

De un notario incómodo

DESDE EL PRINCIPIO FUE DISTINTO A LOS DEMÁS POETAS de *Orígenes*. Piénsese en estos versos del primero de sus poemarios publicados, bajo el sello de las ediciones que sacaba el grupo, *Suite para la espera*, del año 1948: «las manos absurdas que enjugan la neurosis» (*La noche del cometa*); «Vieja es la hora en que nadie responde y todo se congela como gota de rosa» (*Baladas que terminan en entierro de paisano*); «¡Oh mi inútil poema: ven, salta y canta esta triste balada de las astas del frío! (*Las astas del frío*); «¿Dónde están los recuerdos?» (*Tierra en Jagüey*); «¡Ya parecen no estar las cosas!» (*Sueño de las cosas*). Me interesa destacar la imagen del poeta aquí trazada: dueño de un instrumento inútil, desvalido, alguien en cuyo frente las cosas y el pasado huyen. Dibujo que, en apariencia, mucho se aleja de los términos en los que José Lezama Lima, la figura mayor de *Orígenes*, enunciara el lugar del poeta en *La dignidad de la poesía*, ensayo fundamental de su libro *Tratados en La Habana* (1958):

«El poeta es en esta concepción el guardián de las tres más grandes eficacias o temeridades concebidas por el hombre: la conversión de lo inorgánico en viviente, de la sustancia en espíritu, por la penetración del aliento del oficiante, acto naciente de transustanciación, superación del acto naciente aristotélico en puro nacimiento; lo inexistente hipostasiado en sustancia y la exigencia total ganada por la sobreabundancia en la resurrección.»

Sin embargo, no es tan simple el sistema poético lezamiano (núcleo del pensamiento cultural del grupo originista) como para no dar cabida a la contradicción o, de otro modo, a relaciones más oscuras, casi peligrosas, con la poesía; veamos algunas citas que lo ejemplifiquen: «La poesía será siempre amor absoluto o definido rencor.[...] La poesía plantea sus problemas en tensión última, inapelable...»

V í c t o r F o w l e r

(*Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937), en *Analecta del reloj*); «El desaliento en poesía puede contribuir a la integración del sentido de la poesía.» (*Diario* (1936-1939), en: *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*), o esta última toma de una entrevista realizada a finales de los sesenta: «¿Lo que más admiro en un escritor? Que maneje fuerzas que lo arrebaten, que parezca que van a destruirlo. Que se apodere de ese reto y disuelva la resistencia. Que destruya el lenguaje y que cree el lenguaje. Que durante el día no tenga pasado y que por la noche sea milenario.» (*Interrogando a Lezama Lima*, en: *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (1970)). El enorme arco temporal encima del cual se extienden estas citas es tan amplio como la casi totalidad de la vida creadora de Lezama y del Grupo Orígenes. La imagen del poeta que nos brindan es la de alguien colocado al borde de la destrucción (aparente), pero capaz de disolver la resistencia que le ofrecen las palabras:

«Sólo el poeta, dueño del acto operando en el germen, que no obstante sigue siendo creación, llega a ser causal, a reducir, por la metáfora, a materia comparativa la totalidad. En esta dimensión, tal vez la más desmesurada y poderosa que se pueda ofrecer, el *poeta es el ser causal para la resurrección*. El poema es el testimonio o imagen de ese ser causal para la resurrección, verificable cuando el *potens* de la poesía, la posibilidad de su creación en la infinitud, actúa sobre el continuo de las eras imaginarias. La poesía se hace visible, hipostasiada, en las eras imaginarias, donde se vive en imagen, por anticipado en el espejo, la sustancia de la resurrección.» («Preludio de las eras imaginarias» en: *La Cantidad hechizada*).

Dado que se trata de una noción sobre el sentido de la poesía que en modo alguno comparte el García Vega de hoy, es esencial localizar las rupturas con ese núcleo tan generador como devorador; de esta manera sabríamos si es cierto que la extensión de la poética de Orígenes es tal que incluso puede asimilar sus negaciones. También es posible, sabiendo más de García Vega, abrir esta enigmática frase del final de *Los años de Orígenes*: «...no he logrado resolver mi rencor con Lezama. Pero, en los meses en que he escrito estas páginas, he entendido que él quería este relato mío de lo que paso, así como he entendido que en mis herejías, Lezama fue, y sigue siendo, mi maestro».

