

Escrituras del yo: diarios de escritores (Martí, Lezama, Gombrowicz, Rama)

María Laura de Arriba

Universidad Nacional de Tucumán
Argentina

Dentro de las llamadas *escrituras del yo* los diarios íntimos o personales materializan en la escritura un soliloquio, un monólogo interior o una especie de carta destinada a sí mismo o a la entidad absolutamente especular que surge, a veces en la forma de una segunda persona, simultáneamente con el quehacer discursivo. El interrogante, válido en este caso, está dirigido hacia el posible receptor de ese discurso que, en primera instancia, es el propio productor. Una emisión, se puede decir, del yo hacia el sí mismo que construye una brecha, una distancia no perceptible en la experiencia cotidiana que, además de remitirnos como lectores al tema de los desdoblamientos personales, le permite al diarista objetivar(se), en la medida de lo posible, en ese pasaje de la primera a la primera persona.¹ Por lo tanto hay en este gesto, paradójicamente, una voluntad de objetivación de la subjetividad en uno de los registros más rigurosamente apegados a esta última. La objetivación se cumple a través del establecimiento de una distancia allí donde no la hay, entre el yo que pasa en limpio "lo que queda del día" y el sí mismo que se configura como receptor del registro "objetivado". En este simulacro intersubjetivo en el que uno de los polos quiere objetivarse, en este yo que toma distancia, hay un procedimiento de exasperación tropológica: una prosopopeya que encierra otra prosopopeya menor determinada por la construcción de un interlocutor inexistente, vacío, que nos permite hablar de una especie de grado cero de la interlocución. El problema de la destinación en el caso del diario íntimo es sumamente complejo y no se resuelve en el hecho de pensarlo sólo como la ficción de una conversación consigo mismo ni en considerar la segunda persona como un enmascaramiento sustitutivo de la primera. De allí que me parece clave esta conformación de una estructura especular que sirve para objetivar la dimensión subjetiva como, justamente, el objetivo de la cámara fotográfica cuyo cristal ocupa el lugar opuesto al ojo.

La cuestión de los lectores futuros y potenciales del diario reenvía el tema de otras instancias mediadoras que entran a tallar desde antes de la publicación de un diario. Las situaciones son muy variadas y, sin

ánimo de agotarlas, se puede decir que hay diarios que se editan en vida del autor, otros que salen a la luz en forma póstuma por expresa voluntad de éste (por lo que se puede suponer que se escribieron pensando en la comunidad de lectores probables) y, también, están aquellos que no fueron escritos para ser publicados pero el que los encontró, por amor o por codicia, decide darlos a conocer. En este último caso la lectura nos llegará mediatizada por la intervención de familiares o albaceas que se ocuparán de censurar aquello que, a su juicio, no puede ser leído por la generalidad de los lectores, alimentando el mito de la cara oculta y el morbo que los consumidores de lo íntimo intentamos, sin éxito, disimular.

Otro rasgo del género lo constituye la exasperación deíctica, el apego a la cronología y a los espacios que se desgranán a través de días, meses, años y lugares y que, lejos de articular una sintaxis de relato, da forma a un discurso en donde prevalecen lo fragmentario, lo inacabado, las escansiones, la discontinuidad y el decir entrecortado. El diario se aleja de las configuraciones narrativas de las memorias y autobiografías, basadas en la sustitución metafórica, para concentrarse en la particularidad metonímica: una parte de la vida, no el todo, referida al presente y a la deixis inmediata que rodea a la enunciación.

Por otra parte, esta modulación autobiográfica constituye, para su autor, una fuente de temas y de reflexiones que se dejan planteados con el correr de la pluma y que, en muchas oportunidades, se retoman y se desarrollan en otros textos del mismo autor. En este sentido los diarios de escritores funcionan como un ineludible suplemento de los proyectos de escritura y como una ventana privilegiada para acceder al universo de lecturas que circulan en el interior de los mismos.

Alan Pauls² destaca entre sus protocolos específicos el hecho de fundarse en el principio de la posteridad: el texto exhibe su condición testamentaria y se proclama, de algún modo, como documento póstumo. Aunque se escribe con un obsesivo apego al calendario, sus efectos son diferidos porque todo diario funciona como depósito de desechos, es decir, da cabida a aquello que en otro lugar sería considerado intrascendente pero, al mismo tiempo, esa "retención de nimiedades" implica la sospecha de que, en el futuro, esas nimiedades pueden cobrar relevancia. Las operaciones del género dependen, así, del "porvenir conjetural", de la "posteridad azarosa" que determinan la dimensión de lo diferido en una escritura del presente que encuentra una justificación redentora en el futuro. En su impecable reflexión Pauls refuta una serie de mitos que rodean al género como, por ejemplo, la voluntad de conocerse a sí mismo o la de ser sincero y el hecho de ser considerado

sólo como expresión de la más pura individualidad. El diario crea la ilusión de encerrar secretos entre sus páginas pero, por lo general, defrauda esta expectativa. Por otro lado, considerarlo como práctica de una evasión es irrelevante porque siempre incluye, necesariamente, un fuerte arraigo en lo colectivo:

Casi todos los diarios de este siglo se escriben sobre la huella de estas dos series paralelas, coextensivas, que sólo tienen sentido en la medida en que son indisociables: la serie de las catástrofes planetarias (guerras mundiales, nazismo, holocausto, totalitarismos, etc.), la serie de los derrumbes personales (alcoholismo, impotencia, locura, degradación física). Así, el gran tema del diario íntimo en el siglo XX es la *enfermedad* (la enfermedad como afección del organismo del mundo), y las anotaciones con que el escritor acompaña ese mal forman algo así como el parte diario, incansable, que da cuenta de su evolución, una suerte de *historia clínica* que sólo parece tener oídos para la sigilosa expresividad de la dolencia (síntomas, estados y picos, mejorías, humores, reacciones y recrudescimientos). Es aquí, en la evidencia de esta catástrofe esencial, donde fracasa cualquier intento de socratizar el género. Ni Jünger, ni Pavese, ni John Cheever escriben un diario para saber quiénes son; lo escriben para saber *en qué están transformándose*, cuál es la dirección imprevisible en la que está arrastrándolos la catástrofe. No es, pues, la revelación de una verdad lo que estos textos pueden o quieren darnos, sino la descripción cruda, clínica, de una mutación (10).

El diario no es sólo expresión individual sino que incluye, necesariamente, otras dimensiones; es, además, exégesis de catástrofes individuales y colectivas y puede definirse, para Pauls, como "la marca que la catástrofe imprime en el género" (11).

Sitio privilegiado de cruces entre lo público y lo privado, los diarios ejercen un gran poder de seducción sobre los lectores por la heterogeneidad de sus materiales que amalgama banalidades, complejas conceptualizaciones, "restos diurnos", posicionamientos intelectuales, retratos, sueños, en fin, todo aquello que podemos adscribir al relato de "los trabajos y los días" sin ningún imperativo de jerarquización. El placer que despierta su lectura se vincula, además, con la posibilidad cierta de inmersión en la vida social, literaria e intelectual que rodea al diarista y con el acceso a mundos perdidos o lejanos que, de otro modo, nos estarían negados. Por otro lado, los lectores pueden identificarse y reconocerse en la confesión de temores, miedos, intemperies, euforias y alegrías del autor, expuestas en las páginas del diario, hecho que origina el establecimiento de un pacto silencioso y solidario extensivo a la propia condición humana. También es importante destacar que, en muchos casos, la decisión de comenzar a llevar un registro diario obedece a circunstancias que determinan una especie de empezar de cero o de

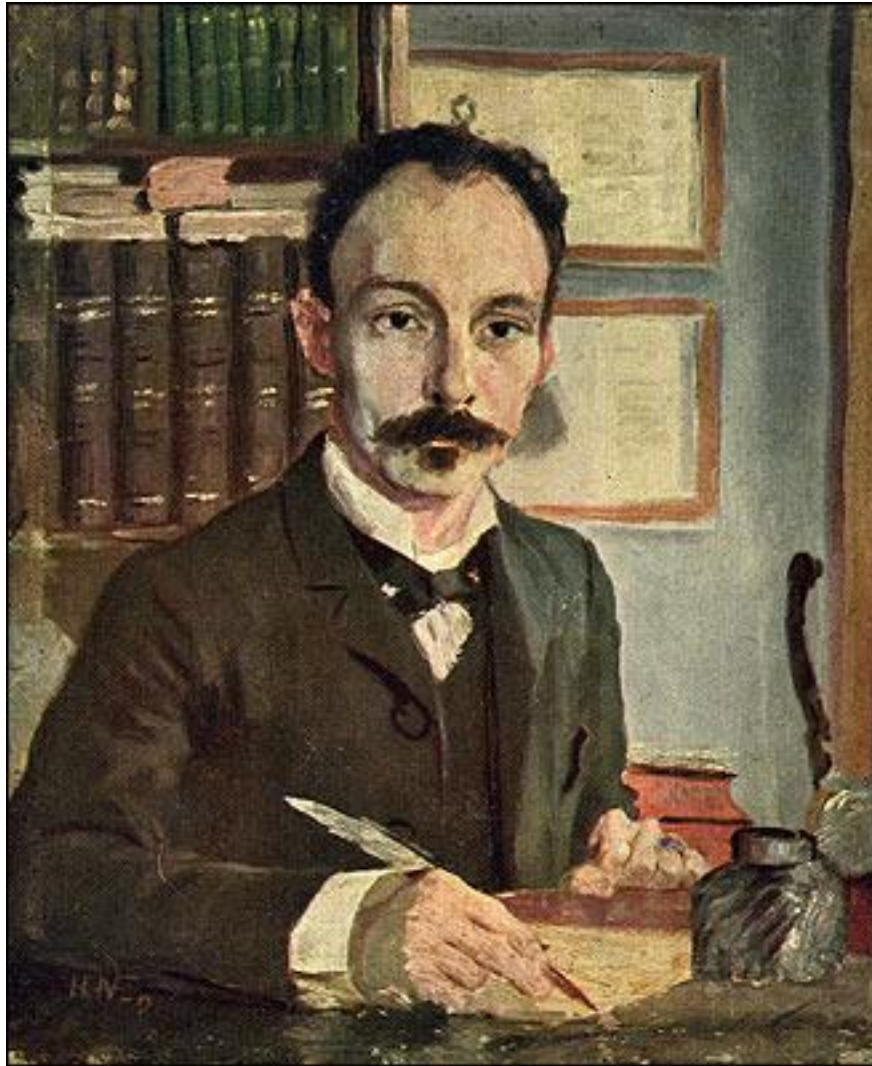


nacimiento a un nuevo modo de vida que exige el relevamiento cotidiano.

Ricardo Piglia dice que “Kafka escribe un diario, para volver a leer las conexiones que no ha visto al vivir”, “para leer desplazado el sentido en otro lugar. Sólo entiende lo que ha vivido, o lo que está por vivir, cuando está escrito. No se narra para recordar, sino para hacer ver. Para hacer visibles *las conexiones*, los gestos, los lugares, la disposición de los cuerpos” (2005: 53).

Los cuatro diaristas seleccionados en el presente capítulo son: José Martí, José Lezama Lima, Witold Gombrowicz y Ángel Rama. En todos los casos se trata de diarios de escritores que materializan cursos de acción y “conexiones” con las dimensiones revolucionarias, artísticas, del exilio y del intelectual comprometido.

