manera suficiente; resta, entonces, la esencial insatisfacción del poeta, las renovadas formas de la duda: “¿Por qué soy si yo dudo?”.⁴⁶ En esta poesía de repercusiones metafísicas el discurso sobre el ser se va entrecruzando con el que le dedica a la poesía, hasta convertirla en una muy rica reflexión acerca de su naturaleza.

1.8 El otro que lee

El poeta español Jaime Siles (1951) ha producido no solamente una obra poética en la que es apreciable una evolución en el tratamiento del yo, sino que, además, ha desarrollado

⁴¹ Op. cit., p. 367.

⁴² Op. cit., p. 368.

⁴³ Op. cit., p. 370.

⁴⁴ Op. cit., p. 369.

⁴⁵ Op. cit., p. 643.

⁴⁶ Op. cit., p. 674.

un pensamiento sobre este tema. En la conferencia “El yo es un producto del lenguaje”,⁴⁷ refiriéndose a su etapa poética más reciente, la de *Himnos tardíos* (1999) y *Pasos en la nieve* (2004), hace la siguiente precisión acerca de la irrealidad de la “persona poemática”:

De hecho, lo que distingue a un poeta del que no lo es, por más que escriba, es –y es sólo– la consecuencia de su o sus personas poemáticas: el conocimiento de los límites y posibilidades de la misma, que es de la que derivan los límites y posibilidades de su realidad. La persona poemática no es una prolongación del yo, sino que el yo es una realidad producida sólo por los poemas. El poeta existe, pues, sólo como persona poemática ... (p. 29)

Para Siles, alguien es poeta porque crea un mundo y también y, preferentemente, a quien habla en ese mundo. La elección del vocablo ‘persona’ vincula su concepción a criterios dramáticos de creación de personajes; la “persona poemática” es una manera de referirse al “otro”, al “yo ficticio”. Su visión tiende a destacar la idea de que el poeta tiene conciencia de los límites y posibilidades de su ficción, aspecto que coloca de lleno al poeta valenciano en una línea de pensamiento cercana a la poética de la ficción.

En términos utilizados por Siles, en todo poema se produce una “suspensión de la secuencia del yo” que es experimentada por el lector. Tal vez este sea el aspecto más peculiar de su discurso, la inclusión del lector en el proceso ficcional que genera un poema, aunque sin descartar el posible encuentro con uno mismo que la otredad abre a quien participa de esa creación.

El poema es la forma más directa de llegar a uno mismo: de comunicar con lo otro, de ser lo que se es y de serlo con los demás. Por eso el verdadero protagonista de un poema no es quien lo escribe sino quien lo lee. El lector es la verdadera persona poemática, sólo que no la tiene dentro de él: se la produce el texto. (p. 30)

En último término, ser otro pone en contacto a dos seres que están siendo.

⁴⁷ En www.march.es/Conferencias/docs/Conferencias/GC380.pdf

CAPÍTULO 2

LA CONSTITUCIÓN DEL YO FICTICIO

El proceso creativo con la palabra no se mueve en el campo de la inconsciencia absoluta; quien produce textos literarios y, específicamente, poéticos, tiene un cierto grado de conciencia del camino por el que transita su escritura, de las dificultades que la detienen, de sus hallazgos y de sus fracasos; pero, sobre todo, guarda el recuerdo asombrado de cómo surgieron algunos momentos poéticos y de las insólitas asociaciones que los alimentaron. En el seguimiento de algunos procedimientos expresivos que han caracterizado mi poesía, he de aplicar el criterio de que quien escribe textos poéticos ha dejado de ser hace mucho un mensajero de la palabra sagrada y está en capacidad de ser un observador crítico de su propia escritura. A este respecto, conviene recordar la siguiente afirmación de T.S. Eliot: “La facultad crítica operando *en* poesía, el esfuerzo crítico que se lleva a cabo al escribirla, se adelanta siempre a la facultad crítica operando *sobre* poesía, sea propia o ajena”.⁴⁸

La primera observación que quisiera destacar concierne al yo que aparece en el poemario *Cuaderno de ultramar*,⁴⁹ antecedente del actual proyecto; durante algún tiempo creí que era la primera vez que aparecía, pero descubrí que se había insinuado en mi poesía anterior, razón por la cual creo necesario recapitular su trayectoria.

2.1 Antes de *Cuaderno de ultramar*

La primera estación de esta travesía inversa es la primera parte de *Arte de la noche*,⁵⁰ titulada “Leyendas” y, específicamente, el primero de los poemas. En él aparece, entre

⁴⁸ T.S. Eliot. *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1968; p. 43.

⁴⁹ Ianua, Felice. *Cuaderno de ultramar*. (Serie Ficciones Poesía). Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2004; 50 pp.

⁵⁰ Gazzolo, Ana María. *Arte de la noche*. Lima, Editorial Colmillo Blanco, 1997; 54 pp.

otros personajes contruidos a partir de figuras familiares, uno de nombre Carlo Felice, inspirado en mi bisabuelo paterno, que era capitán de barco y había llegado a Lima, desde donde hacía navegación de cabotaje, y en donde, luego de haber perdido su nave, había tenido que quedarse. Los versos que hablan de Carlo Felice y esta circunstancia, son los siguientes:

Carlo Felice amaba aquel imán azul
y a una riojana nacida al borde del Ebro
que lo siguió por mares remotos
y rutas de espesa sombra
Era su embarcación de tres palos
y llevaba el nombre de la amada del Petrarca
No sabía andar por tierra firme mucho tiempo
y fue condenado a descansar en ella
a desplegar enmohecidas cartas de marear
sobre tableros inmóviles
para decidir el rumbo de su melancolía
Odiseo desolado en la ribera
miraba un horizonte que no muere en el puerto de Génova
sus velas para el viento huecas

Los trazos narrativos que aquí se revelan tienen su origen en el relato que yo había escuchado repetidas veces de mi padre, desde niña, relato incompleto, pues él no había conocido a su abuelo, y versión de otro relato que su abuela le contaba. El relato paterno mezclaba, pues, algunos datos ciertos con otros producto de su imaginación infantil o de la leyenda familiar, como la atribución del origen riojano de su abuela, que yo repetí sin hacer más averiguaciones. Por otro lado, la inclinación por la narración y por la escritura distinguían a mi padre, quien las subrayaba como características de Carlo Felice en su relato. Pero, además, mi padre me había contado que mi bisabuelo escribía versos en el barco y que él había visto y poseído de niño o de adolescente un cuaderno con esos versos – algunos transcritos de otros autores– y que luego había extraviado. Fue este uno de los

rasgos que más me atrajo del marino y por eso está señalado en los versos 15 a 17 de la primera parte de “Leyendas”:

El marino dejó perder sus relatos de mar
 nadie sabe ya de su cuaderno de bitácora
 ni de la piel nocturna de sus versos

No era del todo nuevo el tema del viaje en mi poesía ni era casual que el personaje que empezaba a independizarse fuera un marino. El tema había aparecido desde mi primer poemario, *Contra tiempo y distancia*,⁵¹ de manera incipiente y conectado al motivo de la búsqueda del otro –del objeto de los poemas–, pero había adquirido pleno sentido en *Cabo de las tormentas*.⁵² En este, el viaje no se vinculaba solamente con el desplazamiento en superficie, sino también y sobre todo con el viaje interior, hacia el descubrimiento de uno mismo; el título y los subtítulos de las partes, “Escalas” y “Abismos”, incidían en la doble significación del viaje, en superficie y hacia el fondo de uno mismo. La referencia al lugar geográfico del extremo sur de África en el título, que los marinos portugueses del siglo XV llamaron de ese modo, reflejando el temor que les producía ese difícil paso hacia lo desconocido, y que después nombraron Cabo de Buena Esperanza, para revertir el efecto negativo de la anterior denominación, tenía para mí un valor simbólico, cuyo sentido señalé en el epígrafe que escribí para abrir el libro: “Todo viaje es inseguro más allá del Cabo de las tormentas. Su signo es lo desconocido que habita en nosotros”. En este reconocimiento se hallaba ya en forma implícita la gestación de otra voz. Pero en lo que se refiere al tono sombrío y final de Felice Ianua, en *Cuaderno de ultramar*, se había anunciado en el de la última parte de *Arte de la noche*, “Memorias”, que, además, proponía a un ser aislado, también en un encierro autoimpuesto.

⁵¹ Gazzolo, Ana María. *Contra tiempo y distancia*. Lima, Ed. Ausonia, 1978; 93 pp.

⁵² Gazzolo, Ana María. *Cabo de las tormentas*. Lima, Jaime Campodonico Editor, 1990; 65 pp.

2.2 De *Cuaderno de ultramar* a *Cuaderno del alucinado*

El primer poema escrito del que luego sería el conjunto *Cuaderno de ultramar*, nada anunciaba ni del tema ni del tono, ni mucho menos de la voz, del que sería el poemario definitivo. Cuando a aquel se agregan unos pocos más, los temas que prevalecen son los del encierro y la soledad, ya presentes en la parte mencionada de *Arte de la noche*. Pero, poco a poco, un punto de vista se hace recurrente: quien escribe observa su propio encierro y lo que, desde el exterior, viene a alterarlo, y, en algún momento, hace evidente que anota esas incidencias. El acto de anotar o incluso solo el de hacer recuento de los hechos cotidianos, me puso ante algo ya dado: los textos se configuraban en forma de diario, aunque de características singulares, y el tono había empezado a cambiar con respecto al de “Memorias”, ya no encubría una cierta violencia, era sereno y pausado, y daba cuenta de hechos a veces no ordinarios con la actitud de quien no los puede cambiar; los textos aparecían asociados a la marca del tiempo, señalados por días sin fecha, y por la ausencia de otra marca, la del género, a excepción del primer poema compuesto, que se proponía en femenino. En ese punto impreciso de la escritura, que no alcanzaba los diez poemas, los aspectos arriba mencionados se me habían hecho ya evidentes y me intrigaban. Pensaba constantemente en ellos y empecé a tener la sensación de que otra voz se expresaba en mis escritos y también que esta no me era ajena, que de algún modo yo, persona real, la conocía. Fue así como me vi de pronto volviendo a leer el primer poema de “Leyendas”, al que me he referido.

Supe entonces que la voz que hablaba en esos poemas era la de Carlo Felice, o que su cadencia coincidía con la imagen que yo tenía del personaje; acepté que estaba reescribiendo el cuaderno del marino y decidí adoptar el género masculino. Y puesto que el personaje paterno, así como el de “Leyendas”, escribían y copiaban versos, decidí entretener

algunos versos de poetas italianos con los de su propia escritura ficticia, concretamente de Giacomo Leopardi y de Ugo Foscolo, que yo suponía que podía haber leído y cuyas líneas iban con la atmósfera del cuaderno; se trata de versos de “A me stesso” y de “A Zacinto”, respectivamente. Fue preciso decidir, entonces, el motivo que le daría unidad al *Cuaderno*, y puesto que el encierro y la soledad ya habían sido formulados y yo había destacado antes, en los versos de *Arte de la noche*, su condena a la inmovilidad, el personaje se perfiló en el final de sus días, encerrándose lejos del mar, para esperar la muerte. El mar, sin embargo, habría de estar presente en el recuerdo y habría de buscarlo en el momento postrero.

El proceso fue de revelación y de constitución de la voz y, a través de ella, de una autonomía del personaje, que se fue llenando de nuevos contenidos y generando relaciones necesarias y posibles. La introducción del nombre para designar a ese otro que habla no fue un simple dato añadido, sino un elemento que fundaba su ser, no el del personaje que había recibido del relato paterno, sino el que se erigía a partir de la escritura de *Cuaderno de ultramar*. Su nombre, entonces, no podía ser el mismo, aunque guardara vestigios, debía ser al mismo tiempo él y un símbolo; de esa convicción surgió Felice Ianua, a cuyas alusiones de sentido me referiré más adelante. Al establecer ese nombre y decidir que encabezara el libro publicado, sospechaba que la existencia de Felice iba a franquear los límites de ese poemario.

La historia real había impresionado la sensibilidad de mi padre, de la que había nacido el relato fragmentado y tal vez recreado que me contaba; lo que yo había seleccionado de él había ido a parar a mis “Leyendas” y, luego, el personaje se había apartado de mí, había tomado distancia y había empezado a hablar. En este proceso de recibir y reelaborar, me hacía preguntas, necesitaba saber y conocer, pero varias pistas parecían perdidas y la ficción vino a suplir la falta de información, arrastrando consigo un mayor deseo de

ficcionar.⁵³ Así empezaba el viaje hacia el otro, al que conocía poco y al que necesitaba convocar y escuchar; en ese otro estaba en cierto modo yo, apartada de mí, y, en el tránsito mismo, el placer de ficcionar y la revelación.

El *Cuaderno del alucinado* se proyecta como una exploración de las razones del naufragio y, por tanto, se ubica en un periodo anterior en la cronología que sustenta al personaje y por ello no puede ser construido de manera similar a *Cuaderno de ultramar*. En primer lugar, porque el conocimiento previo de la andadura final del personaje condiciona su actuación: el aislamiento de Felice Ianua en su retiro lejos del mar y de su lugar de origen, pero donde el mar lo alcanza en su reclamo, supone una situación crítica que ha causado su decisión de confinarse a esperar la muerte y que no es desarrollada en *Cuaderno de ultramar*. En el *Cuaderno del alucinado* provoca esa situación crítica, arrastra a quienes lo acompañan y pierde el barco. En este aspecto, el camino que toma la historia sobre la que se basará este *Cuaderno* se aleja de la historia contenida en el relato paterno y supuestamente basada en el hecho real: Carlo Felice Gazzolo perdió su barco en un puerto colombiano, cuando, pilotado por el práctico del puerto que lo llevaba al muelle donde debía atracar, lo encalló y ocasionó asimismo la quiebra del marino, pues la nave llevaba un cargamento de sal no asegurado.