El primer poemario publicado por García Vega después de su salida de Cuba fue *Ritmos acribillados* (1972); allí, en el texto titulado *Santa María del Rosario*, encontramos estos versos: «Tengo ganas de revelar algunos de mis recuerdos»; «Verdad que, pese a todo, aquellos tiempos fueron hermosos.»; «Este que soy ahora. Este, tratando de desnudar la voz. Este... tantas cosas. Estoy cansado.» La primera ruptura que se ha establecido aquí es la que marca el abandono del territorio y la pérdida, connatural, de los lazos que constituían la vida del escritor dentro del grupo; quedan así establecidos, situación común a todo exiliado, dos territorios y temporalidades. Sin embargo, la segunda ruptura adquiere mayor significado puesto que apunta a un cambio en las intenciones (asuntos, tema, sentido) del discurso; de ahí esa

voluntad de «desnudar la voz». A partir de esto da inicio la erosión de los cimientos del proyecto originista que, hasta hoy, organiza gran parte de la producción intelectual de García Vega; valga como ejemplo una cita como la siguiente, del poema «Aquella aventura», del mismo libro:

«Por aquellos tiempos ensayaba extrañas, ingenuas aventuras. Cerrado en un pequeño espacio, pero decidido, arrostraba a un sabor que se parecía al destino. Y, con lechucina cara de introvertido, salía, como a flote, frente al mar, en un parque, después de haberme lanzado al abismo de una sala de lectura.»

Ya la poesía no es más una búsqueda de sentidos trascendentes y las divinidades, como en el poema «Dioses adolescentes», terminan sentadas en un sillón de limpiabotas para que les lustren los zapatos o, como el poeta declara en *Después de algunos años*: «ya no puedo imaginar lo que, como ilusión, simula el paso artificial hacia una inmemorial estatua». En *Fantasma juega al juego* (1978), su próximo poemario, la desviación del núcleo originista se intensifica en la multiplicación de las imágenes de vacío, rotura y residuo que usa el poeta para referirse a sí mismo o a las cosas («Pero mis restos —rotos—», *Noche sin pulso*; «Y, sin embargo, sombras —rotas letras—. Y, sin embargo, quedando atrás, dentro de restos.», *Dados*), así como en la negación de cualquier posibilidad de conocimiento a la poesía («confieso no comprender bien», *Con una advertencia*; «dudo mucho en poder alcanzar, con la palabra, eso como leves chispas, eso en que consiste una ilusión venida a menos.», *Ilusión venida a menos*); una desviación que se convierte en desembozado ajuste de cuentas cuando es la imagen, el centro de la teoría poética originista, lo puesto bajo fuego:

«Por lo que vuelvo a preguntarle: ¿entonces sabe usted cómo fijarnos, o sabe usted en qué podemos fijarnos? Pues se trata del momento en que llegamos a decir que las centellas de imágenes son palos de ciego. Así que, en ello, acabamos entendiendo cómo algunos gestos de nuestra memoria sólo sirven para avivar diablos mustios: los diablos que anidan en los rescoldos en que ya no creemos.» (*Diablos mustios*).

Sin embargo, es a partir del poema *Haikú mañanero* donde comienza a producirse la real superación de Orígenes, el salto que coloca a García Vega absolutamente afuera de los límites que la poética del grupo podía admitir; me refiero en particular a un poema que *es*, pues no posee otro cuerpo, el proceso mismo de construcción del poema. Desde el inicio todas las cartas están echadas: «En la mañana —y debo subrayar que no hay misterio en esto, así como también debo subrayar la ausencia de cualquier logos—...». A continuación el poeta expone tres posibilidades para la sensación que experimenta y el resto del poema queda dividido en dos partes, el proceso de pensamiento y elaboración del haikú y el haikú mismo que constituye el cierre de composición. Lo especial en tal manera de develar el mecanismo del poema está en

que suprime cualquier noción de la poesía como misterio o la noción romántica de que la imagen nos debe conducir a una revelación; contrario a ello, el poema es una construcción, suerte de arquitectura mental, línea que profundizará tras su descubrimiento de las «cajitas» del artista plástico norteamericano Joseph Cornell.