José Martí: Cuba y la noche



Retrato de José Martí
óleo sobre tela de Herman Norman
Nueva York - c 1892

Antes de concentrarme en el análisis de los *Diarios* (1895) de José Martí, es necesario hacer algunas salvedades referidas al plural que los nombra como si se tratara de más de uno. En rigor, se trata de un único diario de campaña que el escritor llevó entre el 14 de febrero y el 17 de mayo, dos días antes de su muerte, como registro de su actividad en el ejército invasor que procuraba la independencia cubana, al mando de los generales Máximo Gómez y Antonio Maceo. Sin embargo Martí separó el diario en dos partes. La primera comprende la marcha desde Montecristi (República Dominicana) hasta Cabo Haitiano (Haití) y está escrita, según

consta en la dedicatoria, para María y Carmen Montilla como testimonio del recuerdo permanente del autor hacia ellas, aún en las difíciles circunstancias de su presente de escritura. Martí, por otro lado, les envió esta primera parte apenas estuvo concluida. La última entrada de la misma corresponde al día 8 de abril.

La segunda parte se abre con el día inmediatamente posterior, 9 de abril, lo que da idea de su continuidad. En este caso abarca el itinerario entre la salida de Cabo Haitiano y Dos Ríos, transcurriendo casi en su totalidad en tierras cubanas. Muerto su autor en una escaramuza con los españoles, esta parte cayó en poder del enemigo y fue restituida, con posterioridad a su muerte, a Máximo Gómez quien intentó, en vano, recuperar su cadáver. Para ello envió a su ayudante, Ramón Garriga, a entrevistarse con el coronel español José Ximénez de Sandoval que no devolvió los restos pero sí sus efectos personales. Según el testimonio de Garriga,³ éste entregó a Máximo Gómez la segunda parte completa que, luego, fue publicada por primera vez en 1940 dentro del *Diario de Campaña del Mayor General Máximo Gómez, 1868-1899*. Un año más tarde fue publicado por separado por el historiador Gerardo Castellanos que tuvo acceso al archivo de Máximo Gómez y trabajó con los originales de Martí. Al respecto advierte que el diario consta de 27 pequeñas hojas escritas, alternativamente, con tinta o lápiz y foliadas (desde la página 1 a la 57) por el mismo Martí. Pero, del conjunto de páginas, faltan los folios que van de la 28 a la 31 y que corresponden al día 6 de mayo. Lo significativo del caso es que, precisamente, el día 5 de mayo Martí tiene un entredicho con Maceo y lo consigna en el diario. Es muy probable que haya ahondado en cuestiones relativas a este conflicto el día siguiente y que Gómez haya preferido eliminar las pruebas de las desavenencias.

Sin embargo, a pesar de considerar los diarios como uno solo, hay algunas diferencias entre la primera y la segunda parte que se vinculan al despojamiento que va sufriendo la escritura martiana, a la densificación de sus frases y de su sintaxis que se produce en paralelo con la reterritorialización del exiliado en la isla. En efecto, el texto registra los avatares de la expedición militar y el día a día del poeta en la inminencia del final que marca, de modo definitivo, la inscripción en el cuerpo de la patria. No sólo porque señala el regreso a Cuba sino también porque refiere, dramáticamente y con el tono póstumo que forma parte de la retórica del género, los últimos días de vida del escritor cubano.

La escritura acompaña esta inminencia y la última prosa martiana empieza a despojarse de ciertos lastres retóricos para volverse, a fuerza

de puro trabajo sobre la médula del lenguaje, cada vez menos crónica y más poesía en la fuerza de la intensa palabra desnuda que, en su ascetismo, resplandece.

Por otra parte, el desgarramiento entre el revolucionario y el poeta, el conflicto entre el deseo individual y las demandas sociales y colectivas adquieren, en este caso, una relevancia fundamental condensada eficazmente en el poema que dice: "Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche". Conflicto que también emerge en el *Diario* cuando, por ejemplo, todos duermen en el campamento menos el poeta que, despierto, contempla la noche y escribe:

En el camino a los Calderos de Ángel Castro decidimos dormir, en la pendiente. A machete abrimos claro. De tronco a tronco tendemos las hamacas: Guerra y Paquito por tierra. La noche bella no deja dormir. Silba el grillo; el lagartijo quiquiea, y su coro le responde [...] oigo la música de la selva, compuesta y suave como de finísimos violines; la música ondea, se enlaza y desata, abre el ala y se posa, titila y se eleva, siempre sutil y mínima; es la mirada del son fluido [...] (88).

En el macrotexto martiano la escisión del sujeto entre las armas y las letras, que habrá de resolverse en la inmolación (¿buscada?, ¿deseada?) en el campo de batalla, viene precedida por una paulatina y voluntaria reducción de la voz del escritor a favor del crecimiento de la palabra del político, primero, y luego del militar. En efecto, desde 1892 hasta su muerte en Dos Ríos, la actividad de escritura de Martí estuvo fundamentalmente al servicio de la causa independentista cubana. Pero en el *Diario*, a pesar del esfuerzo por diluir el nombre propio, la poesía no logra ser reprimida y se desliza todo el tiempo entre sus páginas, manteniendo en tensión las opciones de Cuba y la noche: "Saldremos mañana. Me meto la *Vida de Cicerón* en el bolsillo en que llevo cincuenta cápsulas. Escribo cartas" (87); "El verso caliente me salta de la pluma. Lo que refreno, desborda. Habla todo en mí, lo que no quiero hablar, ni de patria, ni de mujer. A la patria imás que palabras! De mujer, o alabanza, o silencio" (76).

Es que el lugar de poeta es incómodo para Martí que debe probar y probarse que sirve como soldado ("más que palabras") ante los ojos de Gómez y Maceo que, en el fondo, no se diferenciaban demasiado de los típicos caudillos latinoamericanos. Con ellos, en especial con Maceo tendrá, en varias oportunidades, malentendidos y desencuentros que harán oscilar las relaciones entre alianzas y rupturas desde sus comienzos y durante casi veinte años. Ya en una carta a Gómez del año 1884⁴ Martí habría de señalarle:

Un pueblo no se funda, General, como se manda un campamento; y cuando en los trabajos preparativos de una revolución [...] no se muestra el deseo sincero de conciliar todas las labores, voluntades y elementos que han de hacer posible la lucha armada, mera forma del espíritu de independencia... ¿qué garantías puede haber de que las libertades públicas, único objeto digno de lanzar un país a la lucha, sean mejor respetadas mañana? ¿Qué somos, general? ¿Los servidores heroicos y modestos de una idea que nos calienta el corazón, los amigos leales de un pueblo en desventura, o los caudillos valientes y afortunados que con el látigo en la mano y la espuela en el tacón se disponen a llevar la guerra a un pueblo, para enseñorearse después de él?

Una desavenencia similar es registrada en el *Diario* sobre la forma de gobierno durante la guerra. Gómez y Martí se inclinan por una asamblea democrática del nuevo gobierno mientras Maceo exige la solución militar: una junta de generales. La entrevista entre los tres jefes se realiza en un ingenio y de su relato, consignado en la entrada del día 5 de mayo, se desprende la incomodidad del poeta y el recelo y la desconfianza de Maceo hacia el intelectual, el letrado poco apto para la guerra, el leguleyo:

Maceo y G. hablan bajo, cerca de mí: me llaman a poco, allí en el portal: que Maceo tiene otro pensamiento de gobierno: una junta de los generales con mando, por sus representantes, y una Secretaría General: la patria, pues, y todos los oficios de ella, que crea y anima al ejército, como Secretaría del Ejército. Nos vamos a un cuarto a hablar. No puedo desenredarle a Maceo la conversación: "¿pero usted se queda conmigo o se va con Gómez?". Y me habla, cortándome las palabras, como si fuese yo la continuación del gobierno leguleyo, y su representante. [...] Insisto en deponerme ante los representantes que se reúnan a elegir gobierno. No quiere que cada jefe de operaciones mande el suyo, nacido de su fuerza: él mandará los cuatro de Oriente: "dentro de quince días estarán con usted y serán gentes que no me las pueda enredar allá el doctor Martí". En la mesa, opulenta y premiosa, de gallina y lechón, vuélvese al asunto: me hiere, y me repugna: comprendo que he de sacudir el cargo, con que se me intenta marcar, de defensor ciudadanesco de las trabas hostiles al movimiento militar. Mantengo, rudo: el Ejército, libre, y el país, como país y con toda su dignidad representado. Muestro mi descontento de semejante indiscreta y forzada conversación, a mesa abierta, en la prisa de Maceo por partir (109).

El relato concluye con la siguiente línea: "Y así, como echados, y con ideas tristes, dormimos". Sospechosamente se ha "perdido" el registro del día 6. Pero el explícito desacuerdo de Martí que se ha podido leer en la entrada del día 5 señala, de manera irrefutable, el abismo entre el intelectual republicano que siente que ha perdido su lugar, si es que alguna vez tuvo alguno para los caudillos, y la bravuconería militar.

En cuanto a Gómez, se le oye decir ante el espontáneo cariño que la gente le prodiga al poeta: "No me le digan a Martí presidente: díganle general" (p. 125). Y reiterar: "Martí no será presidente mientras yo esté vivo [...] porque yo no sé qué les pasa a los presidentes, que en cuanto llegan ya se echan a perder [...]" (128). Ante esta desproporcionada y celosa actitud de Gómez, Martí procurará, constantemente, sofocar las muestras de afecto de la gente ("Voy aquietando: a Bellito, a Pacheco, y a la vez impidiendo que me muestren demasiado cariño", 132). Una vez más aparece en el *Diario* el imperativo de refrenar, silenciar, adelgazar los arrebatos poéticos, emotivos, sensuales y acatar la disciplina del soldado. Y, justamente porque Martí no es un soldado, todo el tiempo se impone el deber de demostrar que es capaz de estar a la altura de esa identidad ajena, extraña, brutal.

Idéntico desgarramiento se produce cuando debe presenciar fusilamientos de hombres que han delinquido. La descripción se hace de modo reticente, como en sordina, como si el texto no quisiera decir lo que efectivamente dice, distanciándose absolutamente del narrador que en las crónicas de *Escenas norteamericanas* manifiesta su condena a la pena de muerte ("Carta de los Estados Unidos", 1882), su crítica lapidaria a los sistemas políticos de exclusión ("Un drama terrible. La guerra social en Chicago", 1887) y los ajusticiamientos sumarios y fuera de la ley ("El asesinato de los italianos", 1891). El poeta calla y sufre en silencio o trata de interceder cuando puede ("De los dos perdonados, cuyo perdón aconsejé y obtuve, uno, ligeramente cambiando de color pardo, no muestra espanto, sino sudor frío [...]" , 118). Inmersión voluntaria y disciplinada en el horror porque la revolución es de hombres y no de leguleyos.

Aparece, de este modo, un sujeto dividido, fragmentado por la encrucijada entre el acto y la escritura que menoscaba la posibilidad de "un sujeto orgánico y heroico" (Ramos, 1997: 37) pero que da cuenta, por otra parte, de la conformación de un nuevo tipo de sujeto intelectual cuya relación con la revolución y con los deberes cívicos está mediatizada por la autonomía estética, marca definitoria y característica del arte finisecular.