En segundo lugar, la voz ya está constituida y ahora hay que atender a los matices, para lo cual es necesario saber algo más del personaje imaginado. La construcción imaginaria, entonces, requiere un desarrollo previo a la escritura poética, hay que entrar en la mente obstinada del personaje, saber lo que piensa y lograr que hable. Por eso y porque es

⁵³ Wolfgang Iser explica que “la ficcionalización empieza donde el conocimiento termina y esta línea divisoria resulta ser el manantial del que surge la ficción, por medio de la que nos extendemos más allá de nosotros mismos.” Iser, Wolfgang. “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en AAVV, *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros S.L., 1997; p. 61.

necesario un testigo, al que también hay que darle forma, he empezado un relato que se remonta a un tiempo muy anterior, cuando ellos –Felice y el testigo-, adolescentes, no han empezado aún a navegar. El relato deberá permitirme adentrarme en las acciones y propósitos del personaje y, al mismo tiempo, desarrollar algunas circunstancias y personajes secundarios. No es seguro que el texto resultante sirva únicamente para fijar los motivos; en caso de que alcance un nivel aceptable, podrá agregarse al proyecto poético como una pieza más para la conformación de ese mundo imaginario. El *Cuaderno del alucinado* es todavía escritura ausente, un texto sin palabras.

Este trabajo, que tiene como propósito seguir la evolución del yo lírico en *Cuaderno del alucinado*, roza sin embargo una cuestión concerniente a la definición de la propia esencia de la poesía. En ella, en su más íntima razón de ser, advierto una vía para el conocimiento que explora un camino distinto al racional, por el cual el poeta se abre a sí mismo y hacia lo ajeno, haciéndolo propio. Por ello, nada es más natural que adoptar otra voz, pues ella sería la manifestación del cumplimiento de ese viaje interior hacia el conocimiento del yo y de los otros que habitan ese yo. Salir de uno en viaje hacia otro, desprenderse para ser. Lo dice mejor María Zambrano, en *Filosofía y poesía*,⁵⁴ cuando hace una definición ontológica de la poesía:

La poesía es un abrirse del ser hacia dentro y hacia afuera al mismo tiempo. Es un oír en el silencio y un ver en la obscuridad. “La música callada, la soledad sonora”. Es la salida de sí, un poseerse por haberse olvidado, un olvido por haber ganado la renuncia total. Un poseerse por no tener ya nada que dar; un salir de sí enamorado; una entrega a lo que no se sabe aún, ni se ve. Un encontrarse entero por haberse enteramente dado.

⁵⁴ México, Fondo de Cultura Económica, 1996; p. 110.

2.3 Un mundo autónomo

Tanto *Cuaderno de ultramar*, como ahora *Cuaderno del alucinado*, constituyen mundos autónomos, ambos se presentan como cuadernos del marino Felice Ianua, escritos en diferentes momentos de una travesía que dura una vida, no se explican por su relación con un marco referencial –más acusado en el primero que en el segundo– que les ha dado origen. Aunque en su creación se involucren de manera inopinada y en una medida difícil de establecer experiencias, visiones y formulaciones simbólicas,⁵⁵ el mundo de ficción corta la supuesta secuencia de la realidad, aísla su producto y le otorga una lógica y una temporalidad propias; el yo imaginario habita esa nueva realidad y actúa de acuerdo a esa lógica y en ese contexto genera su lenguaje. En adelante, si alguna referencialidad será tomada en cuenta no será otra que la del propio mundo imaginario creado y, concretamente, un poemario se referirá al otro en un juego de correspondencias y de resignificación mutua. Sin embargo, en la composición del *Cuaderno del alucinado* persisten algunas cuestiones que precisan ser resueltas, de ahí que me parezca necesario plantear algunos aspectos que han derivado en marcas del *otro*, la voz que habla en esos poemas. Subrayaré, además, el hecho de que las reflexiones que siguen han ido surgiendo al tiempo en que algunos aspectos críticos para la escritura se presentaban y no han sido producto de esquemas previos.

En *Cuaderno de ultramar* se da la separación definitiva entre la historia recibida y la creación ficcional. Desde entonces el yo, que ya es otro, y lo que dice generan su existencia. Cuando en la escritura del libro mencionado fue necesario decidir el nombre del

⁵⁵ Como dice Pozuelo, comentando a Goodman, “en literatura y arte –y en cualquier otro sistema de representación– los mundos no son nunca meramente internos o meramente externos.” Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid, Editorial Síntesis S.A., 1993; p. 97.

hablante imaginario, el aspecto referencial pesaba todavía sobre esa decisión y se manifestó en la voluntad de ocultamiento de la identidad de quien escribía; era indispensable cambiar el apellido, darle uno que no lo limitara, que no lo hiciera dependiente ya de su referente ni de la persona real que escribe. La elección se orientó hacia la simbolización y a la representatividad de su origen, contenidas en el término “ianua”, palabra latina cuyo significado de ‘puerta’ quedó pospuesto para destacar, en cambio, el que simbólicamente se aplicó en el Medioevo al puerto de Génova, llamada así por ser la puerta del Mediterráneo. Es decir, el apellido del yo imaginario era un símbolo construido sobre otro símbolo. También actuó en esta elección la necesidad de reducir a uno la estructura bimembre del nombre del personaje real (Carlo Felice), con la finalidad de concentrar sentido, mecanismo frecuente en el trabajo poético. La elección de Felice se debió a la preferencia por el menos corriente pero, sobre todo, a las posibilidades significativas a que daba lugar.

El nombre, como lo he dicho antes, es fundacional, y abre, junto con él, una atmósfera en la que se instala el personaje, y de él surgen aspectos no claramente advertidos antes. El nombre Felice Ianua unió a su carga simbólica alusiva a un espacio y a una época pasada, un principio de contradicción que define al personaje y sobre el cual se asienta su desarrollo futuro. La primera imagen que tuve de él, transmitida por el relato paterno, fue la de un marino que sufre la pena de no poder navegar por haber perdido su barco y que, por ello, es infeliz y melancólico; pero en el proceso de escritura de *Cuaderno de ultramar* esa pena se configuró como una tensión dramática que parecía sugerir el auto castigo: el marino ama el mar pero se aleja voluntariamente de él para morir; es más bien el mar el que pone las cosas en orden y lo va a buscar, una manera de volverlo a su origen a través de la muerte. Este contraste entre felicidad y pesar, entre fidelidad a un destino e insatisfacción con respecto a él, es constitutivo de este yo, pero sus motivaciones más oscuras aún son materia de

elaboración y de descubrimiento, en textos como el relato y el poemario que acompañan este trabajo. Si en un principio me referí a un hablante imaginario que funda su ser a partir de su nombre, en adelante hablaré de una entidad que se transforma, que se va construyendo dentro del mundo creado. Esta es la condición del hablante del *Cuaderno del alucinado*, alguien que se empeña en un rumbo sin saber bien la razón, y que, por otro lado, experimenta una temporalidad exclusivamente literaria –ahora vive en una época anterior a su desaparición–, no sujeta a la continuidad, que se presenta rota.

Pero el nombre, en este cuaderno, se apoya en un sobrenombre, “alucinado”, cuya aplicación supone no solo un estado en cierta medida alterado, sino la consideración implícita de que alguien, otro ser de ficción, lo califica de ese modo. El hecho de que el título, en este caso, haya precedido a la escritura de los textos, constituye una marca condicionante del carácter y de las acciones del hablante imaginario y un motivo que deberá afectar en algo su lenguaje. Por otro lado, el “alucinado” es el ser que habita la fantasía, el que toma contacto con lo extraordinario, el que ve más allá aunque no se lo explique, el que asume la lógica de la ficción, y es, con más intensidad que otros, una pura creación. Alucinado es también, de algún modo, el poeta.

En cierta forma, esa condición de visionario que ha ido adhiriéndose al hablante lírico lo hace más acorde con los escuetos lineamientos que sobre su actuar y sus desplazamientos me había formulado: lo veía empeñándose en desafiar las corrientes y los vientos del Estrecho de Magallanes, en la época menos recomendable, sabía que su obstinación lo llevaría al naufragio y que la imagen de su barco, con el bauprés partido y los mástiles torcidos, en medio de la niebla y sobre un islote invisible, sería la última memoria que le quedaría. Estas han sido las imágenes constantes antes de la escritura y nada más, ningún plan, ningún bosquejo, solo algunas sensaciones y muchas preguntas, sobre todo el porqué

de la situación límite; a partir de esta síntesis, los hechos han empezado a producirse y las palabras a brotar, la ficción ha comenzado a generarse a sí misma.

2.4 El relato

Es evidente que los lineamientos antes mencionados conducen a proponer algunas características diferentes en la voz de Felice, como, por ejemplo, una exaltación que no había en la que se expresaba en *Cuaderno de ultramar*; pero, sobre todo, es indispensable conocer mejor el espíritu y las ideas que lo impulsan y cuál puede ser su origen. Antes del proceso mismo de escritura, los matices de su voz son un misterio, y para ayudarla a surgir me he remontado a la historia pasada de Felice Ianua, no construida antes, mirada y contada por otro, un amigo de la adolescencia a quien probablemente se deba la denominación de “alucinado”, con la pretensión de que, cercando al personaje y mirándolo desde otro ángulo, pueda finalmente hacer que hable. La creación de un ser de ficción ha motivado la aparición de otro, que ni siquiera sugiere una persona existente en la realidad. La forma del relato ha favorecido el fluir de una trama, la definición de unos espacios, la oposición de dos caracteres, y por ello ha adquirido relevancia el narrador, a la vez personaje, cuyo nombre es Arrigo. El relato ha avanzado también a partir de imágenes y, llegado al momento en que ambos jóvenes amigos van a separarse porque Arrigo está a punto de hacer su primer viaje por mar, surge de pronto la siguiente imagen, que obligará a introducir una alteración del manejo temporal: muchos años después de los hechos que viene contando, Arrigo, encerrado en la cabina de un barco, escribe mientras escucha caminar a Felice, quien pasa la noche insomne en otra cabina; este es el capitán y aquel, el segundo de a bordo, y dentro de poco emprenderán el último viaje juntos. Este salto en el tiempo narrativo supone un cambio en la estructura del relato: Arrigo, cuya narración se

produce en un tiempo posterior a las acciones narradas, volverá cada cierto tramo al presente, utilizando el soliloquio, para señalar y comentar lo que está ocurriendo con Felice. Lo más importante de este cambio narrativo es que, introducido el primer soliloquio, la sensación de proximidad con respecto al Felice que debe expresarse en el nuevo cuaderno es muy intensa.

En efecto, las primeras palabras de Felice, que no han de ser necesariamente las que abran el poemario, conectan con lo dicho por Arrigo y parecen ser una respuesta, sirven para que su propia voz se afiance. El soliloquio de Arrigo es el siguiente:

Felice ha estado caminando toda la noche en su camarote, no he querido interrumpir sus cavilaciones y me he mantenido alerta, esperando su llamado. La tripulación también espera sus órdenes. Es una locura seguir aguardando, cuanto más tardemos en zarpar, el paso por el Estrecho será más riesgoso. Y es él quien se ha empeñado. Pudimos haber cubierto otra ruta y dejar los fiordos para cuando cambiara el tiempo. Pero esa obsesión lo tiene cada vez más atrapado. He llegado a pensar que un extraño mal lo aqueja y que por su causa olvida que su deber como capitán es llevar el barco y a su gente a buen puerto. Ya no me escucha como antes, me mira como si yo fuera el eco de otra voz a la que no puede resistirse. Tal vez si hubiera formado una familia sentiría el deseo de volver, como nosotros; los largos periodos lejos de casa intensifican los afectos. Él, en cambio, quiere ir siempre más lejos, asumir todos los retos. Su casa está en todos los mares.

Los términos en que el narrador se refiere a Felice, el hablante de los cuadernos, en el tiempo en que ese último viaje está por realizarse, guardan relación con el adjetivo “alucinado” que anuncia al creador de ficción de los textos del poemario. Soledad, locura, empecinamiento, obsesividad, enfermedad, incumplimiento del deber, son los rasgos que la visión ajena compone del personaje. Felice está alejado, desintegrado de los otros y, por lo tanto, en condiciones de llevar a cabo una empresa imposible. Solo falta que, a partir de su propia voz, el hablante imaginario dé forma a sus rasgos y a su propia visión.

El primer texto enunciado por el hablante imaginario comienza refiriéndose a Arrigo y al distanciamiento entre ambos, con lo cual relato y poemario quedan conectados. Hay que

destacar una variante con respecto al poemario anterior: Felice no viaja solo, detrás de él hay otros, con respecto a quienes es responsable, y esa situación conlleva la posibilidad de que las voces de los otros lleguen a tener una presencia que aún no ha sido formulada; en todo caso, dicha pluralidad marca el contraste con la soledad de Felice. Sus primeras palabras surgen, como ya he dicho, de la relación con el soliloquio de Arrigo, son su contraparte:

Arrigo me habla siempre de las leyes del mar, que él, como tantos, se empeña en no transgredir. Pero quién ha escrito las leyes del mar, quién ha sido su intérprete.

Nos hemos alejado, irremediabilmente, porque los innumerables puertos que hemos tocado lo han llevado siempre al mismo lugar, nunca ha dejado de pensar en volver al único, al primero. Para mí Génova es la ribera de lo perdido, de la que zarpé en un barco sin retorno. Y poco importa, porque hay en los mares infinitos puertos.

2.5 La ilusión de ser

El vínculo entre estos dos textos prueba que una ficción se apoya en la otra, el relato alimenta el poemario y el poemario le da una razón de existir al narrador-personaje del relato. Arrigo solo puede existir en la ficción gracias a Felice; la ficción los hace ser. En otras palabras, Arrigo ha surgido de la capacidad productiva del hablante imaginario, el sujeto que genera el mundo de ficción.⁵⁶ Este hablante no se identifica con alguien de la realidad, pero el mundo que crea guarda una relación mimética con la realidad; su carácter mimético supone una imagen de verdad sustentada en su propia andadura. Su discurso, que

⁵⁶ Ver al respecto lo que Pozuelo recoge de Hamburger: “La tesis central de Hamburger es que hay una oposición polar entre la que ella llama “enunciados de realidad”, es decir, el sistema enunciativo de las lenguas, y la ficción, en tanto los géneros ficcionales no disponen de sujeto de enunciación real. En efecto, la literatura constituye mundos ficcionales dotados de autonomía respecto al sujeto de enunciación y que, por tanto, no pueden ser (los personajes, la narración) entendidos como objetos o enunciados de ese sujeto, sino como mundo cuyos personajes –y lenguaje– son ellos mismos sujetos y no objetos”. En Pozuelo, *op.cit.*, p. 100.

sigue la lógica del género de la poesía lírica y no de la narrativa, aunque se reconozcan elementos de una trama, despliega una ilusión de vida, la apariencia de ser.⁵⁷

Un yo que procede de esta manera no se ciñe a la común denominación de “yo lírico”, que entiendo como expresión poética del yo empírico, sino que es más cercano a un personaje con identidad propia y por eso habla y actúa y puede, incluso, entrar en conflicto con quien escribe. Conviene recordar aquí la forma en que Fernando Pessoa se refería a sus heterónimos como personajes de un drama (“...representan personas inventadas, como figuras en dramas, o personajes declamando en una novela sin enredo”⁵⁸), y como seres independientes con vida propia, y cómo con respecto a ellos establecía una relación ficcional, sin abandonar su función de poeta que reconocía su identidad bajo la denominación de “Fernando Pessoa, él mismo”. En la carta dirigida a Adolfo Casais Monteiro, el 13 de enero de 1935, el mismo año de su muerte, Pessoa escribe lo siguiente:

Esta tendencia a crear a mi alrededor otro mundo, igual a este pero con otra gente, no ha abandonado nunca mi imaginación. He tenido varias fases, entre las cuales esta, ya en la edad madura. Me venía un dicho ingenioso, absolutamente ajeno, por un motivo u otro, a lo que yo soy o a lo que yo supongo que soy. Lo decía inmediatamente, espontáneamente, como si fuese de un amigo mío, del que inventaba el nombre, del que montaba la historia y cuyo aspecto (rostro, estatura, vestidos y gestos) veía frente a mí. Y así he inventado, y he propagado, a varios amigos y conocidos que nunca han existido, pero que todavía hoy, a casi treinta años de distancia, yo escucho, oigo, veo. Repito: escucho, oigo, veo... Y siento nostalgia.⁵⁹

⁵⁷ “Hamburger afirma que en definitiva su concepción de la ficción no hace sino desarrollar la concepción aristotélica de la “mímesis” como representación de acciones humanas. El relato no es la mímesis de un acto de lenguaje, acto simulado y fingido respecto a un acto serio, que se imita, como vieron los teóricos de los *speech acts*, sino una “mímesis” de realidad: es apariencia, representación, imagen, ilusión de vida (*Schein des Lebens*).” En Pozuelo, op. cit., p. 102.

⁵⁸ Pessoa, Fernando. *Máscaras y paradojas*. 2ª ed., Edición de Perfecto E. Cuadrado, Barcelona, Edhasa, 2004, p. 124.

⁵⁹ Tabucchi, Antonio. *Un baúl lleno de gente. Escritos sobre Fernando Pessoa*. Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1998; pp. 179-180.

En este pasaje expresa con claridad la conciencia que tiene de lo misterioso que es el juego de la imaginación y de la independencia que pueden adquirir en el trabajo literario los mundos creados y los seres que habitan en él. Pessoa revela algo que no es excepcional, al menos en el terreno del arte, la capacidad de moverse en dos mundos, el real y el imaginario, siendo consciente de su diferente origen. La creación imaginaria de Fernando Pessoa, como consta en varios comentarios hechos por él, sugiere una coexistencia con la vida del autor.

Felice Ianua ha sido configurado como un marino que es, a la vez, alguien que escribe; el rasgo de hombre de mar ha condicionado antes, como ahora, el mundo representado, pero su imagen de escribiente propone indirectamente un paralelismo entre la creación ficcional de los textos y las decisiones de escritura, entre el hablar-escribir imaginario y la instancia escritural de la realidad. Es decir, ambas enunciaciones son contemporáneas, surgen a la vez, pero el hablar de Felice, como el de un poeta realmente existente que dice lo que le pasa y siente, le da autenticidad a los hechos imaginarios. Y esa calidad de auténtico se debe también a que en el *Cuaderno del alucinado* no hay otra voz que la suya, ningún otro lo pone en duda.

El hablante imaginario del *Cuaderno del alucinado* escribe en un cuaderno de bitácora, como lo ha hecho durante toda su vida de marino; pero este no es un cuaderno de bitácora propiamente dicho, donde se anotan las ocurrencias externas de un viaje por mar, queda sobrentendido que hay otro que cumple esa función y que no es materia de desarrollo imaginario. Este se escribe en conexión con los sentimientos, es fruto de los momentos de calma, reflexión y espera, es la emoción aplacada o demorada o recordada, que ejerce inevitablemente influencia en el aspecto compositivo de los textos. Felice Ianua necesita

registrar lo íntimo, por eso sus cuadernos se inclinan por la poesía, y tienen características peculiares en el tratamiento del contenido y en el plano de las decisiones formales.

2.6 El espacio imaginario

El proyecto del *Cuaderno del alucinado*, como ya he mencionado antes, tuvo desde un principio el propósito de llevar al hablante imaginario a la situación extrema de la pérdida de su barco, y ese hecho requería un escenario en el que se midiera la escala humana con la fuerza de la naturaleza. La idea de límite y la de paso de gran dificultad se impusieron como necesarias, y hallar el espacio geográfico y percibir su valor simbólico fue prácticamente una sola operación. El Estrecho de Magallanes, llamado comúnmente el “fin del mundo” por los habitantes de los países que tienen acceso a él, es también un horizonte de leyenda que, de manera semejante al Cabo de las tormentas de los viajeros portugueses del siglo XV, estuvo asociado a viajes de exploradores de rutas y de aventureros. Otra vez, entonces, se configuraba en mi poesía un espacio imaginario que se orientaba hacia el encuentro con lo desconocido –me refiero al antecedente de *Cabo de las tormentas*–, otra vez ese fin del mundo significaba llegar al límite de lo conocido y aventurarse más allá, para conocer y conocerse, para tocar la vida o tal vez la muerte, o para dejar que a través de la muerte algo viva.

Los espacios mencionados en *Cuaderno del alucinado* son, naturalmente, elaboraciones imaginarias, aunque basadas en referencias geográficas y legendarias, en relatos de viajes y en documentos filmicos; su disposición en el poemario y su descripción parcial responden a necesidades expresivas y no al riguroso seguimiento de una ruta que se comprueba existente. En este sentido, están conectadas sobre todo con un estado de ánimo; cuando, por ejemplo, Felice Ianua siente una aflicción como una dimensión que se expande, que podría

arrastrarlo, describe una isla llamada Desolación: “Quienes la avistaron alguna vez han dado fe del helado desierto que la cubre, en donde el tajo del viento ahuyenta hasta a los cormoranes”. Independientemente de la función de esta alusión en el texto, existe una isla con este nombre en uno de los canales de la zona del Estrecho.

La travesía del hablante, como ya he dicho, no termina en ningún puerto, el paso del Estrecho es la prueba extrema pero no necesariamente una revelación ni una recompensa. Lo que hay más allá no es ya un espacio o un destino. Felice Ianua va tras ese misterio como quien va, temblando, hacia lo inevitable, con la sospecha de que algo de uno mismo, que ha permanecido oculto, está por hallarse. En los primeros poemas escritos son mencionados Génova y el Estrecho, los dos extremos, el origen y el fin; ese es el trayecto de la vida como marino de Felice, su posterior alejamiento del mar –tema de *Cuaderno de ultramar*– no es un destino, es una huída. Él se desplaza en el espacio y en el tiempo en un sentido que no supone la vuelta atrás y en el punto decisivo tal vez se dé una transposición, una superación del espacio y del tiempo.

Ese recorrido vital que el poemario sugiere, y que el relato narra de manera más ordenada, se propone como un modelo de realidad sustentado sobre la base de la experiencia y de la cultura del emigrante. El marino lleva a cabo un periplo sin retorno desde el puerto de Génova, donde ha nacido, hasta un destino impreciso, sin nombre, que está más allá del fin del mundo. Su discurso invalida el sentido de las fronteras (“hay en los mares infinitos puertos”), se desplaza desde un espacio limitado a un mundo casi sin límites y, en cierta forma, actualiza en la ficción el tema de la pertenencia y su opuesto, el extrañamiento. Felice deja de pertenecer a su lugar de nacimiento, pero no para cambiarlo por otro lugar, el mar es transcurrir, movimiento interminable, inmensidad desconocida; Felice deja su yo originario y el ámbito familiar para ir hacia lo diferente, hacia lo que es



otro. En el fondo, ser yo es ser otro, como afirmaron Rimbaud, Borges y Pessoa; este último llegó a considerar la alteridad como una característica intrínseca de la vida: “Vivir es ser otro. No es posible ni siquiera sentir si hoy se siente como ayer se sintió: sentir hoy lo mismo que ayer no es sentir –es recordar hoy lo que ayer se sintió, ser hoy el cadáver viviente de lo que ayer fue vida perdida.”⁶⁰ Pero también ser otro es ser más profundamente uno mismo, porque en el alejamiento del origen y en el espacio de eterno tránsito que es el mar, cada jornada es una transformación.

⁶⁰ En *Máscaras ...*, p. 122.

CAPÍTULO 3

LA PALABRA DEL OTRO

El *Cuaderno del alucinado*, como ha quedado establecido en los capítulos anteriores de este ensayo, ha sido un proyecto, un título vacío que aludía a imágenes y significados no formalizados en lenguaje y con sentido sólo para quien lo había elegido, una búsqueda que ha revestido algunos conflictos y que no garantizaba su culminación en texto poético. En suma, un mundo imaginado que no era tocado por la expresión poética. Su existencia dependía en gran medida de su relación con el poemario anterior y con el inicio de un relato que establecía algunas pautas para conocer los antecedentes de dos personajes importantes para la constitución del ámbito imaginario. Uno de ellos –Felice Ianua– debía comenzar a hablar, identificar su voz con la de *Cuaderno de ultramar* y alcanzar en el nuevo proyecto la especificidad que le impone su circunstancia. El camino recorrido hasta este punto es el de la concepción de los lineamientos esenciales de una poética que vincula el poemario ya culminado con el que, aún en ciernes, es motivo de esta reflexión. Y para no dejar en el terreno de la vaguedad el concepto de poética, asumo la definición que Umberto Eco propone en el Apéndice de *Obra abierta*:⁶¹

Nosotros tomamos ‘poética’ en un sentido más próximo a la acepción clásica: no como un sistema de reglas coercitivas (el *Ars Poética* como norma absoluta), sino como *el programa operativo que una y otra vez se propone el artista, el proyecto de obra a hacer, tal como el artista explícita o implícitamente lo entiende.*

El presente capítulo, entonces, se inicia y organiza con posterioridad a la concepción de los primeros poemas, su punto de partida son las elecciones ya hechas, y, en cierta forma,

⁶¹ Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A., 1965, p. 345.

obliga a quien escribe a evidenciar su lado crítico, o a realizar formalmente un ejercicio complementario que todo artista practica: el de ser el primer destinatario de la propia obra y su primer crítico. Sin embargo, en el doble juego que supone la movilidad de roles, el de escribir y el de leer, algunas trabas pueden limitar su función, puesto que no se trata de un aspecto simple de la actividad creadora el cambio de una mirada a otra; además, el escritor no siempre es un lector de aguzado perfil crítico, y, por otra parte, si la postura analítica se exagera, es lícito preguntarse si esta no frena la libertad de la creación poética. Como quiera que sea, en este momento aún primitivo de la escritura me distancio y observo el producto y sus rasgos peculiares. A partir de un número restringido de textos, surgidos como resultado de las estrategias adoptadas para crear el mundo imaginario, mas no como consecuencia de la reflexión conceptual, el rumbo de este trabajo apunta a desentrañar las características de estas composiciones para develar su diseño inicial y advertir el posible desarrollo que ellas propician.

3.1 Los primeros poemas y la dualidad

Los primeros textos escritos permiten una aproximación a la que podría ser la conformación del poemario y a su tono. Resulta singular, por ejemplo, que las decisiones asumidas –no siempre con plena conciencia– o las opciones tomadas terminen por significar más allá del sentido que cada texto aporta al conjunto, y vayan construyendo, en paralelo, una estructura de sentido no pensada ni prevista, como, por ejemplo, que empiece a configurarse algo nuevo acerca del sentido de un tema recurrente en mi poesía –el viaje– y que por eso se descubra abierto, aún en proceso de significación.