Soy consciente de que la figura de Martí, demasiado leída desde el paradigma del héroe revolucionario, se sitúa en las antípodas del dandismo. Pero lo que me interesa aquí es la dimensión estoica que esta nueva sensibilidad lleva implícita, la voluntad de cumplir con un imperativo espiritual (en este caso más ético que estético) hasta las últimas consecuencias y el hecho de que la distancia con el mundo social se resuelva a través del cuerpo y de manera dramática. Aspectos que

apenas si disimulan el deseo de mostrarse excepcional, singular. En la carta al dominicano Federico Henríquez y Carvajal, que se considera su testamento político, dice: "Yo alzaré el mundo. Pero mi único deseo sería pegarme allí, al último tronco, al último peleador: morir callado. Para mí, ya es hora".⁵

Es altamente probable, por lo demás, que para Gómez o Maceo la imagen de Martí haya estado más cerca del letrado elegante que del soldado, a pesar de la rigurosa disciplina que el propio Martí fue imponiéndose, sin lograrlo totalmente, para borrar su singularidad de poeta y convertirse en una guajiro más de la isla. Pero esa imposición autoinfligida es ya, en sí misma, una diferencia y, por qué no, una omnipotencia. Lo que sucede es que la imagen del mártir puede hacernos dejar de lado cuánto hay de galantería y refinamiento en la poética del cubano, la exquisita sensibilidad para describir emociones sutiles, sus modos elegantes y ligeros de decir, entre tantos otros aciertos estéticos. De allí que, en el *Diario*, los mandatos morales se imbriquen con los imperativos estéticos y produzcan uno de los textos más acabados de la literatura latinoamericana: prosa cromática, musical, hermética, que tensa los opuestos sin reconciliarlos y en la que la búsqueda reducción a lo telegráfico, la palabra devuelta al silencio dice, desde la sordina estilística, el artificio barroco.

El *Diario* cumple, dramáticamente, con los protocolos específicos del género que se fundan en el principio de la posteridad: el texto exhibe su condición testamentaria y proclama su carácter póstumo, sus efectos diferidos, aunque se aferre a la cronología rigurosa del presente. La inminencia de la muerte irá acentuándose en gradación ascendente junto con el discurrir de la escritura y el abandono paulatino del *yo* a favor del *nosotros*.

Como se trata de un diario de campaña el texto comparte características de las crónicas: es altamente descriptivo del paisaje, de las casas y poblados y, especialmente, de los hombres que no son aquí anónimos sino que aparecen nombrados y semantizados con sus historias de vida. Martí se esfuerza por conferirles a cada uno de ellos un relato que los ponga a salvo del olvido, aunque sea una pincelada breve que dé cuenta de la dignidad campesina y de la aristocracia de espíritu de que están imbuidos. Por lo tanto toda mención de un nombre implica, consecuentemente, la inserción de una microhistoria que los reafirma en esa humanidad mancillada por la injusticia.

El rancho es nuevo y de adentro se oye la voz de la mambisa: "Pasen sin pena, aquí no tienen que tener pena". El café enseguida, con miel por dulce: ella sería, con sus chanquetas, cuenta,

una mano a la cintura y por el aire la otra, su historia de la guerra grande: murió el marido, que de noche pelaba sus puercos para los insurrectos, cuando se lo iban a prender: y ella rodaba por el monte, con sus tres hijos a rastro, "hasta que este buen cristiano me recogió, que aunque le sirva de rodillas nunca le podré pagar". Va y viene ligera; le chispea la cara [...]. Ella es Caridad Pérez y Piñó. Su hija Modesta, de dieciséis años, se puso zapatos y túnico nuevo para recibirnos, y se sienta con nosotros, conversando sin zozobra, en los bancos de palma de la salita (89).

La vida nómada y dura de la guerrilla que avanza desde el oriente de la isla muestra, por lo demás, la explotación brutal del campesino antillano que exhibe su muestrario de mutilados y excluidos: cabezas aplastadas, harapos, frentes tajeadas, muñones, remiendos, pies roídos, cuerpos baleados, caras comidas por la sífilis, cadáveres. Pero el *Diario* también registra la belleza del mundo a partir de un afán acumulativo que busca inscribir en el texto la región amada, a través de la minuciosa descripción de la flora y fauna local, de las jergas campesinas, de la oralidad amable, del retrato cariñoso de sus gentes. Quizá en esta exasperación descriptiva de lo local y en la permanente incorporación del habla popular, se debe ver el modo que Martí encontró para suturar sus años de exilio, la manera de reencontrarse con el suelo mambí, negado por tantos años de destierro:

Veo allí el ateje, de copa alta y menuda, de parásitas y curujeyes; el caguairán, "el palo más fuerte de Cuba", el grueso júcaro, el almácigo, de piel de seda, la jagua, de hoja ancha, la preñada güira, el jigüe duro, de negro corazón para bastones, y cáscara de curtir, el jubabán, de fronda leve, cuyas hojas, capa a capa, "vuelven raso el tabaco", la caoba, de corteza brusca, la quiebrahacha, de tronco estriado, y abierto en ramos recios, cerca de las raíces (el caimitillo y el cupey y la picapica) y la yamagua, que estanca la sangre [...] (122).

Corona, "el general Corona", va hablándome al lado. "Es cosa muy grande –según Corona- la amistad de los hombres". Y con su "dimpués" y su "inorancia" va pintando en párrafos frondosos y floridos el consuelo y fuerza que para el corazón "sofocado de tanta malinidad y alevosía como hai en este mundo" es el saber que "en un conuco de por áhi está un eimano poi quien uno puede dai la vida". "Puede Uté decir que, a la edad que tengo, yo he peleado más de ochenta peleas [...]. "Yo ni comandante de aimas quiero ser, ni inteiventor, ni ná de lo que quieren que yo sea, poique eso me lo ofrece ei gobierno poique me ve probe, pa precuraime mi deshonor, o pa que me entre temó de su venganza, de que no le aceite ei empleo" (55).

Una de las actividades que Martí despliega de manera incesante, en medio de la incomodidad de la vida de campaña, es la escritura. Además de su diario y del *Manifiesto de Montecristi*, que firma junto con Gómez,



recibe a corresponsales extranjeros (del *Herald* y del *New York World*), redacta proclamas, circulares a los jefes, instrucciones generales a los oficiales y numerosas cartas: a su familia, a sus amigos (entre las cuales sobresale la de su testamento literario a Gonzalo de Quesada), a cubanos acaudalados para que apoyen la revolución, entre muchas otras. De este conjunto epistolar se destaca, además, una carta a su madre del día 25 de marzo, el mismo día del *Manifiesto de Montecristi*, en la que paradójica y dramáticamente le dice: "Palabras, no puedo".⁶ Este es el anuncio de la parquedad y el despojamiento que se percibe en el *Diario*, el comienzo de la austeridad deliberada que marca el más allá de las palabras o, también, el más acá ("más que palabras" viene aquí a ser lo mismo que "menos que palabras"), el renunciamiento y la pérdida voluntaria del nombre propio en una prosa parca y reticente en relación a lo íntimo. La dimensión personal, las emociones privadas se adelgazan para dar lugar a las voces de otros protagonistas con los que el autor quisiera fundirse. La escritura acompaña el aprendizaje del asceta que quiere ser cada vez menos Martí y más el guajiro noble e iletrado, el mulato risueño, los campesinos domingueros, la madre adolescente, los mambises leales, el haitiano pobre y roto, el buen cubano. La ruta del místico que busca diseminar su identidad en un nosotros colectivo y participar de esa hermandad de desposeídos para ser, por fin, un hombre nuevo y plural. El último viaje del mártir por la patria de la lengua y su inscripción absoluta y final en el cuerpo de esa patria cuya paternidad habrá de nacer de la muerte.



Lezama Lima: vida de (entre) libros y de silencios

Entre los papeles póstumos de Lezama se encontraron dos cuadernos manuscritos que el autor llevó, a modo de diarios, en dos períodos de su vida.⁷ El primero de ellos es una carpeta con un rótulo aclaratorio ("Diario de J. L. L.") que se extiende desde el 18 de octubre de 1939 hasta el 31 de julio de 1949. El segundo cuaderno es una agenda de 1956 con anotaciones irregulares de ese año, de 1957 y de 1958. El criterio editorial, en una decisión acertada, denomina estos dos segmentos con el nombre de *Primer diario* y *Segundo diario* y, en base a ese orden, los analizaremos en el presente capítulo.

Primer diario

El mayor interrogante que uno se hace, como lector, frente a este corpus de anotaciones cotidianas es hasta qué punto se puede sostener que estamos frente a un diario en virtud del escaso espesor que lo íntimo, lo banal, la vida personal o el registro del mundo social tienen en estas páginas. Lo que prevalece en ellas es un inventario de lecturas y de reflexiones surgidas a partir de éstas: citas de autores, listas de definiciones y de palabras, rastreo de significados y prescripciones intelectuales. El peso de la erudición resulta, por momentos, agobiante y opera como una pared que Lezama interpone entre sí y lo real. Una voluntad de preservarse atrincherado detrás de los libros porque, con seguridad, la contemporaneidad le resultaba demasiado opaca y desprovista de dimensión épica ("el hombre de hoy está exhausto"; "Una de las tonterías más frecuentes: decir que nuestra época es tan grande como el Renacimiento", 39). Quizá esta sea la catástrofe lezamiana: el peso de un presente históricamente degradado, deslucido, falto de jerarquías, menor, que se traduce en el desprecio de la política (reservada al espacio del periodismo) y de la historia. El acierto de Gide, por ejemplo, es haber hecho una lectura sutil y no política de Nietzsche y el de Picasso es haberse liberado de "la circunstancia histórica" (23). Ni siquiera el contexto de la segunda guerra mundial, paralelo a la escritura del primer diario, le merece digno de ser apuntado. Se trata de una guerra apócrifa que no tiene la "dignidad" de las guerras del pasado: "Después, en nuestros días bien visible, lo que ha existido es la falsa guerra. Lo que más nos apesadumbra de todos los esfuerzos actuales, es eso, una falsa guerra. La buena guerra, la total, la llevada hasta el exterminio, sangre y espada totales, no aparece por ninguna parte" (38). Esta última cita es, de algún modo, un emblema de la ceguera y la insensibilidad ante el mundo exterior.

Sin embargo también es necesario comprender que, para el escritor cubano, el eje de la vida son los libros y los interlocutores que se buscan a lo largo y a lo ancho del mundo de la letra. Ese es el universo que lo conmueve, hacia el que dirige sus energías, con el que quiere confrontar y medirse desde un aprendizaje incesante, un aprendizaje que tiene horror al vacío y que quiere abarcarlo todo, desde arte y poesía, pasando por filosofía y religión hasta las costumbres de las avispa escaladoras.

La pasión está puesta allí y los dramas sólo pueden ser intelectuales, como en el caso de Nietzsche o de Bloy. De este último dice que "se sentía acorralado", "*inactivo en un mundo en marcha*" porque "[en] el mundo actual los verdaderos espíritus esenciales, se sienten en inactivo" (77). Y, como lectores, no podemos dejar de advertir que también está hablando de sí mismo: la falta de acción, el temor a desplazarse, la fobia a los viajes, la renuncia al vértigo mundano para recluirse en la tranquilizadora quietud de una biblioteca. De ella provienen las experiencias, es decir, las experiencias se incorporan a partir de lo que otros (autores, personajes de novelas) han dicho o han vivido y no del propio mundo empírico: "Marzo 28/ 43. O. y Gasset ve en el enamoramiento 'una especie de imbecilidad transitoria'" (61); "Conclusión mía: Sin embargo en la Justine del Marqués de Sade, en el orgasmo se siente deseo de decapitar" (75); "Alguien ha definido la cópula como hambre protoplasmática" (75). Estos dos últimos ejemplos corresponden a la entrada del 7 de agosto de 1944 en donde hay una serie de referencias sexuales extraídas de la biología junto a referencias sobre insectos hembras que devoran al compañero y se define el complejo de castración como "el temor a la vagina dentada". Las alusiones a la sexualidad nunca son personales, se incorporan como citas de diccionario o de enciclopedia, explicaciones filológicas o frases legitimadas por el prestigio de su autor: "En griego esfinge y esfínter tienen la misma raíz: contraer" (84); "Phallus Impudicus, es una planta así llamada por su parecido con un falo en erección" (76); "Proust dice que es característico de los homosexuales 'una mirada brusca y profunda'" (83). El modo oblicuo y el rodeo para (de)velar ciertos temas operan como una estrategia de preservación. En este sentido, el ejemplo más temido por Lezama es la tragedia de Oscar Wilde que comete el error de exponerse:

Guyau en el libro donde estudia la moral inglesa, dice refiriéndose a ciertas cautelas de ese pueblo: Quand ils présentent un paradoxe, c'est le plus souvent d'une façon un peu oblique et comme à regret. Il faut voir, par exemple, avec quelle prudence Darwin expose ses belles hypothèses.