Una de las características de este primer conjunto incompleto de textos es su manifiesta dualidad: por un lado, la escritura de poemas en prosa y de poemas en verso muy breves, y,

por otro, la utilización de dos lenguas, el español y el italiano, delimitadas hasta el momento por la dicotomía antes mencionada, es decir, el español para los poemas en prosa y el italiano para los poemas breves. Dualidad de estilos y dualidad lingüística, esta es la primera diferencia con respecto al anterior poemario firmado por Felice Iannua, pues en *Cuaderno de ultramar* la unidad escritural se identificaba con el poema en prosa; en él, el hablante lírico daba forma a un cuaderno de viaje cuando el viaje había terminado, era conscientemente un anotador de sucesos externos e internos, para lo cual la forma del poema en prosa era el vehículo adecuado. En el *Cuaderno del alucinado* surgen los poemas breves sin que haya sido previamente proyectada su aparición y, desde el primer momento, son concebidos en italiano; se manifiestan como iluminaciones poéticas en las que predomina la visión instantánea de la imagen y no la relación de ocurrencias; por lo demás, su forma entrecortada parece anticipar un aspecto del sentido de este cuaderno: el vuelo de la fantasía asociado a un yo que se propone ensimismado, que no mira la realidad para describirla pues en verdad no vive en ella, que atiende al fragmento antes que a la continuidad y que, hasta cierto punto, desborda una visión equilibrada. En la conformación del primero de los poemas breves, por ejemplo, ha prevalecido la imagen amenazante de la llegada del invierno, centrada en un cielo que no es un trasfondo, sino una presencia que cae como un telón, súbita, espesa, dura, y que, incluso, se interpone. Lo curioso es que a pesar de ser una imagen violenta, lo es más en español que en italiano, pues en este la caída se convierte en un 'bajar', lento y más suave en su sonoridad; no me es posible, sin embargo, explicar la razón de por qué preferí la versión más mitigada del italiano, pero tal vez sí señalar su relación con otras imágenes de detenimiento que mencionaré más adelante.

La presencia de una segunda lengua se había evidenciado ya en el libro anterior, pero como una fórmula en la que esta se iba entretejiendo a la lengua dominante, hasta posesionarse de un mayor espacio y ser el medio de expresión de por lo menos dos de los poemas, hacia el final del poemario. La idea que alentaba este recurso era la de un regreso gradual a la fuente originaria, a la casa de la lengua a la que pertenecía Felice Ianua. El italiano es una lengua necesaria para establecer la identidad del hablante imaginario. Pero en el proceso de escritura de *Cuaderno del alucinado*, la introducción de la segunda lengua no parece evolucionar del mismo modo, sino que se reserva un espacio y una forma de expresión, para un desarrollo que podría aparecer desconectado, desarticulado, si no fuera porque estos textos entablan un diálogo con unas también breves acotaciones, o glosas, escritas en español. El uso del italiano, sin embargo, no es exclusivo de estos poemas breves; términos en esa lengua o italianizantes se filtran en los poemas en prosa cuando en el trabajo del lenguaje poético algunos vocablos del español no resultan suficientes, ya sea por razones de sonido o de sentido. Pongo algunos casos en que la selección se ha dado primero, atendiendo siempre a la sonoridad, y el análisis de su repercusión significativa, después. En “me veo atraído por su borroso *tremor* detrás del horizonte” (“Pronto azotarán las ventiscas...”), es el reiterado sonido de la consonante ‘r’ el que se impone al sonido menos vibrátil del vocablo ‘temblor’. En “Eres mi *lontana* aurora, ya jamás hallada” (“La noche encendida...”), resulta más ondulante y suave la opción del italiano, marcada por las dos consonantes ‘n’, con respecto a una palabra española –‘lejana’– en la que el sonido raspante de la ‘j’ se aleja del sentimiento de melancolía que parece apoderarse del poema. En “Un solo *pensier*, Laura, era el centro de mis días” (“La noche encendida...”), la elección se ha inclinado por la brevedad y el consiguiente sentido rítmico en una oración en la que la mayoría de vocablos son bisílabos.

3.2 Los poemas breves

La escritura de los poemas breves originó algunas reflexiones acerca de su ubicación en el poemario, de la necesidad de que constituyeran una sección aparte en correspondencia con una voluntad expresiva diferente, y de la consideración de su traducción. La cuestión de la traducción no es algo nuevo, fue ya un asunto a resolver en el poemario anterior, sobre todo por el hecho de que la mayoría de lectores posibles no habrían estado en capacidad de acceder al italiano. El criterio que entonces utilicé de evitar cualquier forma de introducir una traducción de los textos o partes en italiano, porque la elaboración de la ficción exigía que un cuaderno escrito en esas condiciones, para ser leído en principio sólo por su propio productor, no precisaba de traducción pues no estaba dirigido a otros ajenos a sí mismo, es en principio válido para este poemario porque tampoco en este caso el cuaderno está dirigido a nadie. Si algún sentido tiene escribir un cuaderno de viaje, que no es el de bitácora, que oficialmente registra los acontecimientos de la navegación, es el de ser una memoria para sí mismo. Felice Ianua, sin embargo, ha dirigido un poema a una mujer, de nombre Laura, personaje ya mencionado en el poemario anterior, donde aparece efímeramente en las callejuelas del puerto de Génova; ella podría haber sido, entonces, un destinatario posible del *Cuaderno*, pero si el poemario se hubiese estructurado en torno a esta idea, su sentido habría cambiado, pues, pensado para otro, lejano en el tiempo y en el espacio, habrían ingresado como temas el deseo y la supervivencia de un vínculo con el pasado. Y lo cierto es que, en el desarrollo actual del poemario, Felice Ianua no pretende volver atrás.

Pero, mientras tanto, el conjunto de breves poemas se ha definido como una sección y habiéndose descartado la traducción de los textos, han surgido en su lugar glosas en español que establecen un diálogo con ellos y mantienen cierta autonomía. La traducción se

construye e incluye para otros que se sabe ajenos al texto y a su circunstancia, no se trata solo de trocar, utilizando el criterio de equivalencia, sino de interpretar y casi volver a crear, acercarse al que crea, pero para alejarse y colocarse del lado de quien recibe. Si el propósito de estos poemas fuera el de hacerse comprensibles a un posible lector, habrían sido más expositivos, menos herméticos; el hablante de estos poemas no acepta la máscara del intérprete, es él –Felice Iannua– en su dualidad y sus contradicciones.

Estos breves poemas se han visto casi naturalmente reunidos bajo el título de *Poesie del barlume*; cuando la palabra surgió quedó de inmediato descartado el título dedicatoria “Poesie per Laura”, no fue el destinatario y la probable historia detrás, que habría alimentado el poemario, lo que me interesó, sino el hecho de que el término pudiera aludir al sentido de los pequeños textos: aquello que casi no se advierte pero que es significativo y que no se escribe en el cuaderno de bitácora. Ningún otro término me pareció más adecuado que *barlume* para hablar de lo que empieza a surgir. Transcribo a continuación las dos definiciones que de él da el *Vocabolario della Lingua Italiana*, de Nicola Zingarelli: “Luce debole e incerta che non permette di vedere con chiarezza (...). (fig.) Indizio debole e confuso dell’esistenza di qualcosa (...).”⁶² La idea de luminosidad entrevista y apenas duradera me parece fundamental en estos poemas: algo se vislumbra cuando ya nada se ve, algo comienza donde todo termina, y ese algo es motivo de otro viaje que aún no se dilucida, un viaje que no necesita el movimiento ni la participación de las corrientes y del viento. Tal vez ella responda, como en el propio ejercicio de la poesía, a la aproximación, a la visión fragmentada, a la chispa fugaz que nunca descubre por completo el fuego, pero indica su calor, y así el poema se convierte en la señal de algo que se esfumó.

⁶² “Luz débil e incierta que no permite ver con claridad (...). (fig) Indicio débil y confuso de la existencia de algo (...)” (la traducción es mía). Zingarelli, Nicola. *Vocabolario della lingua Italiana*. 12ª ed. A cura di Miro Dogliotti e Luigi Rosiello. Zanichelli, 1994.

Los poemas cortos han brotado por lo general a partir de una palabra que se fija en la mente por una atracción combinada de sonido y significado; así ha sucedido, por ejemplo, con los vocablos *spuntare* y *abisso*, del que surgió luego el término *inabissati*. Pero en algunos casos una línea rítmica aparece de pronto con las palabras, y el texto se construye desde esa línea; la medida y la síntesis significativa de la imagen contenida en la línea moldean la estructura del poema y su extensión reducida. Así nació el siguiente verso de 9 sílabas: “ardito cuore della notte”; al preguntarme ahora el porqué de su aparición en bloque observo la distribución regular de los acentos, que recuerda el ritmo yámbico, como una característica que pudo resultarme atrayente. Prima en los versos de “Poesie del barlume” el apunte rápido, como si en lugar de pintar se boceteara. Escojo el siguiente poema breve para revisar el proceso de escritura y su relación con lo fragmentario: “Partenze / ancorare all’aria / i desideri” (“Partidas / anclar en el aire / los deseos”). La primera palabra es la que da origen al poema y da la impresión de quedar aislada en el primer verso; la segunda en aparecer es ‘ancora’, que derivará en el verbo “ancorare”, y poco después surgirá el resto del poema. La relación entre los dos primeros términos es motivada por el tema del viaje por mar, pero contradictoria en un sentido más específico, no se ancla para partir, sino se desánкора. “Partenze” contiene el significado de alejamiento; “ancorare”, el de detenimiento. En el paso del primero al segundo verso se ha producido una fractura, algo se ha opuesto en apariencia al sentido de la partida, algo no expresado y ni siquiera del todo advertido en un primer momento. La continuidad en el sentido no define este poema, lo que se descubre más bien es una ruptura en la secuencia sintáctica y a la vez en la semántica, y una relación que se cumple en el plano simbólico, donde no hay contradicción. Lo inasible de los deseos puede solo asociarse al aire, este

anclaje no se da en el espacio concreto de la partida, sino en un espacio ideal o mental, donde las partidas se han inscrito como una experiencia sentida.

La escritura de estos textos me ha recordado la lectura de *Sendas de Oku*, de Matsuo Basho, hace ya bastante tiempo, un libro de viaje en el que el viajero se expresa en prosa cuando se refiere a los aspectos descriptivos y a las incidencias de la ruta, y en verso breve cuando trata de capturar la revelación súbita. Pero en el *Cuaderno del alucinado* la relación entre los dos tipos de textos no se halla condicionada por la secuencia del viaje, pues cada tipo integra partes diferentes, como si la orientación fuera la de un paralelismo entre dos visiones, o la de un cuaderno dentro de otro, o la expresión de la dualidad del ser.

Pero en los poemas breves aflora también la vieja lectura de algunos poetas italianos, sobre todo de Giuseppe Ungaretti, que me impresionó desde antes de los 20 años. No es solo la combinación de brevedad y concentración significativa lo que me marcó de esa lectura, que ahora vuelve en cierto modo a manifestarse, sino el acierto en la elección de las palabras y los silencios y la capacidad de evocar y de proyectar sentidos. Los versos de Ungaretti, los más breves, los de *La alegría*, me ponían también en contacto con la percepción de lo vago, con la certeza de que la expresión poética solo rescata chispazos de nada y que es necesario incluir en ella el silencio. En su búsqueda de la plenitud de sentido y de sonido de la palabra originaria, Ungaretti incluía precisamente el silencio: “Una parola che tenda a risuonare di silenzio nel segreto dell’anima - non è parola che tenda a ricolmarsi di mistero? È parola che si protende per tornare a meravigliarsi della sua originaria purezza.”⁶³ Misterio es quizá que la palabra pueda llegar a evocar lo inexpresable y no la

⁶³ “Una palabra que tienda a resonar de silencio en el secreto del alma - ¿no es palabra que tiende a colmarse nuevamente de misterio? Es palabra que se extiende para volver a maravillarse de su originaria pureza.” (la traducción es mía). *Ragioni di una poesia*, en: Ungaretti, Giuseppe. *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, 7ª ed. Vicenza, Arnoldo Mondadori Editore, 1974, I Meridiani; p. LXXIX.

dificultad de hallar la palabra para lo que queremos decir. La palabra de la que habla Ungaretti no es la que se enuncia, sino la que vibra en el mundo interno, no la que funciona en la cadena, sino la que actúa en profundidad, la palabra sola y abierta rodeada de silencio. Tal vez esta percepción de la poética ungarettiana, previa a cualquier explicación racional, es la que determina que la mayoría de los poemas breves de *Cuaderno del alucinado* hayan surgido a partir de una sola palabra.

3.3 El escenario interior y el tiempo

Tanto en el primero como en el segundo cuaderno, el escenario es un aspecto relevante: la casa de madera lejos del mar, en el primer libro, y el barco y el Estrecho, en el segundo, sirven para que Felice Ianua se defina y para que traslade al exterior su mundo interior. Los escenarios aludidos en los poemas son espacios específicos, pero sobre todo lugares simbólicos, representaciones de la conciencia, exteriorizaciones del yo.

Una vez propuesto el escenario, es el hablante lírico quien lo crea con la palabra y a su medida, a la vez que se va creando a sí mismo en relación con ese escenario. No es la perspectiva del narrador de un relato en tercera persona, que incorpora con métodos descriptivos y con la narración de acciones en determinados espacios, escenarios que se nos ofrecen como preexistentes, como si una cámara cinematográfica los registrara, con mucha o poca luz, con más o menos color. En el poemario no se da una figura equivalente a la del narrador, la revelación del mundo imaginario es obra del propio personaje hablante, quien lo hace fluir de sus vivencias. Son los espacios configurados por y para el hablante imaginario, y, por lo tanto, una instancia en la que se prueba la autonomía del ser de ficción. Propongo como ejemplos dos pasajes en que la mirada de Felice condiciona el espacio que describe.