Esto explica, por otra parte, la muerte y la prisión de Wilde, y también que Darwin muriera octogenario, entre sus paseos insectivos y su amor al caudal del Amazonas (30).

El diario también funciona como un repertorio de tareas intelectuales dignas de ser retomadas, profundizadas, verificadas, un conjunto de prescripciones condensadas en el imperativo del "deber hacer": "Analizar esta conclusión mía de raíz pascaliana: la verdadera ciencia está entre la

superstición y el libertinaje" (57); " Escisión temática Platón-Aristóteles (Insistir en estos temas por sus derivaciones para estudiar *cuestiones poéticas*)" (59); "Estudiar las siguientes estrofas del poema 'Prose' (pour des Esseintes), de S. Mallarmé [...]" (61); "Estudiar estos versos de Maurice Scève (siglo XVI) y comparar con algunos de Valéry en el Cementerio Marino [...]" (66); "Ver las posibles derivaciones de los conceptos de historia pura en relación con la poesía" (69). En medio de estas eruditas determinaciones sorprende una en particular: "Estudiar por qué no ha variado la forma del barril de vino" (74) que da cuenta de la inextinguible curiosidad del poeta y de su singular personalidad, atenta siempre a insignificancias en medio de una escena mundial que se derrumba. Las preocupaciones de Lezama no se dirigen hacia lo real sino hacia las realidades que construyen los libros y, de este modo, frente a la ausencia de referencias sobre su presente histórico lo escuchamos lamentar "que Stendhal le dedique tan sólo una página a la estancia de Sorel en Inglaterra" (67).

Son numerosos los pasajes del diario que han sido retomados, a veces textualmente, a veces con algunos retoques, en muchos de sus ensayos, hecho que prueba el funcionamiento suplementario del género con la restante producción del autor. A modo de ejemplos transcribimos dos con su correspondiente continuidad posterior:

La poesía romántica: un tema formado por una frase turbulenta de piano, seguida por una larga *cadenza* de violín.

Lo clásico, El Impresionismo? Una frase de corno inglés terminada por una fermata de arpa, o viceversa.

Esto quiere decir que hay dos clasicismos, *as you play*. (Diario 58).

La poesía romántica: una frase turbulenta de piano, seguida por una larga *cadenza* de violín. / La poesía clásica: una frase de corno inglés, terminada en el arpa. O viceversa. / Eso quiere decir que hay dos clasicismos. "Playas del árbol", en: *Tratados en La Habana*, 124.

La escolástica empleaba con frecuencia el término ente de razón fundada en lo real. Esa frase puede ser útil. Llevémosla a la poesía: ente de imaginación fundada en lo real. O si preferís: ente de razón fundada en lo irreal. (Diario, 48).

La escolástica empleaba con frecuencia los términos: ente de razón fundado en lo real. Esta frase nos puede ser útil. Llevémosla a la poesía: ente de imaginación fundado en lo real. O si se prefiere, como yo lo prefiero: ente de razón fundado en lo irreal. "Playas del árbol", en: *Tratados en La Habana*, 123.

El texto exhibe, por otra parte, una exigua voluntad narrativa pues, salvo en los escasos momentos en que se relatan sueños, tiene una estructura de inventario, como ya apunté en relación a las prescripciones intelectuales. Esta estructura aparece tanto en los pocos momentos referidos a lo doméstico (listas de cumpleaños, de deudas a libreros, de libros prestados) como en los más profusos vinculados con la cita erudita: catálogos de frases célebres, de aforismos, de definiciones, de palabras. En el caso de estas últimas puede tratarse de palabras propias de un autor ("Palabras que emplea con frecuencia Mallarmé: desastre, división, vaso, brebaje, deseo, gloria, ideal, astro, ala, extravío, púrpura", 62), de disquisiciones sobre por qué el verbo "meter" es disonante en Garcilaso pero feliz en San Juan de la Cruz, de juicios sobre la belleza o la fealdad de algunas ("liberalidad, fea palabra creada por lo peor del Renacimiento", 47), de rastreo de linajes ("Sin embargo, Valery y Pascal, que para un juicio ligero parecerían enemistados, usan siempre la misma palabra: el vacío", 26), de interpretaciones filológicas o, simplemente, de enumeraciones que no se explican pero que no dejan de advertir sobre la importancia concedida por Lezama a esas pequeñas unidades de la lengua que encierran lo que él llamaba "el secreto de la poesía" ("2 Febrero 1942. Esplendor, dicha, septiembre, gentes, lástima, reino de tu boca, perdón, influye, coraje, tropelía, almacenes, vasijas, quebrar (quebraré), casi, montado, agusanar, carroza, esponja", 53). Un secreto que "está dicho a voces" pero que "no se puede oír con los dos oídos" porque se necesitan "ojos y oídos alternos" (36). La delectación morosa de las palabras, la capacidad de saborearlas, lo induce a expandirse al terreno de las interpretaciones:

Francisco I visita el taller de Benvenuto, se hace acompañar de la Señora de Étampes. Objeto de la visita: decoración de una fuente en Fontainebleau. Benvenuto ofrece algunos esbozos, el monarca sonriente discute y acepta. Benvenuto apunta seca pero dignamente en sus Memorias: *Su Majestad me ordenó y me rogó hiciera algún esfuerzo para producir alguna cosa hermosa, lo cual le prometí.*

Ese *ordenó y rogó* es delicioso. Hay en él algo de lo mejor de Benvenuto. Del que acata la Ley, pero que también se cree obligado a producirla. Y a ser respetado cuando la produce en forma de jarra para los jardines de la querida del rey, y que se reserva en eso, y sólo en eso, las exigencias de otro monarca (46).

Una actitud similar se percibe en relación con las frases que originan consideraciones sobre su encanto, complejas exégesis, filiaciones, meditaciones filosóficas, juicios estéticos y definiciones:

Nov. 3 1942. En su Diario Otto Weininger, refiriéndose a la conocida frase de Nietzsche, dice "yo no escribo con sangre sino *sólo con tinta roja*".

He aquí una confesión que conviene que hagan todos los epígonos, para no confundir la sangre, el agua coloreada y la tinta roja (60).

11 Enero 1941. Me detiene la siguiente frase de Proust: *la larga resistencia desesperada y cotidiana a la muerte fragmentaria y sucesiva*. Durante cierto tiempo yo creía que la *muerte sucesiva*, era una de las creaciones de la poética de Rilke. Eso, desde luego, no nos descubre nada, todos conocemos lo determinantes que fueron Valery y Proust, para Rilke. Pero eso no nos puede extrañar, lo que sí me sorprende es que Proust hable de la muerte *fragmentaria y sucesiva*. Yo creo que hay una larga resistencia cuando el enemigo se nos presenta en forma de muerte fragmentaria; pero que la resistencia se anula, deja paso al profundo tema pascaliano de la reconciliación, cuando se trata de la muerte sucesiva (49).

Esta preocupación por el cuidado obsesivo de la construcción formal funciona como el freno necesario al desborde poético y opera en paralelo con el estudio de la filosofía cartesiana. Son significativas, al respecto, las cuatro entradas correspondientes a un mismo día: 7 de noviembre de 1939. En la primera se relata un sueño delirante en donde el diarista va cabalgando sobre un toro que finalmente se ahoga, en la segunda hay una prescripción que recomienda: "Por todo lo anterior debo de leer y releer a Descartes", en la tercera se consigna un verso absurdo que Lezama rechaza por su surrealismo elemental: "en la siesta el gladiador amanece palmera". En la última entrada vuelve al tono prescriptivo que aconseja: "Comprendo por la deficiencia del verso anterior, que a Descartes debo unir la lectura de Flaubert. Cada una de sus frases no solamente es precisa, sino que tiene la transparencia de todos los misterios" (25).

La cronología del diario es irregular y no demuestra, por parte de Lezama, un obsesivo apego al calendario. El primer año, aunque comienza en octubre de 1939, es el más profuso en cuanto a entradas puesto que registra 27. El resto oscila entre 18, 11, 23, 17, 7 y 12. El año 1946 solamente tiene 4 anotaciones, los dos años siguientes no tienen ninguna y el año 1949 sólo tiene una, de manera que, en rigor, el diario se sigue de manera irregular entre 1939 y 1946.⁸

Es significativo el silenciamiento de su experiencia en *Orígenes* que Lezama dirige entre 1944 y 1957 y que coincide con algunos años del *Primer diario* y con otros del *Segundo* pero, en rigor, casi toda referencia al mundo exterior está elidida salvo en escasos momentos que se reducen en total a tres episodios. En el primero se narra un sueño, en

el segundo una conversación con Juan Ramón Jiménez en la que se destaca la maledicencia propia del autor español y, en el tercero, aparecen recuerdos imprecisos y escuetos sobre sus años colegiales, a raíz de haber asistido a una cena de ex alumnos. En este último caso dice que los recuerdos "se presentan por su cuenta en forma de rumor en el subconsciente" (78). Un rumor que, de modo deshilachado (¿enemigo?), coloca en sucesión una serie de imágenes desarticuladas que vuelve todavía más impersonal y oscura la rememoración efectuada.

La elisión del exterior se anuda con el borramiento de todo lo perteneciente a la esfera de lo íntimo o de lo confesional que apenas se puede vislumbrar, por ejemplo, en el trazado de un retrato del que no se dice a quién pertenece, incrustado entre citas de libros y autores ("puede ser fino, voluptuoso, distinguido, pero tiene feos caprichos", 82) y en una referencia absolutamente oblicua y mediada por la cita en la que se alude al padre ("Todo aquello que yo no oso nombrar, decía Racine hablando de su padre", 78).

Todas estas voluntarias operaciones de borramiento, silencio, desdibujamiento del interior y del exterior le confieren al autor, en este *Primer diario*, una fisonomía fantasmática, inaprensible, ya que es muy difícil captar las oscilaciones de una identidad atrincherada detrás de la cita y la erudición. Voluntariamente Lezama se niega a proporcionar las huellas de su paso por el mundo y se corresponde con la definición de sí mismo que condesciende a dar en una de las entradas del diario: "Soy un fantasma de conjeturas e insignificancias" (84). En otra entrada abrupta, casi inmediatamente anterior, había escrito: "prolongaba su estado de evaporización, alejándose de toda posibilidad de cristalización" (84). Estas autodefiniciones refuerzan esa sensación que le queda al lector de haber transitado las páginas del diario de un fantasma, pero un fantasma hecho de libros y frases ajenas que necesita apoyarse en la autoridad de la cita para existir.

Segundo Diario

Esta segunda parte es muy diferente a la anterior porque se puede decir que, aunque hay algunas menciones a lecturas que se están haciendo, especialmente de novelas rusas, desaparece todo ese andamiaje de citas que constreñían el segmento anterior. Se presentan, en su lugar, menciones al universo familiar, a los grupos de amigos que lo visitan o le escriben, al aplastante mundo del trabajo y, sobre todo, se percibe un oído más alerta a las voces y la cultura populares. De todos modos sigue existiendo esa voluntad de reclusión pero, en este caso, la

biblioteca y la enciclopedia universal han cedido ante el microcosmos familiar que aparece como el único refugio seguro frente a las contingencias de la historia y de la política cubanas de entonces. En ese refugio familiar y doméstico emerge una figura poderosa: la madre que ejerce una tiranía dulcificada por las atenciones prodigadas cotidianamente. Pero que, quizá por esto mismo, es incapaz de suscitar ningún conato de rebelión. Al contrario, cualquier alejamiento de ella trae como consecuencia la angustia y el desamparo mayor. Esto se evidencia con fuerza, por ejemplo, en la impotencia de Lezama para asumir su nombramiento en la cátedra de literatura francesa en Santa Clara, a donde va una sola vez, porque no puede estar lejos de La Habana.⁹ Transcribo, a continuación, una cita en la que aparecen impresiones significativas en relación a su fobia a desplazarse.