... Reclinados en la barandilla de estribor, los hombres miran recelosos la niebla, pensando que es un muro aunque la sepan agua. Hay un rumbo en esa niebla, que los mapas no registran, pero su juego consiste en confundirnos. Esconde los perfiles de los fiordos, ahoga la música de las aguas. (“La tripulación aguarda...”)

... En el callejón de los vientos contrarios, somos cáscara, pellejo de nada. El acantilado de hielo cruje en nuestros oídos; el aliento petrificado se resquebraja en silencio. (“Velas recogidas”)

En el primero, la niebla adquiere tal densidad que se la percibe de naturaleza diferente a la propia, es como un ancho muro que no solo oculta lo visible, sino que apaga los sonidos; la niebla representa un obstáculo, aquello indefinido que le impide a Felice zarpar, ante ella experimenta confusión porque está confundido aun antes de mirarla o concebirla, y el entorpecimiento de los sentidos tal vez implique una escasa conexión con el mundo circundante. El segundo, en cambio, supone el ingreso previo a un espacio hostil, un fiordo entre escarpados acantilados que casi se cierran sobre quienes navegan por él, por eso el crujido del hielo se escucha como si estuviera en sus oídos y el aliento se mimetiza con el acantilado, como él se agrieta pero en un silencio que lo aísla.

En *El marinero*, Pessoa pone en escena la creación de un personaje y de un escenario por boca de otro de los personajes, una veladora, que los ha soñado; a su vez, el personaje creado, el marinero, dispone el escenario que necesita para existir y deshecha los recuerdos de su lugar de origen, puesto que lo sabe perdido. En el episodio del marinero, el mundo es creado al tiempo que se describe lo próximo, y lo último en crearse es aquello alejado en el tiempo y en el espacio del personaje que lleva a cabo el acto de creación.

Durante años y años, día tras día, el marinero edificaba en un sueño continuo su nueva tierra natal... Todos los días ponía una piedra de sueño en aquel edificio imposible... En poco tiempo, iba teniendo un país que ya había recorrido tantas veces. Miles de horas se acordaba ya de haber pasado a lo largo de sus costas. Sabía de qué color solían ser los crepúsculos en una bahía del norte, y lo dulce que era entrar, en la noche alta, y con el alma recostada en el murmullo del agua que abría el navío, en un gran puerto del

sur donde antaño había pasado, feliz quizá, su juventud, la imaginada... (pp. 331-332)

Al principio creó los paisajes; después creó los pueblos; creó después las calles y las traveseras, una tras otra, cincelándolas en la materia de su alma – una a una las calles, barrio a barrio, hasta las murallas de los muelles, desde donde creó después los puertos... ‘Una a una las calles, y la gente que las recorría y que las miraba desde las ventanas... Pasó a conocer a cierta gente, como quien sólo la reconoce... Iba conociendo sus vidas pasadas y sus conversaciones, y todo esto era como quien sueña apenas paisajes y los va viendo... Después viajaba, recordando, a través del país que había creado... Y así fue construyendo su pasado... En poco tiempo, tuvo otra vida anterior... Tenía ya en aquella nueva patria, un lugar en el que había nacido, los sitios en los que había pasado su juventud, los puertos donde había embarcado... Iba teniendo los compañeros de infancia y, después, los amigos y enemigos de su edad viril... Todo era diferente de como lo había tenido – ni el país, ni la gente, ni su propio pasado se parecían a lo que habían sido... (pp. 332-333)

En los parlamentos citados se observa cómo el proceso de gestación de una entidad imaginaria arrastra consigo el diseño del mundo en el que ella se manifiesta, sin que el modelo de la realidad imponga necesariamente su orden (se construye el presente antes que el pasado, por ejemplo), y cómo ese proceso puede hacerse evidente si ello conviene a los propósitos de la obra. Pero, sobre todo, se deja en claro cómo un personaje y, por extensión, un hablante lírico, pueden generar el espacio-tiempo en que se mueven, independientemente de los planes de un autor. En el caso de la configuración de Felice Ianua, su temporalidad se ha construido hacia atrás, pero sin que haya existido un proyecto previo: primero, el tramo final de su vida; luego, la circunstancia que origina ese final; después, su vida de adolescente antes de navegar; y, finalmente, el desarrollo del último viaje. Es preciso señalar que esta secuencialidad quebrada es propia del mundo imaginario y responde a mecanismos asociativos libres, su estructuración no admite presupuestos lógicos. El hablante imaginario produce las situaciones y el lenguaje que lo definen, y mientras siga hablando seguirá modificándose a sí mismo y completándose el mundo en el

que habita. El autor real puede proyectar la escritura y reflexionar sobre ella, pero es el hablante quien resuelve, finalmente, en el lenguaje el sentido de una expresión o el tono que lo caracterice, porque su identidad ya formada prevalece y se impone a quien le ha dado origen en la realidad. Él es quien codifica en la palabra la secreta organización de su mundo.

3.4 El trabajo metafórico

En términos generales, el proceso de la escritura de *Cuaderno del alucinado* se ha centrado en una búsqueda de modos paralelos de decir que, a su vez, encuentren en lo insólito la forma más expresiva y abierta. A pesar de que buena parte de los textos incluyen aspectos descriptivos y narrativos, debido a que es necesario sostener el supuesto del cuaderno de viaje, el recurso esencial de trasladar sentido o de sustituir un término por otro predomina en la construcción de las figuras. La aplicación de estos procedimientos de carácter metafórico tiene su origen quizás en la percepción de lo difícil que resulta lograr la expresión adecuada. Las palabras no son suficientes y se presentan en principio menos satisfactorias que las imágenes mentales a las que hacen referencia; las experiencias creadas son extremas y la idea de estar rozando el límite constantemente pone a prueba las formas cotidianas de expresión. Por eso el camino de lo figurado es el que se revela con mayores posibilidades de reflejar intensidad y polisemia.

No en todos los casos las construcciones metafóricas responden a un trabajo consciente o del que pueda tomarse conciencia después, sin embargo puedo rememorar algunos pasajes en que el proceso ha tenido para mí un cierto grado de nitidez. Cito en su integridad uno de los poemas que mejor identifican el trabajo metafórico:

Pronto azotarán las ventiscas y el mar se congelará.

Podría, al abrigo de una enseñada, sortear el filo tenaz que nos persigue.
 Pero hay llamaradas inexplicables, cúmulos de sombra que nos llevan.
 Habla y no es una voz, no promete ignotos paraísos ni el dominio del azar;
 me veo atraído por su borroso tremor detrás del horizonte.
 Voy tras su canto oscuro, la incesante señal que ya es herida.

Lo que en este poema se evidencia, prácticamente en su totalidad, es el deseo de quien lo enuncia de no definir mediante las palabras que directamente se refieran a percepciones y a experiencias, sino escoger otros caminos expresivos más conectados con la emoción. La selección que llevé a cabo partió casi automáticamente de una metáfora ya instituida en el lenguaje cotidiano, como la de ‘azotar’ aplicada al viento; en esta se cumple el esquema analógico pero se exhiben solamente dos de sus términos, la relación que establecen es entre el instrumento y la acción de golpear. Solo en un momento posterior y comparando esta elección con otras, se me hizo más clara la tendencia a proponer expresiones relacionadas con lo violento e hiriente y con lo oculto. El “filo tenaz”, las “llamaradas”, los “cúmulos de sombra”, el “tremor”, el “canto oscuro”, la “herida” no son ni filo, ni llama, ni montones de sombra, ni temblor, ni canto, ni herida, pero toman de estos términos uno o más aspectos semánticos para ponerlos en otro lugar, donde surgen nuevas relaciones. Lo que “filo” traslada no es la alusión a un objeto concreto, sino la sensación de lo que puede cortar o herir; las “llamaradas” no se refieren al fuego o al calor, sino a súbitos y misteriosos impulsos; la “sombra” se amontona solo en un ánimo agobiado, pero mejor que ‘montón’ era “cúmulo”, pues me remitía tanto a ‘colmo’ como a un tipo de nube que semeja una cumbre nevada, y, por lo tanto, contrapuesta a sombra; el “tremor” es aquí una sensación corporal de algo que es incorpóreo e indefinido y que, además, puede ser visualizado, aunque con suma dificultad; el “canto” no alude a una melodía, sino a algo inefable que atrae irremediabilmente, y la “herida” es, más que dolor y laceración, una inscripción en el cuerpo, donde está escrito un destino.

En “Velas recogidas...” era necesario expresar la sensación de anulación del ser humano ante un entorno natural muy poderoso, lo que quería conseguir debía ser inapelable, no debía dejar ninguna brecha que permitiera filtrar la idea de la posibilidad de rehacerse ante una experiencia extrema. Las dos metáforas surgieron en el orden en que aparecen en el poema y la sonoridad de las palabras fue un elemento decisivo para fijarlas; la segunda tiene claramente el sentido de precisar la anterior y cerrar cualquier intento de rectificación; ambas hacen referencia a lo vacío, a un continente sin contenido, y deshumanizan al yo que las enuncia: “somos cáscara, pellejo de nada”.

En el proceso que comporta la metaforización también se van creando imágenes de significación más amplia, y en una construcción de este tipo cada elemento aparece como un eslabón de una cadena que sirve al conjunto. En “Acaso ellos ya sepan...”, la última línea se fue preparando desde líneas anteriores; cuando definí la idea de que la ruta no estaba en los mapas y que, además, estos no existían, el sentido de un rumbo propio quedaba sugerido. De ahí a la vinculación de la travesía con la vida que cada uno forja había un paso. La línea final, entonces, fue el resultado de una secuencia y secuencia ella misma de varias traslaciones de sentido que derivaban de relaciones de semejanza:

Descubrir el río en este mar no es solo asunto de minuciosa cartografía, es saber que sus meandros y canales son trazos en un mapa inexistente. Cada quien dibuja las costas escabrosas o suaves de sus travesías.

Dibujar, tal vez por ser una acción creativa, fue preferible a seguir el propio camino; las travesías ocuparon el lugar de etapas de la vida, y las costas de dos tipos, “escabrosas o suaves”, terminaron por significar los estilos de vida que pueden elegirse.

No es extraño que en el contexto de este poemario dos procedimientos que lo caracterizan tengan entre sí relaciones de afinidad; la metáfora traslada sentido de una

palabra a otra porque establece entre ambas una condición de semejanza, de tal modo que la original puede ser reemplazada y quedar oculta; de manera similar, el yo pone en su lugar a otro que funcionará como el yo de la enunciación, pero las relaciones entre ambos no se definen con precisión y son complejas, aunque de algún modo sugieren también algún tipo de semejanza; identidad y alteridad se integran como en la visión del yo-ipse de Ricoeur. Una metáfora supone que uno de sus términos siga siendo él, aunque transformado y revestido de una nueva identidad.

3.5 Detenimiento y viaje

Un tema que la reflexión posterior a la escritura de los poemas permite resaltar, y que no estuvo en absoluto considerado en el escueto proyecto del poemario *Cuaderno del alucinado*, es el del detenimiento, opuesto a las ideas de desplazamiento y de transcurso, propias de la navegación, que debían dominar la colección. Haciendo un análisis a posteriori del sentido de este primer cuerpo de poemas, ha resultado evidente que donde se pretendía movimiento aparece inmovilidad, donde debían estar las etapas de un viaje –con principio y fin- se manifiesta alguien a punto de iniciarlo o paralizado sin un porqué. Son signos del detenimiento: el uso del futuro, el subjuntivo y el potencial, que aluden a acciones no realizadas (“Cuando mi barco ponga proa a su corazón, será como un lento vuelo sin ecos”; “Podría, al abrigo de una ensenada,...”); los motivos de la espera y del límite que se presentan como impedimento (“La tripulación aguarda”; “La vida lacera en este confin”); las imágenes que se centran en lo sólido, en lo que no fluye (“los hombres miran recelosos la niebla, pensando que es un muro...”; “El aliento petrificado se resquebraja en silencio”; “la solidez del aire”); los adverbios y locuciones que indican inminencia antes que realización (“Ahora, a punto de embocar el Estrecho”; “Pronto azotarán las ventiscas...”).

La intención de que el poemario hablara de un viaje por el extremo del mundo que implicara riesgos extremos, hasta el inevitable naufragio, se ha visto modificada por una tendencia que obliga a ciertas consideraciones y preguntas. ¿Es este un caso en que el hablante imaginario orienta la acción y el decir sin que el autor real tenga plena conciencia del porqué de ciertas decisiones? ¿Hay claridad con respecto a la proyección última de este contenido y a su tejido de relaciones? El análisis del sentido de los poemas inicialmente escritos suscita una disyuntiva: recuperar el propósito inicial, marcando en adelante los elementos que ayuden a desarrollar el tema de la travesía y sus vicisitudes, o dejar que el tema observado despliegue sus posibilidades significativas. De una nueva y detenida lectura surge la revelación de que no todo es detenimiento en estos poemas, aunque persista ese rasgo en algunos pasajes; es posible afirmar, más bien, que hay imprecisión con respecto al movimiento, ambigüedad, ausencia de marcas del rumbo, hay un estar en el Estrecho y un fluir lento, casi imperceptible. La voz de Felice se expresa cavilosa, pero ganada por la atracción de lo desconocido y tal vez a este conocimiento intuitivo se deba su inicial cautela, así como a su condición reflexiva: él sabe, contra la razón, que pasaje y fin son inevitables y los demora, en su dejarse ir hay un signo de fatalidad, el movimiento se ha de cumplir, el futuro es a la vez presente, el pasado se regenera, en el tiempo de lo ilusorio viajar es también detenerse. Los poemas escritos proyectan, en cierta forma, el fin al que apuntan, aunque su desarrollo aún esté incompleto, por ello no es volviendo a los lineamientos originales que este poemario alcanzará su sentido, sino siguiendo el rumbo que traza el hablante imaginario, aunque este se distancie de lo que se había pensado.

El poemario mismo se desarrolla como un viaje, en el que un esquema de ruta puede ser alterado por ocurrencias imprevistas, que al final obliguen a modificar el proyecto. En este otro viaje que es la escritura, no hay destino, solo marchas y contramarchas. En la ficción,

el poemario es un cuaderno de viaje en el que quedan registrados diversos momentos de la travesía; pero sobre esta ficción que tiene lugar en un espacio-tiempo creado, se edifica un viaje simbólico, una instancia en que las huellas espaciales desaparecen y el tiempo no transcurre, sino es una costura de fragmentos. En este viaje simbólico persiste, sin embargo, una dirección hacia occidente, un más allá sin punto de llegada, la eterna interrogante acerca del final (“Acaso ellos ya sepan que este viaje no tiene destino, o que su rumbo a occidente no ha de alcanzar un término.”). Tal vez en ese punto cardinal abierto se encierre la perpetuación del viaje. Y porque el transcurrir se detiene, Felice no tiene más pasado ni presente que los que enuncia en cualquier orden y que, incluso, pueden entrar en contradicción. El viaje, entendido de este modo azaroso, es transformación, y por tanto todo lo que se sujeta a él cambia. En *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino, un libro de género impreciso que he tenido como referente, el narrador, refiriéndose a los viajes del personaje Marco Polo, habla de una recreación del pasado a partir de las circunstancias presentes, pero, sobre todo, alude a la temporalidad insumisa del mundo imaginario:

...aquello que buscaba era siempre algo que estaba delante de él, y aunque se tratara del pasado era un pasado que cambiaba a medida que avanzaba su viaje, porque el pasado del viajero cambia según el itinerario cumplido, no digamos el pasado próximo al que cada día que pasa añade un día, sino el pasado más remoto. Al llegar a cada nueva ciudad el viajero encuentra un pasado suyo que ya no sabía que tenía...⁶⁴

Llegada a este punto de la reflexión, advierto que la elección del tema del viaje no es incidental en mi poesía, sino que está profundamente enlazado con la búsqueda del propio yo y con la idea de que su esencia no excluye la diversidad. Tratándose, además, de un viaje por mar, este añade su extenso valor simbólico, se convierte al menos en imprevisible, infinito, misterioso. Aunque el viaje de Felice Ianua, en el *Cuaderno del alucinado*, no se

⁶⁴ Barcelona, Ediciones Minotauro, 1983, p. 38.

ha completado; aunque el cuaderno, registro de su viaje interior, se halla inconcluso, el hecho de haber dejado de ser migrante para ser solo viajero –trayectoria que ha comprendido su evolución desde el mundo real al imaginario– lo ha puesto en condición de descubrirse otro. El migrante tiene que llegar a algún lugar y asentarse; el viajero vive siempre en tránsito, no deja de ser, está siendo. El viaje será, al fin y al cabo, la expresión exterior de una transformación interna, que se produce cuando el yo se encuentra con el otro que es uno mismo. Esa voz fortalecida en la ficción abre caminos al conocimiento del propio ser, y así la experiencia poética puede ser reveladora de la alteridad que encierra toda unidad. El propio yo es viaje, un desplazarse por la existencia sin ser jamás el mismo.

CONCLUSIONES

1. La ficción en poesía tiene su manifestación más importante en la figura del yo, que realiza la ilusión de ser el yo real. La alteridad, entonces, aparece porque el poeta hace uso de la primera persona en cuanto otro, un ser creado por él, sobre la base de sí mismo o no, pero distinto, sin revelar su estrategia ficcional. La alteridad no supone la ruptura con el yo, sino que es un elemento constitutivo de la identidad: el yo, que es heterogéneo, implica al otro.
2. Los poetas que han centrado su atención en la ficcionalización del yo, han coincidido en la idea fundamental de que el hablante de sus poemas es alguien distinto de ellos mismos, que, no obstante, canaliza sus preocupaciones más íntimas, por ello han concebido este fenómeno con diferentes matizaciones, ya sea a través del descenso al infierno, de la impersonalidad, del monólogo, de la adopción de máscaras, de la creación de seres apócrifos o de heterónimos con estilos diversos, del encuentro con el doble, o de la pregunta constante por el ser.
3. En *Cuaderno del alucinado* se manifiesta un yo que no es una máscara, no oculta a otro, es otro, un ser existente y autónomo en la ficción.
4. El otro como hablante cuyo nombre es Felice Ianua, que aparece en mi poesía a partir de *Cuaderno de ultramar* (2004), tiene como antecedente al personaje del marino Carlo Felice, que se menciona en *Arte de la noche* (1997) y, más vagamente, a la persona que viaja en *Cabo de las tormentas* (1990).
5. Dar nombre al hablante lírico es un acto de fundación de su ser. El nombre de Felice Ianua tiene un valor simbólico que remite a su origen, pero en *Cuaderno del alucinado* se le ha atribuido un sobrenombre, con el que se apunta a un estado de

exaltación y a su condición de visionario en la etapa que vive. Nombre y sobrenombre definen su carácter y su discurso en este poemario.

6. En el proceso de ficcionalización de yo, ha sido necesario conocer algo de la historia pasada de Felice Ianua, para que se convirtiera en hablante de este poemario. Esto ha sido posible gracias al recurso de escribir un relato, en el que el narrador fuera un amigo de Felice, también personaje de ficción. El relato ha tenido la función de hacer que se iniciara el discurso del yo ficticio en el poemario.
7. Felice Ianua se configura como un marino genovés que también escribe, con lo cual se plantea un paralelismo entre el hablar-escribir imaginario y la instancia de la escritura, entre el cuaderno de viaje y el poemario.
8. El espacio imaginario del Estrecho en el fin del mundo convoca la idea de límite, de lugar extremo y de extremos, donde el deseo de ir más allá se tropieza con la fuerza de la naturaleza; Felice persigue allí un mundo sin límites. Simboliza la confrontación con el propio destino y en él se manifiesta la alteridad en toda su extrañeza.
9. El tiempo de la ficción es impreciso, en lo que se refiere a los lineamientos de la historia, como la travesía o la escritura misma del cuaderno. Esta característica responde a la relación entre la instancia temporal, el no explicado propósito del viaje y la condición de enajenamiento de la realidad del hablante. La temporalidad no se presenta continua sino más bien fragmentada.
10. El yo ficticio va creando su espacio y su tiempo con la palabra. Es un ser de lenguaje y con él construye su entorno, su pasado, su presente y su futuro.
11. Los textos de *Cuaderno del alucinado* tienden a una organización en la que prima la dualidad. Esta se manifiesta en dos sentidos: los tipos de textos (poemas en prosa y

poemas breves en verso) y los idiomas en que están escritos (español e italiano). Se da una correspondencia entre los textos en prosa y el español, y entre las poesías breves y el italiano; los primeros conforman el cuaderno de viaje propiamente dicho, los segundos son fragmentos, iluminaciones poéticas.

12. La dualidad que se evidencia en los textos es la expresión de la dualidad de ser yo y otro.
13. El tema del viaje va revelando su importancia en el poemario, y se caracteriza, en principio, por un elemento contradictorio: la presencia recurrente de signos del detenimiento; sin embargo, la observación de esos signos lleva a descubrir que el yo-otro o hablante imaginario asume que desplazarse supone también detenerse, así como todo pasaje supone su fin. En su dejarse llevar, en la lentitud de sus desplazamientos hay una expresión de fatalidad.
14. En *Cuaderno del alucinado*, el viaje es la expresión de la transformación interior: el yo viaja hacia el otro que habita en sí mismo. Por lo tanto, la alteridad tiene una doble manifestación en este poemario: en la existencia imaginaria de Felice Ianua y en su propio discurso, y en la alusión simbólica de su viaje hacia lo otro. El yo en sí mismo es viaje.

BIBLIOGRAFÍA

ALBALADEJO, Tomás. *Retórica*. Madrid, Editorial Síntesis, 1993, 198 pp.

BASHO, Matsuo. *Sendas de Oku*. Versión castellana de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya. Barcelona, Barral Editores, Breve Biblioteca de Respuesta, 1970, 128 pp.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. 12ª ed. Madrid, Alianza Editorial, 1984, 206 pp.

_____ *El libro de arena*. Madrid, Alianza Editorial, Biblioteca de autor, 1998, 141 pp.

_____ *El hacedor*. En *Obras completas 1923-1972*. Tomo I. Buenos Aires, Emecé Editores, 1989, pp. 777-854.

_____ *El otro, el mismo*. En *Op. cit.*, pp. 855-949.

BROWNING, Robert. "Andrea del Sarto", 5 de setiembre de 2009, 16:12 h., <http://www.rpo.library.utoronto.ca>

_____ "Fra Lippo Lippi", 5 de setiembre de 2009, 16:04 h., www.victorianweb.org

_____ "My last Duchess", 5 de setiembre de 2009, 16: 50 h., <http://www.classiclit.about.com>

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (compilación y bibliografía). *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 1999, 287 pp.

CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Barcelona, Ediciones Minotauro, 1983, 174 pp.

CAMPILLO MESEGUER, Antonio. *Ficción, simulación, metamorfosis*, 16 de abril de 2008, 16:14 h., <http://www.um.es/campillo/miwiki/doku.php?id=publicaciones>

ECO, Umberto. *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona, Editorial Seix Barral S.A., 1965, 355 pp.

_____ *Apostillas a El nombre de la rosa*. 2ª ed., Barcelona, Editorial Lumen, 1985, 83 pp.

_____ *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Editorial Lumen, 1992, 391 pp.

ELIOT, T.S. *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve de bolsillo, 1968, 165 pp.

FRIEDRICH, Hugo. *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona, Seix Barral, 1974, 398 pp.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (compilación, introducción y bibliografía). *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 1997, 287 pp.

GAZZOLO, Ana María. *Contra tiempo y distancia*. Lima, Ausonia, 1978, 93 pp.

_____ *Cabo de las Tormentas*. Lima, Jaime Campodonico Editor, 1990, 65 pp.

_____ *Arte de la noche*. Lima, Editorial Colmillo Blanco, 1997, 54 pp.

_____ Felice Iana. *Cuaderno de ultramar* (Serie Ficciones Poesía). Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2004, 50 pp.

MACHADO, Antonio. *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. 2ª ed., Edición, introducción y notas de José María Valverde. Madrid, Clásicos Castalia, 1991, 278 pp.

_____ *Los complementarios*. 4ª ed., Edición de Manuel Alvar. Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1996, 360 pp.

MAGRIS, Claudio. "Discurso". *Fundación Príncipe de Asturias*, 8 de diciembre de 2006, 16:02 h., <http://www.fpa.es>

MALLARMÉ, Stéphane. *Stéphane Mallarmé en castellano*. Tomo III. *Divagaciones. Seguido de Prosa Diversa/Correspondencia*. Traducción y prólogo de Ricardo Silva-

Santisteban. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Colección El manantial oculto, 1998, 617 pp.

MARTÍN ADÁN. *Obra poética en prosa y verso*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado, Departamento de Humanidades, 2006, 772 pp.

MARTÍNEZ BONATI, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona, Seix Barral, 1972; 233 pp.

_____ *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*. 2ª ed., Santiago de Chile, Editorial LOM, Colección Texto sobre texto, 2001, 203 pp.

PESSOA, Fernando. *El poeta es un fingidor (Antología poética)*. Traducción, selección, introducción y notas por Ángel Crespo, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1982, 338 pp.

_____ *El marinero*. En *El poeta es un fingidor*, pp. 323-338.

_____ *Máscaras y paradojas*. 2ª ed., Edición de Perfecto E. Cuadrado. Barcelona, Edhasa, 2004, 238 pp.

_____ *Crítica: ensayos, artículos y entrevistas*. Edición y epílogo de Fernando Cabral Martins. Barcelona, Acantilado, 2003, 586 pp.

POZUELO YVANCOS, José María. *Poética de la ficción*. Madrid, Editorial Síntesis S.A., 1993, 256 pp.

POUND, Ezra. *Personae*. Traducción y presentación de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Colección El manantial oculto, 2001, 297 pp.

RICOEUR, Paul. *Sí mismo como otro*. Madrid, Siglo XXI Editores, S.A., 1996, 415 pp.

RIMBAUD, Arthur. *Una temporada en el infierno*. Introducción y traducción de Gabriel Celaya. prólogo de Jacques Rivière. Madrid, Alberto Corazón Editor, 1969, 93 pp.

_____ *Cartas del vidente*, 10 de abril de 2008, 19:30 h., <http://www.poeticas.com.ar>

- SILES, Jaime. “El yo es un producto del lenguaje”, 5 de setiembre de 2009, 17:14 h., <http://www.march.es/Conferencias/docs/Conferencias/GC380.pdf>
- TABUCCHI, Antonio. *Un baúl lleno de gente. Escritos sobre Fernando Pessoa*. Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1998, 210 pp.
- UNGARETTI, Giuseppe. *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. A cura di Leone Piccioni. 7ª ed. Vicenza, Arnoldo Mondadori Editore, I Meridiani, 1974, 905 pp.
- ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. 4ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 123 pp.
- ZINGARELLI, Nicola. *Vocabolario della lingua italiana*. 12ª ed. A cura di Miro Dogliatti e Luigi Rosiello, Zanichelli, 1994.