Octubre

Lunes 1956

Estoy en vísperas de irme para Santa Clara. La cara de mi madre cada día me impresiona más. Su tristeza se me hace abrumadora, es como el recuerdo de todas las tristezas. Fracasos, muertes.

2- Martes. Fui a Santa Clara a tomar posesión de la cátedra de Literatura Francesa, a medida que me acercaba al pueblo, el convencimiento de que era algo irresistible para mí. La noche pasada en el cuarto de hotel ¡qué espanto! Me sentí dentro de lo inútil, la sangre convertida en agua. Al acercarme a La Habana, iba recobrando mi peso y mi afirmación.

Desde mi regreso, mi madre vuelve a su naturalidad, a su rica armonía. La cara llorosa que tenía al despedirme, vuelve a su natural alegría. La noche pasada en el hotel, prefiero no evocarla, así se me olvidará más pronto. De su olvido, depende mi felicidad en el futuro (100).

La angustia frente a los alejamientos, la pérdida de toda identidad que sobreviene "fuera de casa", lo obligan a conformarse con minúsculos empleos, intrascendentes y oscuros, como él mismo se encarga de enumerar: "Dios mío, cuántos puestos *rectificables* antes de instalarme en la eternidad. Desde el presidio hasta la radio, desde Sanidad hasta el departamento de copias de la Universidad, de Justicia a Educación. Es lo que los críticos llaman experiencia de "diálogo" para una novela" (106). Su incesante actividad intelectual, desplegada fuera del agobiante mundo oficinesco, sufre un notorio desfasaje en su confrontación con éste. La incompreensión y el abismo entre Lezama y sus compañeros se hace visible en la siguiente cita: "Para divertirme exclamo en la oficina: ¿Han visto lo único interesante que hay hoy en Cuba: mi artículo en el periódico? En seguida; caras como puchas, risitas, labios fruncidos" (98).

Empleos, por otra parte, mal remunerados e ingratos, que se soportan como si se trataran de una fatalidad irreversible: "Faltan tres días para que nos paguen la quincena. No sé si pedir anticipo, o pasarme tres días sin dinero, entonces mamá me dará veinte o treinta cts. Así me siento niño. Antes con esos 20 cts. compraba libros, ahora tabacos" (97). Esa condición de niño es la que Lezama nunca abandona en relación a su madre e incluso al resto de su familia, como es el caso de sus hermanas, que se ocupan de él como si fueran réplicas de la madre colaborando en la organización de la fiestita del niño:

1957. 19 de Marzo-Martes. Día de mi patrón San José. Fineza grande de mi madre orquestando mi fiestecita. Recordándole a mis hermanas Rosa y Eloísa, la carne fría mezclada con jamón, deliciosa, y el pudín de pescado, con el aceite penetrando la densidad marina de la carne. Me visitan el Padre Gaztelu, Lorenzo García Vega, Cintio y Fina, Roberto Fernández Retamar y Adelaida, su esposa, Agustín Pi y su señora Dinorah, Julián Orbón y Franqui.

[...] Por la mañana mi madre está muy contenta, hace comentarios, que revelan que se ha fijado en muchos detalles. Mi hermana Eloísa nos dice que el año que viene la fiesta será mejor. Rosita se inquieta porque el pepino no estaba bien cuadrado en la carne fría. En realidad, bastaba que el jamón que tenía le diera un sabor de cosa bien hecha.

[...] He tenido una alegría muy poderosa, ver la convivencia de todos los elementos que hacen mi microcosmos, mi mundo en su propia empatía.

Una llamada por larga distancia de Eliseo Diego; otra llamada de Octavio Smith.

Vienen, como el sonido del timbre telefónico, a entreabrir mi pequeño mundo, a sentarse en mis sillas, aunque invisibles (102-104).¹⁰

Otra de las dimensiones que está muy presente en este *Segundo diario* es la de la música. Hay frecuentes menciones de los conciertos que se oyen pero lo significativo es que, a la par de Scarlatti o Manuel de Falla, se mencionan, también, selecciones de *Rock and Rolls* y de *Spirituals* que se admiran con igual delectación.

La cronología, en este diario, es igualmente irregular y esporádica. En los tres años (1956, '57 y '58) que abarca este segmento las entradas van sufriendo, con cada uno de ellos, una considerable reducción: 23, 17 y 3. Se sabe, por lo que refiere su hermana en el prólogo a la correspondencia, que Lezama no sentía la menor afición por la cronología: "él mismo ha dicho que en su vida no hay sucesos delimitados por meses y años como no sean la fecha de su nacimiento, la muerte de nuestros padres, la desbandada familiar al destierro, su matrimonio y la publicación de su obra".¹¹ El desapego al calendario del que hablamos en relación al *Primer Diario* tiene una perfecta correlación con ese desdén hacia las escansiones temporales.

Aparece, aunque débil, una referencia a la situación política cubana que Lezama resume en el caos característico de todo el período republicano. La falta de sentido histórico del cubano exige, según el diarista, no una solución política sino un buen administrador, un contador. Por otra parte, afirma: "Lo que nos hace falta es gravedad esencial, medianoche con Dios, orgullo que desprecia lo insignificante social" (p. 108). Esta entrada corresponde al 11 de septiembre de 1957. No falta mucho para el estallido revolucionario y, como lectores, no podemos dejar de percibir qué lejos estaba Lezama de lo que habría de sobrevenir muy poco tiempo después y que, seguramente, ya formaba parte de la estructura de sentimientos de ese momento, aunque más no fuera en la forma de una pre-emergencia. Cabe recordar, además, que la tripulación guerrillera del *Granma* había arribado a la isla en diciembre de 1956.

Se conoce, por otra parte, que Lezama se recluyó todavía más a partir de la consolidación del poder revolucionario y de la muerte de su madre, ocurrida en 1964. Estuvo bajo la vigilancia del gobierno que tuvo, hacia él, una postura ambigua. Por una parte, se le reconocieron sus méritos literarios dada la trascendencia mundial que había adquirido Lezama y la valoración que de él hacían muchos de los escritores del *Boom* cercanos a la revolución. Esto lo convirtió, de alguna manera, en un intocable al que no se lo sometería a las persecuciones que padeció, por ejemplo, Virgilio Piñera. Pero esto no fue impedimento a la hora de confiscarle correspondencia proveniente del exterior. Su presencia en la isla fue adquiriendo una consistencia de sombra, de casi anonimato hasta desdibujarse por completo el 9 de agosto de 1976.

No quiero dejar de consignar aquí una breve referencia autobiográfica que viví en La Habana, a propósito de una excursión a la casa-museo de Lezama en Trocadero 162. La austeridad de su entrada contrastaba con el abigarrado y multicolor espacio interior abarrotado de libros, cuadros y objetos de arte que suspendía la proliferación sólo en el lugar en donde estaba emplazado el escritorio blanco y despojado del poeta. Desde un sillón de madera, igualmente blanco, podía verse la filiación lezamiana en tres retratos suspendidos sobre el escritorio: Góngora, Martí y el propio Lezama. Toda una síntesis poética, una declaración heráldica enunciada desde la muda palidez de las imágenes. Habíamos ido hasta el lugar en un taxi bullicioso que quebró la monotonía de la siesta barrial. El taxista esperó pacientemente afuera y, pronto, fue rodeado por un grupo de vecinas que acudieron a acosarlo con preguntas: quiénes éramos, de dónde veníamos, etc. Al salir las vecinas seguían allí y arremetieron contra el grupo: ¿Por qué veníamos a la casa de ese señor gordito que vivió casi siempre con su madre? Se resistieron a creer que

ese “hombrecito gris” era uno de los más grandes poetas latinoamericanos y, quizás, nos tomaron por argentinas excéntricas o por turistas engañadas o equivocadas de dirección.

Deserciones: Witold Gombrowicz



Witold Gombrowicz nació en Maloszyce, Polonia, en 1904. Antes de su llegada a la Argentina publicó una serie de relatos (*Memoria del tiempo de la inmadurez* o, en la edición española, *Bakakai*), una obra de teatro (*Ivonne, princesa de Borgoña*) y una novela que le daría, posteriormente, fama mundial: *Ferdydurke* (1937).

Invitado por una compañía comercial hace el viaje inaugural del barco *Chrobry* que llega a Buenos Aires el 22 de agosto de 1939. En Europa estalla la Segunda Guerra Mundial y se queda, varado en la Argentina, hasta 1963 cuando, a raíz de su creciente popularidad, retorna a Europa con una beca de la Fundación Ford.

Sus primeros años en nuestro país estuvieron marcados por la estrechez económica y la vida provisoria e inestable de hoteles y pensiones que lo alojaban temporalmente. Más tarde logró ingresar en el Banco Polaco como secretario de dirección hasta que, luego de permanecer siete años en una oscura vida de oficinista, pudo empezar a vivir de su trabajo literario.

No creo necesario justificar aquí la inclusión de un autor polaco en medio de un conjunto de escritores latinoamericanos porque Gombrowicz ya forma parte del corpus de la Literatura Argentina. Pero no está de más decir que, en este caso, he considerado la cantidad de años que este autor pasó en nuestro país, el hecho de que él lo considerara una segunda patria y, sobre todo, porque el *Diario Argentino*¹² (1968) es una de las mejores radiografías de la vida cultural y política de la Argentina entre 1955 y 1963 que entronca con la mejor tradición ensayística nacional.

Una de las características de este diario es su falta de cronología marcada únicamente por los días pero sin fechas ni años y la localización de los episodios en las diversas ciudades de provincia por las que Gombrowicz, siempre en fuga, erraba y se establecía provisoriamente en busca de climas más propicios para su asma crónica. Solamente se registran los años al comienzo y al final, en un arco temporal que va de 1955 a 1963, con retrospectivas que relatan su traumática llegada al país. La otra característica notable es la intensa dimensión novelesca que lo recorre y que le da, al *Diario Argentino*, la consistencia y la materialidad de una empresa intelectual arduamente construida en base a imperativos formales por sobre el recorte cotidiano del universo experiencial. En efecto, el polaco no escribió su diario a modo de suplemento de sus producciones estéticas ni para mantener alerta la competencia de escritura, mientras esperaba la concreción de otros proyectos, sino como una obra literaria en sí, pensando en sus posibles lectores y con la certidumbre de su publicación. Por eso son tan determinantes los dispositivos de ficcionalización en los relatos y el juego con las categorías del suspenso, lo extraño y el absurdo filtrándose, como alucinaciones, en el entramado de la vida cotidiana. Como ejemplo de estas aseveraciones menciono el segmento titulado "Diario de campo" en donde, bajo la apariencia de consignar los días pasados en una estancia, se abre el relato a una atmósfera neofantástica y el anfitrión, Sergio, un joven a quien Gombrowicz acusa de ser demasiado convencional, azuzado por las palabras del "maestro", empieza a tener actitudes anómalas (levita, se convierte en pájaro, entre otras). Claro que es posible interpretar este pasaje como la metaforización del tipo de

vínculos que Gombrowicz establecía con los jóvenes que lo veneraban y a quienes trastornaba cuando lo conocían pero, inserto en el texto, no se puede dejar de leer la voluntad de ruptura del diarista con el canon genérico y el uso de éste como excusa para no hacer con él otra cosa que no sea pura literatura.

En el diario la instancia temporal vinculada a la inmediatez cotidiana cede el paso, en ocasiones, tanto a la retrospectiva autobiográfica como a la dimensión ensayística para, desde allí, articular su programa estético y exhibir, con irreverencia y mordacidad, su desdén por las formas reificadas de la cultura.

Para poder explicitar su teoría estética apela a la escenificación de los conceptos como modo de evitar las abstracciones oscuras y recurre a lo que, en un principio, se puede considerar un comportamiento sexual ambiguo: el diarista frecuenta Retiro, por las noches, para delectarse con la contemplación de soldados y marineros jóvenes. Pero toda esta puesta en escena "confesional", que se afirma en los protocolos propios de la intimidad que el diario vendría a poner al descubierto, es un ardid, una estrategia para hacerle morder, al lector, el anzuelo del morbo y exponerle, a continuación, su credo estético. Este último afirma la pasión por la inmadurez, por lo que está, todavía, en una fase inicial, por lo que no ha sido logrado y aún permanece hundido en la inferioridad, lejos de la expresión plena y de la forma perfecta ("no en la plenitud, sino justamente el ser inferior, inacabado, peor, caracteriza todo lo que aún es joven y por lo tanto viviente", 65). En el fragor de lo que todavía está en proceso, en la fuerza de lo inconcluso, en el *work in progress* está la posibilidad de vanguardia, el impulso vital que rechaza la muerte de las formas consagradas. Por eso a Gombrowicz lo atrae tanto la Argentina, un país joven y nuevo, inmaduro, sin tradiciones pesadas que lo asfixien y por eso busca rodearse de muchachos desconocidos que todavía son una promesa de realización. La subordinación a Europa de las elites culturales argentinas lo aburren, le resultan demasiado solemnes y artificiales, coaguladas en una veneración estéril que no puede oír la disonancia de lo nuevo sudamericano. Victoria Ocampo y el círculo de *Sur*, que hegemonizaban el campo intelectual en la Argentina de esos años, representan para Gombrowicz un paradigma del que hay que huir, con la "facha en las manos".¹³

En este sentido el autor polaco es el gran desertor, el que se retrae de los círculos literarios para buscar, en los márgenes, voces nuevas e imperfectas que hagan descender el Olimpo al tráfico callejero. Nada hubiera sido más fácil para Gombrowicz que calzar en el molde del europeo culto y cumplir con lo que se esperaba de él. Pero elige el exilio,

el doble exilio en este caso, la fuga, la retirada a las mesas del café *Rex* o de *La Fragata* en donde deslumbraba a sus jóvenes contertulios. Un magisterio callejero y atorrante frente a una muchachada ávida y apasionada dispuesta a seguirlo hasta el final en sus desopilantes bufonadas.

En esta actitud puede leerse, además, la fobia de Gombrowicz a envejecer para continuar siendo, contra viento y marea, el "filifor forrado de niño" de *Ferdydurke*, el *enfant terrible* que los intelectuales serios preferían evitar por miedo al comportamiento excéntrico y desviado del polaco. Frente a la catástrofe (exilio, reificación, pobreza, vejez) no queda otra que desertar. Frente a la "constelación" que aparece en un "cielo desplomado" (35) hay que escapar, fugarse. Esta actitud es una constante que articula la escritura del *Diario Argentino*: "me preparo para la fuga" (33), "algo en mi interior me ordenó saludar con apasionada emoción el golpe que me aniquilaba y me lanzaba fuera de mi orden establecido" (36), "aprovechar esa capacidad de lejanía en la que me venía ejercitando" (36), "Ante el desastre me escapé hacia la juventud y de golpe cerré esa puerta" (p. 37), "en mí esquivar la vida es una constante" (76), "[Simone Weil] es la antítesis de mi deserción" (76), "Nadie sospecha siquiera la inmensidad de mi deserción" (80), "Estoy bastante familiarizado con el método que me puede hacer posible esta retirada" (84).

Es significativa la comida en casa de los Bioy, a la que asiste llevado por Mastronardi. Esa noche conoce a Borges pero entre su castellano pobre y la dicción silenciosa del escritor argentino casi no pueden entenderse. Un malentendido surge allí, lamentablemente, entre dos grandes escritores que estaban mucho más cerca de lo que ambos hubieran creído. Porque el Borges de "El escritor argentino y la tradición" tiene una gran sintonía con las especulaciones witoldianas sobre la necesidad de juventud y de vanguardia en el arte y la irreverencia ante la alta cultura. La cita de la comida en casa de los Bioy, que a continuación transcribo, sirve para percibir, con mayor claridad, el desenmascaramiento que hace Gombrowicz de la alienación estetizante y su creencia en la necesidad de cambiar los puntos de anclaje de la literatura nacional.

Silvina era *poetisa*, de cuando en cuando publicaba un volumen de versos... su marido, Adolfo, era autor de novelas fantásticas bastante buenas... y ese culto matrimonio vivía inmerso en la poesía y en la prosa, frecuentaba exposiciones y conciertos, estudiaba las novelas francesas, sin descuidar, de ninguna manera, su discoteca. En esa cena estaba también presente Borges, quizás el escritor argentino de más talento, dotado de una inteligencia que el sufrimiento personal agudizaba [...]. Pero, prescindiendo de las dificultades técnicas, de mi castellano

defectuoso y de las dificultades de pronunciación de Borges, quien hablaba rápido y poco comprensiblemente, omitiendo también mi impaciencia, mi orgullo y mi rabia, tristes consecuencias del doloroso exotismo y del consiguiente aprisionamiento en lo extranjero, ¿cuáles eran las posibilidades de comprensión entre esa Argentina intelectual, estetizante y filosofante y yo? A mí lo que me fascinaba del país era lo bajo, a ellos lo alto. A mí me hechizaba la oscuridad del Retiro, a ellos las luces de París. Para mí la inconfesable y silenciosa juventud del país era una vibrante confirmación de mis propios estados anímicos, y por eso la Argentina me arrastró como una melodía, o más bien como un presentimiento de melodía. Ellos no percibían allí ninguna belleza.

[...] ¿No consistirá el papel de una cultura más joven, además de repetir las obras adultas, en crear sus propios puntos de partida? ¿No será que las palabras "arte", "historia", "cultura", "poesía" suenan aquí en forma diferente que en Europa y, por lo tanto, no es posible pronunciarlas del mismo modo? ¿Debe el joven obediencia al maestro o por el contrario debe, con arrogancia, con atrevimiento, abrirse paso? ¿No era ésta la plataforma ideal para someter a una crítica creadora todos los mecanismos gastados del espíritu europeo, poner en claro todas sus estupideces, liberarse de sus convenciones? (46-48).

Comentando esta misma cena Horacio González advierte que "algo de Borges se le escurre a esa polaca mirada de águila" porque Gombrowicz "no está muy distante de las paradojas que Borges había promovido por aquella época alrededor de la muy citada sentencia 'en el Corán no hay camellos'" (1999: 399). Y concluye al respecto:

Hoy ya no es posible pensar separadamente a estos dos espíritus, Gombrowicz y Borges, por más diferencias que haya entre la bufonada vitalista del primero y los "juegos irresponsables de un tímido" del segundo [...]. Y no es posible, entre otras cuestiones, porque reconocer en "el deseo de separarse de Europa" un acceso primordial a una cuestión argentina cuya identidad no existiría fuera de ese deseo infinito, inconcluso y agonal de separación, es propio de un estilo en que cada uno, Borges y Gombrowicz, con sus confrontadas existencias, atendieron con conclusiones de rara afinidad.

En absoluto contraste con la vertiente exquisita de la cultura se puede oponer el experimento de traducción colectiva de *Ferdydurke* realizado, a lo largo de los días, en los altos del café *Rex* de la calle Corrientes, presidido por el cubano Virgilio Piñera y referido en detalle en el diario.¹⁴ A propósito de esta traducción, Ricardo Piglia afirma que se trató de una experiencia única, quizá, en la historia de la literatura que se liga "en secreto con las líneas centrales de la novela argentina contemporánea" cuyo linaje sería: Arlt, Macedonio y Gombrowicz.. El puente se arma en la medida en que el *Ferdydurke* "argentino" "suena, en realidad, como una combinación

(una cruz) de los estilos de Roberto Arlt y Macedonio Fernández” (1993: 49).¹⁵

Sin embargo, no todo son bufonadas e irreverencias en la etapa argentina de Gombrowicz. En el *Diario* se filtran, también, los desgarramientos y los efectos devastadores que la catástrofe del exilio y de la noche europea de la guerra le producen. Es entonces cuando un *yo* intensamente vulnerable y en la mayor de las intemperies emerge en el texto para gritar su desamparo. Es un *yo* que se modeliza en el no saber y que pregunta dónde está el norte, dónde está el sur, dónde está parado y sólo puede articularse a través de las contradicciones, los desdoblamientos y la pose del *dandy* en tanto actitud política y como respuesta a la agresividad del mundo exterior.

Mi armonía con América latina, adormecida en su amanecer, asombrosamente discreta y silenciosa en su amable existencia parecía no estar perturbada por nada más (mi hermano y mi sobrino se encontraban entonces en un campo de concentración; mi madre y mi hermana habían escapado de Varsovia y vagaban por la provincia, y sobre el Rin estallaba el rugido, ese grito del que no me olvidaba, tan sólo aumentaba mi silencio) (51).

Rugido de sirenas, pitidos, fuegos de artificio, corchos que saltan de las botellas y el tremendo ruido de una ciudad en plena conmoción. En este minuto entra el nuevo año 1955. Voy caminando por la calle Corrientes, solo y desesperado.

No veo nada ante mí... ninguna esperanza. Todo para mí ha terminado, nada quiere iniciarse. ¿Un balance? Después de tantos años, intensos a pesar de todo, laboriosos a pesar de todo... ¿quién soy? Un empleadito cansado por siete horas de *burolencia*, cuyas pretensiones de escribir han sido ahogadas. No puedo escribir sino este diario (11).

Una consideración especial merecen los desdoblamientos del *yo*, los juegos con el doble que lo inducen a enfrentarse con el otro que se fue en el pasado. Esto sucede en dos oportunidades; la primera vez, en La Falda (Córdoba), adonde Gombrowicz regresa después de diez años y recorre los mismos lugares que en su viaje anterior. Se ve a sí mismo en el mismo café, como si el tiempo no existiera, recuerda a unos **mellizos** adolescentes que había conocido antes y, casi simultáneamente, los encuentra en la calle convertidos en hombres con familia auestas. Esta anécdota aparentemente trivial rompe el juego de la detención del tiempo y de las realidades paralelas porque, en rigor, lo que se le revela al lector es la inexorable marcha de la vida hacia la muerte, el envejecimiento, el deterioro físico, la madurez, que tanto horrorizan al polaco. La segunda vez tiene lugar en el regreso definitivo a Europa en 1963 y, desde que parte, sabe que va a encontrarse en alta

mar con el fantasma del barco que lo trajo en 1939 a la Argentina. Porque, de alguna manera, presiente que esa vuelta cierra un ciclo y que tal vez se trata, como efectivamente lo fue, de un viaje definitivo (“¿Qué es este viaje sino un viaje hacia la muerte?...”, (244).¹⁶

En ambas oportunidades pero más en la segunda, se trata de un yo fantasmático que regresa a pedirle cuentas al yo del presente, a la manera del héroe de Arlt cuando se atormenta preguntándose a sí mismo qué ha hecho de su vida. Pero aquí no tiene la misma carga de desesperación porque Gombrowicz se cuida del melodrama interior y opta por la salida irónica o por la fuga: “Y si aquél me pregunta con curiosidad: -¿Con qué regresas? ¿Quién eres ahora?... -yo le responderé con un gesto de perplejidad y las manos vacías, con un encogimiento de hombros, quizá con algo parecido a un bostezo: -iAaay, no lo sé, déjeme en paz!” (242).