APÉNDICES

Felice Ianaa

CUADERNO DEL ALUCINADO

La tripulación aguarda. Reclinados en la barandilla de estribor, los hombres miran recelosos la niebla, pensando que es un muro aunque la sepan agua. Hay un rumbo en esa niebla que los mapas no registran, pero su juego consiste en confundirnos. Esconde los perfiles de los fiordos, ahoga la música de las aguas.

Cuando mi barco ponga proa a su corazón, será como un lento vuelo sin ecos.

Arrigo me habla siempre de las leyes del mar, que él, como tantos, se empeña en no transgredir. Pero quién ha escrito esas leyes, quién ha sido su intérprete.

Nos hemos alejado, irremediablemente, porque los innumerables puertos que hemos tocado lo han llevado siempre al mismo lugar, nunca ha dejado de pensar en volver al único, al primero.

Génova es para mí la riva de lo perdido, de la que zarpé en un navío sin retorno. Y poco importa, porque hay en los mares infinitos puertos.

He navegado desde los quince años, siguiendo las intrincadas rutas trazadas en las cartas de marear, sin que se agotara el impulso. Ahora, a punto de embocar el Estrecho, escucho el silbido hiriente de los vientos y no sé si es una llamada o una advertencia.

Hasta aquí llegó mi padre, hasta este confin en donde su vida se detuvo. Sigo la estela de su barco invisible.

Sé que este viaje no tiene destino y que el rumbo a occidente se adentra en el vacío. Zarpar ha sido un lento desprenderse, un pesaroso abandono a la corriente. El viento ha sido escaso y en la turbidez del horizonte nada se adivina. Como la antracita, la densa superficie por la que la nave se desliza.

Descubrir el río en este mar no es solo asunto de minuciosa cartografía, sus meandros y canales son trazos en un mapa inexistente.

Cada quien dibuja las costas escabrosas o suaves de sus travesías.

Pronto azotarán las ventiscas y el mar se congelará. Podría, al abrigo de una ensenada, sortear el filo tenaz que nos persigue. Pero hay llamaradas inexplicables, cúmulos de sombra que nos llevan.

Habla y no es una voz, no promete ignotos paraísos ni el dominio del azar; me veo atraído por su borroso tremor detrás del horizonte.

Voy tras su canto oscuro, la incesante señal que ya es herida.

Allí donde el mar se mezcla con los sueños, los puertos son
espejismos, varaderos de inútil calma.
Desde mar afuera, se extienden apacibles, pero nunca son los
mismos al zarpar.
Partir es una marca de fuego.
Llegar, solo una ilusión.

La noche encendida ha hecho del mar un espejo. El trajinado casco se desliza entre destellos. Me ha retenido en el puente un súbito fulgor de la memoria, el eco doloroso de tu paso en el vacío.

Eres mi lontana aurora, ya jamás hallada. Desde entonces, no he trazado sino distancias. Un solo pensier, Laura, era el centro de mis días: que hubiera siempre un muelle donde me esperaras.

Pero solo hubo puertos sin adioses, perfiles para el olvido, una pasión desdibujada. De ti queda un nombre grabado en la proa y el devastado mar que no se acaba.

El recuerdo es una trampa de la muerte. Tanta luz en la noche me ha ofuscado.

En los chirridos de la arboladura resuena el temporal que aún no llega, en las velas que apenas se hinchan está la violencia de los vientos del oeste.

Nada impedirá que nos alcancen, ni la pericia de viejos pilotos lograría darles la vuelta. Siempre he sabido que iría a su encuentro y me envolverían extraviándome los sentidos y sumirían los instrumentos en la parálisis.

Solo queda vislumbrar sus breves anuncios en horas de navegación tranquila.

Los retardados vientos del otoño contienen el avance de los hielos. Más allá del laberinto de canales, en el mar abierto, el aullido de las ráfagas asordará el rechinar de las arboladuras. Bocas que deforman las voces, atado inútil de los brazos, el viento empapa las entrañas, arrasa la vida el furor del mar. Para nosotros aún hay abrigo, y tercos horizontes todavía.

Velas recogidas. En el callejón de los vientos contrarios, somos cáscara, pellejo de nada. El acantilado de hielo cruje en nuestros oídos; el aliento petrificado se resquebraja en silencio. No hay amarras para unos brazos que golpean la solidez del aire.

La vida lacera en este confin.

La desolación es una isla de costas brumosas y ubicación imprecisa. Puede ser esa línea que se desvaneció al final de la tarde, cuando viraba la nave a barlovento, una visión como un silbido que se pierde.

Quienes la avistaron alguna vez han dado fe del helado desierto que la cubre, en donde el tajo del viento ahuyenta hasta a los cormoranes.

Alguien la marcó con ese nombre en su itinerario, alguien que en su derrota no calculaba islas solitarias. He dado con ella aunque la noche la haya borrado; no necesito acostar mi embarcación a su orilla para comprobar que su hielo me ha tocado.

Le llaman el fin del mundo, nada en él permanece, ni hombres
ni animales ni montañas de hielo.

Navego por este páramo que riza el temporal, amarrado, sujeto
al absurdo leño que la furia revuelca. Olas de negros picos
muerden el cielo. Si al menos no ardiera en mí una pasión
ignota, si pudiera nombrar el exacto nervio.

Desafiante, el albatros abriga un polluelo contra el invierno.

Poesie del barlume

Cielo d'inverno
Scende il sipario
Fumo pietra attesa

[No había visto nunca la contundencia del cielo caer y cerrarse ante mí.]

Nuvole Onde
Non sanno più riprendere
la mancata scia

[Esa estela ¿cuándo la perdí? ¿cuándo la perdieron las altas olas?]

Sempre ad ovest
Esiste davvero un luogo
o l'infinito trascorrere?

[Acaso nunca vea el final de la travesía.]

Un lampo mi schianta
Dall'ombra vedo l'ombra
riapparire

[La luz desgarrá más que la sombra.]

Lo spuntare dell'alba
Il sole vinto
dalla muraglia di nebbia

[En mi memoria, lejanos, amaneceres de serena transparencia.]

Inabissati
nella sconfinata urna di ghiaccio:
le navi
gli uomini di mare
le memorie dei venti
il cielo rovesciato nelle acque

[Todo lo calla el silencio del mar.]

Partenze
Ancorare all'aria
i desideri

[El deseo agita, corre, impulsa. El mar es el deseo que no cesa.]

Ardito cuore della notte
Straziato varco
l'ultima frontiera

[¿He poseído siquiera mis delirios?]

RELATO

No me pareció, cuando lo vi por primera vez, que ese muchacho con aire melancólico pudiera un día pilotar un barco más allá de la puerta del Mediterráneo. Casi todos en el puerto nos encontrábamos en la plaza Caricamento, entre carretas y bultos, y escogíamos entre las naves apiñadas aquella en la que nos hubiera gustado navegar. Pero él era especialmente retraído y aunque compartía nuestros juegos, también se apartaba algunas veces y, quieto en el muelle, ponía la mirada en las lentas maniobras de una embarcación que zarpaba, y se olvidaba de jugar. En algunas ocasiones, mientras ayudaba a descargar pacas de especias para el almacén de mi familia, lo veía con el padre, el capitán del “Ludovico”, quien suave y firmemente lo llevaba del hombro; pero cuando este embarcaba, la mirada del chico cambiaba, sus ojos se prendían de la distancia, parecía un adulto de expresión grave metido en un cuerpo aún endeble.

Los Ianua habían sido todos marinos, desde siempre, de modo que no era difícil pensar que Felice habría de seguir el mismo rumbo. Para mí, en cambio, último vástago de una familia de comerciantes, mirar al mar con el deseo de partir era como desertar. Papá me había ido enseñando los secretos del negocio de ultramarinos y a reconocer la buena calidad de especias y salazones; los fuertes olores que encerraba el almacén no cubrían, sin embargo, los que me traía el mar y la madera de los barcos fondeados. Esos me atrapaban el alma.

Casi nunca salíamos del puerto, la sombra de los pórticos y de los callejones de la ciudad medieval nos acogían y nos daban todo lo que podíamos desear; hasta el mar era abrigado allí, donde las naves reposaban luego de largos recorridos. Solo Felice venía de más lejos, de la vecina Nervi, y en algunas ocasiones se hospedaba en casa de sus abuelos,

cuando el capitán permanecía en tierra o cuando, en su ausencia, acompañaba a la madre. La primera vez que lo encontré, recostado en un fardo, aguardaba a que el padre terminara de acordar los detalles de un embarque. Sobre la mañana pesaba aún ese espeso gris del invierno y él parecía tan sombrío como el día.

--- ¿Esperas a alguien?

--- A mi padre, el capitán Ianua—. Se había sobresaltado, primero, y no me miraba. Estaba por darme la vuelta y dejarlo—. Esta vez irá hasta el otro lado del océano.

No supe si lo lamentaba o si le atemorizaba o si, simplemente, era una constatación. El tono y la lentitud de la frase me habían intrigado pero no parecía dispuesto a decir nada más. El capitán no era un desconocido, yo había escuchado pronunciar su nombre con respeto y, como otros jóvenes que aspiraban a ser marinos, habría querido navegar bajo su mando.

--- ¿A América?

--- Será un largo viaje—. Miraba a don Carlo como si se despidiera de un sueño y yo recibía en el pecho la intensidad de sus sentimientos. No hubo más palabras esa primera vez pero un pacto de amistad se cerró entre nosotros.

Lo vi algunas veces más, acompañando al capitán, pero cuando todo estuvo listo para zarpar, observé desde el almacén de Sottoripa el abrazo al padre, la solícita atención a la madre. Y después, cuando acomodaba mercancía al pie del mostrador, las dos siluetas apretadas contra la caída de la tarde y un pequeño barco llegando al límite del faro.

Felice volvió dos semanas después. Era una hora de mucho trajín en el almacén y estábamos surtiendo una venta importante. Se detuvo en el umbral y aun recortado a contraluz reconocí el mudo reclamo de su presencia; era de poco hablar y ni siquiera se esforzaba por remediarlo, así lo acepté desde un comienzo. En la tienda, como antes en el muelle, miraba fijamente lo que, de algún modo, quería hacer suyo. Se me acercó y, sin ninguna fórmula de saludo, me dijo:

— Cuando cierren, me gustaría ir hasta el faro.

Le habría preguntado para qué pero la señal de mi padre me ordenaba que ayudara a cargar la mercancía en el carruaje de don Nicola. No se movió, observaba la agilidad de los dedos del dependiente para empaquetar, y cuando este cogió las tijeras y cortó la cuerda, se dio media vuelta y salió de la tienda.

Cerramos poco después del mediodía y allí estaba, obstinado en su espera, bajo la sombra bullente de la galería. Me despedí de mi padre y no llegué a escuchar su réplica. Íbamos bordeando los soportales y yo, sin saber qué decir, oía voces, silbidos, sirenas, el crujido del pescado friéndose. Felice llevaba las manos en los bolsillos pero de vez en cuando se acomodaba la visera de la gorra y señalaba el camino; la Lanterna no estaba cerca, a pesar de que era visible desde cualquier lugar del puerto, y yo seguía sin explicarme qué era lo que quería hacer allí. No iba con él por obedecerlo ni pensando que se trataba de algún juego, yo había empezado a intuir que algo más inexplicable lo conducía.

--- ¿No volverás hoy a Nervi?

--- Nos quedaremos en casa de los abuelos algunos días.

Los primeros anuncios de la primavera llegaban con el viento que limpiaba el cielo. Ya habíamos dejado atrás las últimas casas; giré y, caminando de espaldas al mar, me puse a

mirar los suntuosos y lejanos palacios de las colinas; nuestras vidas transcurrían en otra esfera, yo nunca había paseado por aquellas calles.

Cuando estuvimos cerca de la roca sobre la que se alzaba la Lanterna, al pie del cerco amurallado, Felice se detuvo. Yo estaba cansado por el largo recorrido y preocupado por lo que pensaría mi padre al no verme aparecer a la hora de volver a abrir el almacén; la luz de la tarde se iba poniendo horizontal al mar y aún teníamos que volver. Felice sacó un envoltorio del bolsillo derecho de su chaqueta y se descolgó unos pasos más abajo en la pendiente, y desde ese punto en que se divisaba, a la izquierda, la ensenada del puerto y, a la derecha, mar abierto, me inquirió:

--- ¿Pasarás toda tu vida en el almacén?

La pregunta se adelantaba a mis sueños pero nunca me había atrevido a formulármela a mí mismo. De pronto rebotó en mi mente y se hizo inevitable.

--- ¿No saldrás nunca de aquí, verdad?

Algo en él me intimidaba, a pesar de que no era mayor que yo, y mi respuesta no salió a tiempo. Hincó las rodillas en la tierra y cavó un hoyo con las manos, donde colocó el objeto envuelto. No me lo mostró pero me convirtió en testigo de su rito. Yo devolví la pregunta:

--- ¿Qué sentido tiene poner algo en la tierra para alguien que surcará el mar?

--- Esta es la frontera y un día, cuando pase en una embarcación al pie del faro, recordaré que aquí enterré una pieza de mi infancia.

Antes de emprender el regreso, con la luz apoyándose en el mar, yo también me hice una promesa, también yo cruzaría este límite. Y mi padre me consideraría un desertor.