Otro aspecto no menos destacable del diario está constituido por aquellas entradas en las que se explaya, con gran lucidez intelectual, en contra de las modas intelectuales del momento en Europa cuyos ecos resonaban en nuestro país. Me refiero al existencialismo y al marxismo encarnados, en especial, en la figura de Sartre y en la de Simone Weil.

Un paseo ocasional en Tandil con un militante comunista, Cortés, con quien ascienden una montaña coronada con un gran Cristo, le da el pie necesario para expandirse, luego, en una impiadosa crítica que deja al descubierto los puntos ciegos de una teoría omnipotente que tenía explicación para todo. Flanqueado por Cortés y el Cristo, Gombrowicz refiere:

Frente a mí, abajo, la ciudad, desde donde se oyen los ruidos de automóviles y el sonido de una vida inmediata, limitada y de vista corta. ¡ Ah, escabullirme de este lugar elevado e ir hacia allá, hacia abajo! Me falta aire aquí arriba, entre Cortés y la cruz. ¡ Es trágico que Cortés me haya traído aquí para recitar por otra boca, es decir atea, la misma religión absoluta, extrema, universal, esta matemática de la Omnijusticia, esta Omnipureza!

De pronto, veo escrito en el pie izquierdo de Cristo: “Delia y Quique, verano de 1957”.

La irrupción de esta inscripción en... no, mejor digamos la irrupción de estos cuerpos frescos, comunes, no atormentados... un soplo, una ola de vida humana mediocrementemente feliz... un hábito de maravillosamente santa ingenuidad en la existencia... (177).

La misma lucidez de esa “polaca mirada de águila”, como certeramente la define Horacio González, se advierte en su caracterización de Roberto Santucho quien, años más tarde, se convertirá en el Fundador del E.R.P.¹⁷ A Roby Santucho lo conoce en Santiago del Estero, en 1958, adonde Gombrowicz había ido a

establecerse temporariamente por su asma. Primero se relaciona con su hermano, Francisco Santucho, dueño de la librería en donde se juntaban los intelectuales de la ciudad y con quien comparte tertulias inflamadas de indoamericanismo y antiimperialismo en el café *Aguila* que al polaco terminaban por aburrirlo hasta el hartazgo. Luego vuelven a encontrarse, en 1960, en Buenos Aires. Pero, en medio, hay un intercambio epistolar. Roby le pide por carta, desde Tucumán, un ejemplar de *Ferdydurke*, le cuenta que no tuvo paciencia para leer más de veinte páginas de *El Matrimonio* al tiempo que le advierte: "veo que sigues atado a tu chauvinismo europeo: lo peor es que esa limitación no te permitirá lograr una profundización de este problema de la creación. No puedes comprender que lo más importante 'actualmente' es la situación de los países subdesarrollados" (228). Gombrowicz, un poco molesto por lo que le parece una carta presuntuosa, le contesta telegráficamente con una humorada genial: ROBY S. TUCUMAN – SUBDESARROLLADO NO HABLES TONTERÍAS FERDYDURKE NO LO PUEDO ENVIAR PROHIBICIÓN DE WASHINGTON LO VEDA A TRIBUS DE NATIVOS PARA IMPOSIBILITAR DESARROLLO CONDENADOS A PERPETUA INFERIORIDAD – TOLDOGOM (p. 228).

Cuando se encuentran en Buenos Aires, al polaco le interesa saber si hubo algún cambio en el discurso militante del estudiante santiagueño. Pero no, no sólo no hay cambios, sino que Santucho tiene, aún, un perfil más definido. Con una precisión profética Gombrowicz apunta: "es un muchacho de "color subido", cabellera negra ala de cuervo, piel aceite-ladrillo, boca color tomate, dentadura deslumbrante. Un poco oblicuo, a lo indio, robusto, sano, con ojos de astuto soñador, dulce y terco... ¿qué porcentaje tendrá de indio? Y algo más todavía, algo importante, es un soldado nato. Sirve para el fusil, las trincheras, el caballo" (229). Horacio González reflexiona sobre la aguda percepción del polaco de ese "tiempo de fermentación", de esa "prehistoria" a partir de la cual son rescatados momentos cruciales de la historia argentina: "Al leerlas hoy estremece ver hasta qué punto están provocando al destino, esa categoría que supone no tanto la prefiguración de lo que va a ocurrir, sino la libre intuición de una actualidad cuya fuerza nunca deja de estar presente en el modo posterior de los acontecimientos" (403). Y este mismo comentario de González puede aplicarse tanto a las iluminaciones póstumas del género, que marcaba Alan Pauls, como a la actualidad de la poética witoldiana que tuvo un enorme efecto diferido en la literatura argentina y cuya actualidad es una fuerza que no deja de estar presente en los modos posteriores a su narrativa.

Angel Rama: Avatares del intelectual latinoamericano



Según la confesión del propio Rama, en la primera entrada de su *Diario* (1-9-74),¹⁸ el punto de partida de esta escritura se debía al trabajo de selección que estaba realizando, para Monte Avila, de los diarios íntimos de Rufino Blanco Fombona.¹⁹ Piensa que el placer de esta lectura, asociado al recuerdo apasionado de los diarios de Gide, en su adolescencia, podía haberlo incitado en su propósito. Pero el placer se oscurece con repentinos enojos ante el insoportable egotismo del escritor venezolano.

Es que, para Rama, el peligro de caer en las redes de la subjetividad constituye un tabú que el yo racionalista debe evitar a toda costa, máxime si ese yo "ha procurado reemplazarla [a la subjetividad]" "por las coordenadas intelectuales o las comunitarias (trabajo, movimientos políticos)" (33).

Esa tensión entre "mundo interior" y trabajo (intelectual / político) es una de las líneas constantes que recorre el diario y que determinan la intermitencia del mismo,²⁰ lo que el propio crítico uruguayo caracteriza como "pujos repentinos entre largos olvidos" (117). Pero ya la denominación de "pujos repentinos" señala, sin lugar a dudas, la necesidad de exteriorización que tiene una subjetividad siempre controlada, siempre temerosa y a la defensiva bajo el rótulo del "malquerido" que Rama se reserva para sí, originado en "esas heridas secretas, o esas obsesiones y temores que me acompañan de siempre, vivas e irresolutas y que llaman a una consideración" (33).

Es decir que aparece, como justificación del *Diario*, una voluntaria necesidad de repliegue interior porque, confiesa Rama, siempre ha sido sordo a esa zona de lo íntimo que procura calma y sedimenta el vivir. También el gusto por el soliloquio como "enrarecimiento" de la cotidianidad permite la manifestación de la autoconciencia que, basada en principios cartesianos y pascalianos, ejercerá un severo control sobre la escritura para evitar toda posibilidad de desborde, toda excedencia del mapa de la racionalidad rigurosa.²¹ Pero a pesar de estos estrechos marcos impuestos a sí mismo para neutralizar el exceso de subjetividad, sabe que tiene agujeros emocionales que articulan, en consecuencia, un yo moldeado en el ejercicio de la autodefensa, la autojustificación y el anhelo de que su "buena voluntad" no sea malinterpretada. En este sentido son ejemplares sus combates imaginarios y verbales con enemigos rabiosos, que funcionan a modo de fantasías reparadoras y que prueban el aislamiento y la magnitud del acoso que Rama sintió en el exilio venezolano:

En la vigilia es fácil defenderse de la tentación del "delirio de persecuciones" [...] apelando a razonamientos sociológicos, pero en el estado de insomnio la voluntad que domina la vida psíquica se contrae y una y otra vez la mente obliga a proyectar la misma escena, corrigiéndola, perfeccionándola, sufriendola también, aunque por lo común son imaginaciones compensatorias, en las que se triunfa del enemigo, se lo confunde y vence. A lo largo de esas horas agotadoras, revolviéndome en la cama, tratando de no despertar a Marta se reviven los padecimientos, las humillaciones y se construyen, como en los sueños adolescentes de la vigilia, historias de triunfos y heroísmos, flamígeras acciones en que el enemigo es derrotado

ante un necesario público que convalida y certifica el triunfo, prestándole al combatiente un cálido apoyo, como un bálsamo a sus heridas (p. 79).

Como todos los humanos –creo– aunque posiblemente con más amplitud, acostumbro a sostener diálogos imaginarios, esos que Unamuno designó felizmente como “monodiálogos”: conversaciones con personas concretas sobre temas concretos que se rehacen una y diez veces como el original de un ensayo para ir perfeccionándolas. A veces preparan futuros diálogos reales, otras perfeccionan y enmiendan diálogos pasados también reales, pero la mayor parte de las veces construyen debates sobre temas conflictivos o mal planteados o suspendidos o cargados de equívocos que conviene disolver [...].

Y bien: he descubierto últimamente que todos mis “monodiálogos imaginarios” son defensivos: invento preguntas, acusaciones, tergiversaciones contra mí y voy montando un ensayo de justificación probando inocencia y buenas intenciones. A lo largo de él es frecuente que concluya en la agresión [...] pero la mayoría de las veces procuro simplemente probar de un modoracional y fehaciente que actuó con buena voluntad y con un propósito solidario y constructivo. En esos monodiálogos estoy situado, siempre solo, en el banquillo de los acusados y contra mí hay una legión furiosa (88).

La escritura del *Diario* se retoma, por un lado, cuando el azar hace reaparecer las libretas extraviadas entre los papeles o cuando el incesante ritmo del trabajo intelectual lo permite pero, especialmente, cuando su autor se siente herido y acorralado, cuando la “compresión”²² en la que se atrinchera amenaza con estallar, en definitiva: cuando no puede más. Esto es particularmente evidente en las entradas que refieren la desesperación en que se hunde con la imprevista operación de cáncer de pecho de su esposa, Marta Traba, mientras ella estaba en Bogotá. Las horas previas al vuelo desde Washington, la larga y angustiosa espera en el aeropuerto y el viaje hasta llegar al hospital y verla, refieren un estado de quiebre del sí mismo, un descontrol casi inmanejable si no fuera por el recurso terapéutico y catártico de la escritura. Alberto Giordano afirma, con razón, que este es el único momento “en que el derrumbe es no sólo el tema de la escritura sino también la fuerza dominante de su enunciación” y “el diario ya no es sólo registro, sino también medio en el que se realiza la experiencia” (2003: 182).

Dentro de las coordenadas del “mundo interior” pero en íntima vinculación con el universo social se inscribe, además, la compleja y dolorosa situación que trae el exilio forzado de Uruguay y su radicación en Caracas. A partir de esta experiencia devastadora de desterritorialización brutal, Rama no puede volver a inscribirse en el territorio ajeno, no puede volver a encontrar su lugar. Ese lugar de

intelectual "faro" que desarrolló en Montevideo, como parte de la generación del '45 y al frente de *Marcha*.

La crítica al provincianismo venezolano, a la mezquindad y a la mediocre preparación de sus intelectuales y los constantes brotes xenófobos contra los inmigrantes que venían desde el sur, escapando de sus respectivas dictaduras militares, ocupan gran parte del diario. La radiografía que hace Rama del campo cultural y académico de Venezuela es impiadosa y letal.²³ No escatima denuestos y golpea sobre todo el espectro ideológico. Pero especialmente a la izquierda esclerosada y determinista, inexplicablemente anclada a un chauvinismo torpe y grotesco, de reacciones corporativas y patoteriles.

Siente que no le reconocen sus méritos, que es permanentemente descalificado por figurones y burócratas ignorantes y, aunque no lo diga, se identifica con la incomprensión que rodeó primero a Simón Rodríguez y luego, a Martí, en la misma Venezuela.

Más allá del narcisismo herido que obviamente no se puede soslayar, hay otras razones para entender mejor la extrema sensibilidad de Rama hacia la real hostilidad exterior. Esas razones tienen que ver con las circunstancias precarias de la vida del exilio, siempre insegura, inestable, provisoria, con la incertidumbre sobre las periódicas renovaciones de contrato en la universidad, viviendo al día y sin proyección de futuro:

Vivir en la inseguridad, al día, sin saber qué será de uno mañana, como en un incesante derrumbamiento. No consigo acostumbrarme. Toda la cultura uruguaya de mis años se edificó contra esa situación, construyendo un entramado vigoroso y planificado destinado a instaurar la seguridad.

Lo vi deshacerse como una red mal tejida. Nos dejó a todos flotando en el vacío. A mí con la sensación constante del viaje por desfiladeros pedregosos entre cataclismos, centellas que revientan, tierra que se resquebraja, aire reseco, peligros y acechanzas inevitables (p. 38).

En la entrada correspondiente al día 5 de octubre de 1974 enumera las diez causas de su angustia y ocho de ellas son encabezadas con la palabra "inseguridad".

El corte con la filiación territorial desplaza, también, su función como intelectual hacia un afuera de los marcos que garantizaban su inserción institucional y social. Como afirmé anteriormente: Rama no puede volver a encontrar su lugar. Tampoco lo satisface la vida en el *ghetto* universitario de los Estados Unidos aunque, por momentos, se sienta tentado por su sosiego y sus bibliotecas: "Ni económica ni vitalmente me interesa. Sólo la esperanza de salir del vértigo [...]. Y al tiempo la angustia de estar [...] en un país de lengua extranjera, con los

poderes gringos invisibles sobre uno. ¿Habrá un lugar que llene todos los requisitos?" (77).

Es conciente que, en ese sitio, se cortarían sus vínculos con lo "real latinoamericano", como percibe que le ha ocurrido a Gutiérrez Girardot:

Grato reencuentro con Rafael [Gutiérrez Girardot] y Marliese, tan instalados en su vida (y a un tiempo tan alejados también de todo lo que es esa parte latinoamericana, revuelta pero viva, angustiada y carnal). En su grato apartamento, con sus hijas, en su medio pulcro, están como distantes a pesar de su fresca cordialidad.

Hablando con Rafael pienso en Carlos [Rama] y en la raíz de las cóleras súbitas de ambos, de los rencores fantasmales: pienso que ella no está sólo en la habitual comidilla de los profesores universitarios, sino en una oscura frustración por estar lejos del campo latinoamericano, por sentirse como excluidos (sin que eso sea cierto, realmente), por el aire enrarecido de sus comodidades europeas (115).

Pero, en ciertas ocasiones, lo "real latinoamericano" se le vuelve intolerable:

La llegada a Maiquetía, viniendo del riguroso orden alemán, es un imprevisto golpe. Nada funciona en el aeropuerto, nada se encuentra y a la salida los choferes se disputan a los viajeros porque no aceptan el orden que marca la "cabeza de los taxis" en fila. El contraste es rudo viniendo de Alemania, donde se han esmerado en cuidar la calidad de la vida. En nuestros países no se ha llegado a hacer de eso un valor: vivimos en el torbellino caótico, a empujones y gritos como esos choferes que se disputan el equipaje (un moreno se llevó repentinamente mi bolso y tuve que correr tras él para recuperarlo, mientras los otros discutían qué taxi me asignaban) porque todavía no han razonado que hay más ventajas en un orden de mutuo consenso. El pintoresquismo ya no me compensa del desorden (115).

En este sentido, su fallida relación con Venezuela y el pintoresquismo que ya no se tolera se convierten en la contracara oscura de la vocación continental y la celebración de los valores de la provincia (en Guimarães Rosa, Rulfo, Arguedas) que se ponderan en *Transculturación narrativa en América Latina*. Porque, en rigor, lo que ha entrado en crisis en los '70 es el latinoamericanismo militante de los '60, su optimismo confiado y fundacional, la certeza de las transformaciones inminentes y de la realización de las utopías que las dictaduras habían venido a clausurar. La reflexión de Mabel Moraña al respecto ilumina con precisión otro aspecto de esta crisis que acabo de señalar (1997: 138):

En un imaginario latinoamericano marcado a fuego por la experiencia de la desterritorialización, la práctica de una represión dictatorial transnacionalizada sustituye de

golpe la utopía renaniana de la nación como una "solidaridad en gran escala", "un plebiscito diario", "una comunión espiritual y psicológica" con la complicidad regionalizada del terrorismo de Estado. Quizás uno de los mayores desafíos de la conciencia latinoamericana de los setenta haya sido tratar de asimilar la imagen dislocada de un continente disgregado y ajeno de sí mismo, que se imagina sin embargo porfiadamente, a nivel nacional y continental, desde una posicionalidad carente de consenso, de territorio, situado "en ningún lugar".

Este agotamiento del latinoamericanismo que surge a propósito de la Revolución Cubana, es el que percibe Rama, por ejemplo, cuando reúne a relevantes intelectuales del subcontinente para el monumental proyecto de la Biblioteca Ayacucho:²⁴ Darcy Ribeiro, Sergio Buarque de Holanda, Leopoldo Zea, Arturo Ardao, Roberto Fernández Retamar y Arturo Andrés Roig. En la reunión con ellos comprueba la "atroz incomunicación latinoamericana", "la estrechez nacionalista de miras" y "la ausencia de un verdadero plan continental" en donde aplicar "esa conciencia latinoamericana de la que tanto se habla y la que tan escasamente se practica" (39). Con inquietud y decepción los retrata como una "partida de soldados derrotados, viejos, perdidos de su propio ejército, fieles, constantes y ya extraviados, que se van poniendo grises y blancos mientras rotan, incansables, por los mismos sitios, repitiendo las mismas palabras" (40). Una actitud similar resurge en Rama cuando, sin manifestarlo expresamente, advierte el desgaste de la renovación estética del *Boom* al releer a García Márquez o revisar el último Cortázar. En relación al primero nota que lo "que muere, en cambio, es la escritura poética de muchos momentos, que delata un uso de los modelos lorquianos y nerudianos, manejando un léxico imantado por el surrealismo que se ha hecho convencional, de efectismo dulzón" (134). Del segundo afirma: "Decepcionante lectura del último Cortázar: *Alguien que anda por ahí*. Silva de varia lección, con viejos textos no logrados, con notas ocasionales de cumplimiento -Solentiname, Cuba, Jacobo Borges- que ya transportan una cosmética amanerada (quiero decir: en donde su manierismo se vuelve cosmética), y "remakes" de historias que hizo con más verdad y tensión" (97).

La crisis del latinoamericanismo, por lo demás, amenaza con llevarse puesto el modelo del intelectual latinoamericano como conciencia crítica y agente de cambio que Rama encarna y que se niega a abandonar en nombre de una coherencia probablemente ejemplar pero inadecuada, o quizá, retrasada en relación a los nuevos tiempos que corren. Ese paradigma intelectual que, para la moral de Rama, debe conjugar lo bueno, lo bello y lo verdadero (128), la conciencia crítica siempre alerta,

la dimensión cultural y social de la literatura sin reducción de lo artístico, la interdisciplinariedad, el rigor en el conocimiento y la acción política.

Un modelo inalcanzable por su desmedida pretensión salvo, tal vez, para hombres excepcionales como los de la genealogía que Rama quisiera integrar: Simón Rodríguez y José Martí que se mantuvieron fieles a sus coordenadas ideológicas, a pesar de los altísimos costos personales y de la soledad que esta intransigencia "moral" trae aparejada.

Dentro de este posicionamiento ético se inscriben los infaltables y certeros cuestionamientos que el diarista formula a propósito de casi todos los intelectuales y escritores retratados. Así aparece, por ejemplo, un Retamar convertido en un diplomático de salón que aprueba la censura ejercida por la política cultural cubana, Un García Márquez que es "un animador o relacionador que opera entre los centros de poder político de la izquierda" (68), un Cabrera Infante descrito como un "chino envarado" cuya ponencia en un congreso "revela su desconocimiento (cándido a la vez) de la cultura latinoamericana con esa perspectiva egotista y paranoica que caracterizó todo lo que escribió desde su rompimiento con los cubanos" (141), un Cortázar que envía cartas a cientos de corresponsales "extendiendo indiscriminadas bendiciones" (97).

De la misma manera arremete contra los chilenos que empiezan a volver a su país o a colaborar en revistas aceptando, tácitamente, la dictadura pinochetista como: Jorge Edwards, José Donoso, Braulio Arenas, Pedro Lastra, Mariano Aguirre.

Alberto Giordano califica el diario de Rama como el diario de un moralista porque en él la "moral, entendida como un orden de valores trascendentes que deben regir las conductas y las prácticas de los individuos en la sociedad, es el horizonte constante, y a veces incluso la condición de posibilidad de lo que Rama anota en su diario" (168).

En virtud de ese rigor moral es más dolorosa la decepción con las personas más queridas, como es el caso de García Márquez y de Cortázar ya referidos. En relación a este último vuelve a la carga cuando lo escucha disertar a propósito de la revista *Sin censura* que patrocina en París:

Desagrado, cólera y más tarde una larga, larga depresión, cuando oí a Cortázar [...].

Me consta su falta de información política y no digamos económica o social, y su escaso discernimiento para la problemática internacional. [...] no ha hecho reales esfuerzos para informarse mejor, estudiar los problemas y verlos con una perspectiva objetiva [...] opina

sobre política con tal simpleza, ignorancia de los asuntos y elementalidad del razonamiento, que produce o descorazonamiento o cólera [...].

En Julio [...] se oye a un adolescente quinceañero decir simplezas, sobre el exilio, sobre Nicaragua ("en dos años habrán sido resueltos los problemas del país"), sobre los regímenes militares, sobre el socialismo (una simple panacea) [...].

[...] y a mí me volvió a plantear esta espinosa sobre los perjuicios que estos intelectuales ignorantes [...] provocan en las jóvenes generaciones que creen en ellos[...] y están dispuestos a aceptar sus juicios (153-154).

Lo mismo puede decirse del desaliento que le provoca el rumbo que toma la Revolución Cubana a partir de lo que, luego, se llamó el Quinquenio Gris (1971-1976) y de los resonantes casos de Heberto Padilla, Reinaldo Arenas y Norberto Fuentes. Estos casos, cabe señalar, fueron denunciados por Rama pero él mismo se reprocha no haberlo hecho con la suficiente fuerza. El juicio severo del moralista cae sobre sí sin procurarse coartadas que disculpen o justifiquen la debilidad de su crítica.²⁵

Esta es la segunda tragedia de Rama que se suma a la pérdida de su lugar a partir del exilio: la deserción de sus antiguos compañeros de ruta, la dispersión en los laberintos de la diáspora de muchos de sus interlocutores y de sus más entrañables amigos. La oscura noche de los setenta se cierne sobre él y no logra acomodarse al adelgazamiento de la función del intelectual que sobreviene a partir de entonces. La pérdida de un "destino latinoamericano" significa, al mismo tiempo, la pérdida del propio destino, el extravío de la brújula que había guiado su magisterio y su labor intelectual hasta ese momento. La desconfianza y el dolor afloran en el *Diario*, no así en su última producción ensayística en donde se niega a abandonar las banderas de la utopía continental que seguirá sosteniendo contra viento y marea. Por eso es tan importante incluir esta obra junto al resto de su tarea crítica porque en ella está presente, todo el tiempo, una dimensión política mucho menos eufórica que da cuenta, por otra parte, de la exigencia, del rigor y del necesario inconformismo que deben sostener el oficio crítico en América Latina.

© **María Laura de Arriba**