Felice volvió a Nervi y, en cierta forma, me sentí aliviado, pues mi padre soportaba su presencia con recelo y había empezado a atribuir a su influencia lo que él consideraba algunos cambios en mi comportamiento. En el fondo tenía razón pero no era culpa de mi nuevo amigo. Yo no le había confiado nunca mis secretos deseos, en parte porque sabía cómo pensaba y también porque no quería defraudarlo. Cuando lo escuchaba hablar con otros comerciantes percibía un cierto aire de menosprecio hacia los navegantes, incluso en lo que no decía. Alguna vez usó la palabra aventureros, que para él encerraba el desapego y la evasión. Era cierto que muchos se iban por el mar y nunca volvían, pero también lo era que esta tierra tan precaria siempre nos había empujado hacia él.

Me daba cuenta de que vigilaba mis movimientos, aunque en verdad presentía que leía mis pensamientos; por eso me movía por la tienda evitando mirarlo, fingiéndome siempre muy ocupado. No había sido nunca un padre cariñoso y su ceño solía parecerme disuasor; mi madre nunca osaba contradecirlo y había inculcado en mí esa clase de respeto que consistía en callar cuando él tenía la palabra. Ni siquiera entonces, cuando estaba por terminar mis estudios, revelaba sus expectativas, como si cada paso que yo diera debiera llevar naturalmente a un mismo fin. Él no entendía que me sentía acorralado, conducido por un camino vallado al campo protegido donde mi vida transcurriría según lo previsto.

Cerrábamos ya el almacén, un día en que la luz del verano se había adelantado, cuando papá me pidió que llevara unos catálogos a la trastienda. En ese espacio reducido, donde yo casi nunca entraba, se encerraba su mundo: una mesa arrinconada repleta de papeles, frascos, cajoncitos, muestras, un anaquel en desorden, un cofre que siempre mantenía bajo llave y un candil, para suplir la falta de ventana. Ya entonces percibí que me habría asfixiado en ese espacio pero esa sensación no mermaba mi curiosidad; la imagen de ese cofre en medio del desorden de su mesa me había llamado la atención desde la primera vez

que lo había visto, me parecía un tesoro oculto en una cueva, un objeto precioso entre desechos, pero en realidad no sabía lo que guardaba en él, aunque era de esperarse que fuera solo dinero. Puse los folletos sobre la ruma de papeles y fui a alcanzarlo a la puerta, desde donde me llamaba con insistencia.

Solía impacientarse por mis demoras y mis distracciones y era conmigo más severo que con su empleado, pero ese mediodía, cuando nos dirigíamos a casa, caminaba sin prisa manteniéndose a mi lado, como si buscara el silencio entre las callejuelas. No sé por qué imaginé que intentaba decirme algo y mucho menos pude explicarme la razón de mi pregunta, que lo detuvo a dos pasos de San Lorenzo.

— ¿Por qué nunca te interesó viajar en barco?—. Ya era tarde, ya había movido el tema sin darme cuenta. Puso la mirada adusta en mis ojos y tuve que bajarlos. Seguí, entonces, subiendo la calle y lo escuché:

--- ¡Arrigo! ¡Detente! Hablaremos en casa.

Mamá nos vio entrar y se quedó mirando a mi padre cuando este cerraba la puerta del salón. No preguntó nada, como no lo haría después; solo esperó sentada a la mesa, en el que siempre había sido su lugar, a que los hombres resolvieran sus asuntos.

--- Dentro de poco cumplirás 15 años y sabes que cuando termines tus estudios te aguarda un puesto de responsabilidad en el negocio, que me gustaría verte dirigir un día. Sin embargo, no veo que pongas la suficiente atención para aprovechar tus horas de aprendizaje en el almacén ...

--- Papá ... yo ...

--- Las fantasías que llenan tu mente pasarán. Ninguna necesidad tienes de echarte a navegar, tú no perteneces a ese mundo. El negocio puede crecer y satisfacer todas tus necesidades.

--- Quiero ser marino, es lo que más deseo. Perdóname, papá.

--- ¿Y crees acaso que ser marino es una aventura? ¿que lo dices y ya todo te es dado? Sueñas, sueñas con estar al mando de una nave y no comprendes que quizá nunca llegues a pisar un puente ...

--- Yo sé que podré. Me esforzaré en aprender y no creas que no aprecio lo que me quieres dar...— No podía decirle que en las horas que pasaba en el almacén imaginaba las rutas de los barcos que traían las especias y yo me iba en alguno de ellos cuando zarpaba del puerto.

--- Pues parece que no. ¿Crees que lo que construyeron tus abuelos no merece continuarse?

--- No, no pienso nada malo ni de mis abuelos ni de ti, pero mi vida está en el mar ...

--- ¿Quieres navegar? Pues bien, navegarás, pero empezarás por conocer las entrañas de un barco.

--- ¿Qué quieres decir?

--- Ya lo sabrás. No hagamos esperar más a tu madre.

Entramos al comedor sin decir palabra, él crispado y contenido, yo cabizbajo. Pensé después que había querido darme una lección, que esperaba que me arrepintiera y volviera a trabajar en el almacén. El corazón me golpeaba hasta dolerme y en mi mente se enredaba todo lo que no había llegado a decir. Ese día la comida se enfrió en mi plato.

Había pasado una semana y nada más habíamos hablado. Yo seguía yendo al almacén y él apenas me dirigía la palabra. Pero sabía que las cosas no quedarían ahí, él no anunciaba

nada que no pensara llevar a cabo. En esos días no me distraía mirar los navíos acoderar o zarpar; algo que no podía definir, una desazón me agitaba. Ni siquiera los amigos que se reunían en la plaza, al final de la tarde, lograban animarme. Pensaba solamente en la misteriosa decisión de mi padre. Durante las comidas, mamá y yo nos espiábamos pero nada sustraía a papá de su concentración; el silencio pesaba y la sombría expresión de mi madre se agregaba a mi zozobra.

Uno de esos largos atardeceres de verano, en que la gente llenaba la plaza en busca del fresco, Felice se recostó en un bulto a mi lado. Había aparecido de pronto, con su natural desenvoltura, y percibí antes de hacerlo el alivio de hablar por fin. Pero él se adelantó, el brillo de sus ojos lo decía ya en cierta forma:

--- Hemos recibido noticias de mi padre desde Venezuela, por fin llegó a América.

--- ¿Fue una buena travesía?

--- Dice muy poco, pero al parecer no ha habido grandes dificultades.

--- ¿Y cuándo volverá a Génova?

--- Irá más al sur. Tocaré todavía algunos puertos brasileños.

Brasil estaba muy lejos, yo había bordeado sus costas en los mapas y me detenía siempre en la desembocadura del Amazonas; tal vez pronto ya no sería un lugar tan remoto para mí.

--- Le dije a mi padre que quería ser marino.

--- ¿Te atreviste?— No me extrañó su asombro pero temía que se burlara si le contaba mis temores.

--- En realidad, me vi forzado a decírselo, pensaba esperar un poco más.

--- ¿Esperar a qué? Yo empezaré a navegar dentro de poco, papá me lo ha prometido, y tú también deberías hacerlo ya. Tenemos edad suficiente.

--- Pero él no acepta mi elección, estoy seguro de que me empujará a embarcarme sólo para que me convenza de que no es la elección correcta para mí.

--- ¿Y qué importan sus motivos si lo hace posible?

--- Es que creo que mi primer viaje no será el que yo he deseado.

Era el único con quien podía hablar, a pesar de las pocas ocasiones en que nos habíamos encontrado. Felice ponía convicción en sus palabras, las dudas no parecían asaltarlo. Yo hubiera querido, entonces, ver mi rumbo tan claro como él veía el suyo, pero mi temor a equivocarme y a que mi padre tuviera razón me suspendía el aliento.

--- Si yo tuviera que zarpar mañana mismo, solo me echaría un saco a la espalda y me despediría de mi madre.

--- Pero mi madre no sabe de despedidas ...— se me atragantaron las palabras. Ni yo mismo entendía por qué los pensamientos sombríos no me abandonaban.

Mientras caminábamos de regreso a nuestras casas, yo sentía que Felice acompañaba mi congoja, ese inexplicable sentimiento que me hacía desconfiar de aquello que más quería solo porque no se ajustaba al diseño de mi fantasía. Él era realmente un amigo, había dejado su autosuficiencia de lado para que yo me expresara sin miedo a ser juzgado, pero aun así pensé después que me habría considerado un cobarde. Al despedirse de mí ante la puerta de casa, cuando en la calle ya no entraba la última luz de la tarde, me dio una palmada en el brazo y me propuso que fuera a buscarlo a Nervi, adonde volvería al día siguiente. Yo no sabía de cuánto tiempo dispondría pero acepté su invitación.

Mis padres estaban sentados a la mesa, a punto de cenar. Me apresuré en ir a mi lugar a la vez que me disculpaba; en ese momento, como antes en otros, habría querido tener un hermano. Durante la comida solo se oyó la voz de papá hablando de negocios, las voces en la calle se fueron disipando; más tarde, después de la comida, vendría otra oleada de voces

camino a Caricamento, para espantar el calor. Cuando él hizo el ademán de levantarse, quise retirarme rápidamente a mi habitación pero su gesto solo había sido el preámbulo para lo que me tenía que decir:

— Arrigo, te he enrolado en el “Corinto”, que zarpa a Turquía en una semana. ¿Era eso lo que querías, no?

Salió sin esperar a que yo hablara; las preguntas habían empezado a multiplicarse y tendría que responderlas yo solo. En los ojos de mi madre navegaba la tristeza.

Había conseguido que un proveedor del almacén me llevara a Nervi. Salí casi huyendo, desesperado porque no iba a tener, antes de embarcarme, otra oportunidad de ver a mi amigo. No estaba seguro de recordar bien las señas que me había dado Felice para llegar a su casa, pero bastó preguntar, en el pueblo todos conocían la casa de don Carlo Ianua, el capitán del “Ludovico”. Perteneía a una familia de marinos y de armadores por generaciones afincada en Nervi y a nadie allí se le podía ocurrir que Felice no siguiera esa estela. El proveedor me dejó en el pequeño puerto, desde donde se veía el promontorio de Portofino; el sol encendía los colores de las casas. Subiendo por una de las estrechas calles, a pocos metros de la plaza, di con el portal de la casa de Felice; no necesité llamar, él me vio desde lo alto de la calle y vino rápidamente a mi encuentro.

--- Me alegra que hayas venido. ¿Qué noticias tienes?

--- Parto dentro de tres días, en el “Corinto”.

--- No lo recuerdo ... ¡Ah! ¿No es un barco de bandera griega que hace la ruta de los puertos de oriente?

--- Su destino en este viaje es Estambul.

--- ¿Te das cuenta? Te harás a la mar antes que yo.

--- ¿Tú crees que seré un buen marino? Nunca he navegado, solo he observado las maniobras desde el puerto. Además, ni siquiera sé qué trabajos me encomendarán.

--- Mira, ya es casi la hora de almorzar. Subamos, quédate con nosotros.

La madre de Felice me recibió como a otro hijo, no me sentí extraño en esa casa; hablaba de los viajes del esposo como si ella misma los hubiera vivido y estaba ansiosa por conocer detalles de la experiencia americana de don Carlo. Envidié que para Felice todo fuera tan fácil, yo tendría que demostrar que no estaba equivocado y no me sentía seguro de lograrlo.

Por la tarde, luego de las bendiciones de la señora Ianua, hicimos una larga caminata por el paseo al pie de los escollos. Las olas reventaban con fuerza contra los muros de piedra y saturaban con sus estallidos nuestros oídos. No obstante, escuché con claridad la voz de Felice:

--- ¡Arrigo! Cuando embarques piensa solo en navegar, deja los demás pensamientos en tierra—. Volvía a parecerme algo mayor; era menudo y el azul profundo de sus ojos, igual al del horizonte.

--- Me gustaría que alguna vez navegáramos juntos. ¿Has pensado a dónde iríamos?

--- A América, adonde termina un océano y comienza otro—. No advertí entonces que en esa pasión pudiera habitar un germen nocivo, al contrario, me confortó que planeáramos viajes futuros y que nos propusiéramos seriamente realizarlos.

Nos despedimos frente al embarcadero, él le había pedido a un amigo de su padre, que volvía a Génova, que me llevara de regreso. Hacía poco que habían inaugurado la línea férrea pero yo no había llevado dinero para el pasaje. En esas horas en Nervi mis angustias

se sosegaron, ya nada parecía tener la gravedad de antes y de pronto quise que el tiempo corriera para subirme al “Corinto” y pasar por la Lanterna, y seguirla mirando hasta que se perdiera de vista. Mientras me alejaba en la carreta, recordaba la mano firme de mi amigo estrechando la mía; lo buscaría a mi regreso, para entonces yo elegiría en qué nave enrolarme.

Felice ha estado caminando toda la noche en su camarote, no he querido interrumpir sus cavilaciones y me he mantenido alerta, esperando su llamado. La tripulación también espera sus órdenes. Es una locura seguir aguardando, cuanto más tardemos en zarpar el paso por el Estrecho será más riesgoso. Y es él quien se ha empeñado. Pudimos haber cubierto otra ruta y dejar los fiordos para cuando cambiara el tiempo. Pero esa obsesión lo tiene cada vez más atrapado. He llegado a pensar que un extraño mal lo aqueja y que por su causa olvida que su deber como capitán es llevar el barco y a su gente a buen puerto. Ya no me escucha como antes, me mira como si yo fuera el eco de otra voz a la que no puede resistirse. Tal vez si hubiera formado una familia sentiría el deseo de volver, como nosotros; los largos periodos lejos de casa intensifican los afectos. Él, en cambio, quiere ir siempre más lejos, asumir todos los retos. Su casa está en todos los mares.