En este punto las preferencias constructivas —aplicadas al poema— se tornan definitivas de opciones que abarcan la totalidad de la vida. No sería desacertado considerar que con García Vega las «glorietas de la amistad», el gran monumento arquitectónico fabricado por Lezama (poemas que dedicó a sus amigos y son poco menos que un certificado de intimidad con el grupo) es sustituido por las «cajitas» inspiradas en Joseph Cornell. La diferencia, en términos de funcionalidad, es total. La glorieta sabemos que es la construcción realizada en el centro de un parque y que cumple funciones de organizar el espacio para actividades de recreación u ornato; debajo de ella, pues traza un área de sombra, se coloca la banda de música que toca para los paseantes dominicales, o igual sirve como estrado para celebraciones; en el reverso de ello, la «cajita» es un objeto por entero propio del espacio interior, una suerte de reelaboración perversa del *tokonoma* japonés, ya que en su interior contiene objetos disímiles, fragmentos, restos, de eventos presumiblemente significativos para quien la fabrica. De esta manera, la «cajita» es un lugar de culto, pero también el testimonio de una ruina, del desastre sucedido en alguna zona del pasado; su fabricación, al contrario del *tokonoma*, que de una vez y para siempre fija el espacio de la casa donde se rendirá culto a los antepasados, equivale a la infinita búsqueda de un sentido que no es posible ya encontrar. Porque no se trata de instaurar un nuevo culto, que sería una glorieta, sino de saltar de una a otra «cajita», sin nexo alguno de continuidad, colocando dentro de cada una disímiles pedazos, inconexos, aislados y aún absurdamente vecindados, como reproducción —y manifestación— del sentido que escapa una y otra vez.

Es por este camino por el que García Vega llega al radical vanguardismo de los poemas de *Palíndromo en otra cerradura* (1999), donde la desdramatización del contenido corre en paralelo al desmembramiento de un material que, en no pocas ocasiones, más parece ser la suma de instrucciones necesarias para construir un poema posible que jamás nos es mostrado; son ejemplo de ello los titulados *4*, *Feedback*, *Computadora con binarios*, *Viene el cardumen*, *Parámetros para*, *Cápsulas*, *Tablas para la construcción* y *Un rodrigón sirve para des-construir*. En *Parámetros para* se suceden los caminos que brotan desde el poema para quedar trancos ante los ojos del lector o indicar, quizás, el estado latente de otras múltiples posibilidades para el desarrollo del discurso que revisamos: «2- Sopera/ con las hadas del cuento. Averiguar.» y «4- Desmesura = cajita vacía. probarlo.» son dos proyectos de trabajo que permanecen en suspenso al concluir el ¿poema?, eso, algo que no ha sido siquiera terminado.

Lo que dota de mayor densidad a la ruptura de García Vega es que sus concepciones sobre la construcción del poema se prolongan hacia la totalidad de su cosmovisión cultural y, muy en especial, a las valoraciones sobre «lo cubano». Si en *Los años de Orígenes* se acusaba al grupo por la esterilidad de su

método para leer lo cubano (sin antes verse obligado a mitificarlo y a ocultar sus contradicciones bajo la máscara del esplendor de las imágenes), en *Collages de un notario* el defecto se transforma en categoría («el recorte», que se traduce en «extraer un trozo de circunstancia para así volverlo paisaje estético») de pensamiento. Desde semejante postura, ajena a toda teleología o mitología del éxito, el escritor niega en haz a *Orígenes* (como hemos visto), a la nostalgia miamense («La playa albina es la costra estúpida que sirve como parodia de un pasado también estúpido.») y a sus mitos del triunfo social y económico («tenemos una buena visión *cubanoamericana* que es como para meterle miedo al miedo. (...) la visión del cubanito-triunfador que viste disfraz de ejecutivo.»).

Ahora bien, ¿hay alguna salvación después de esto, algún destino que podamos imaginar para la poesía o para Cuba? Plantearlo así introduciría un punto de partida, que el propio García Vega rechaza; es decir, que estaríamos tratando de comprender su mundo con nuestras categorías, con toda la violencia que ello representa. Bien, pero aun así, ¿de qué nos sirve una obra cuyo sentido es trasladar la imposibilidad de comprender mediante la poesía, y lo estéril de cualquier búsqueda de trascendencia por ese camino; que lo mismo destruye los mitos del pasado cubano como espacio de plenitud y realización, niega la funcionalidad y sentido de la Revolución, ridiculiza las zonas de nostalgia acrítica en el bolsón miamense y se burla con acidez de los momentos en los que se reproduce allí el kistch de la Cuba previa al 59; una obra que, finalmente, extiende su iconoclastia hasta excluir como opción futura para el país el camino simbolizado por los *cubanoamericanos*? Se puede obtener una, o varias, respuesta(s) enlazando fragmentos que giran alrededor del método creador en el que García Vega se reconoce como autor:

«Domesticaré primero los conceptos que en este texto he presentado: minimizarlos. Es decir, debo saber encerrar los componentes en una música repetitiva, o encerrarlos en lo plástico de una cajita. Porque sólo así, entonces, podría arriesgarme hacia otras homeomorfías.» (*Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas*).

«...rechazada toda idea de naufragio debo, por lo tanto, serenamente ordenar mis piezas.» (*Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas*).

«...aunque actualmente el rey está desnudo y, lo que es peor, sin cuerpo, es deber de todo notario seguir dando fe con las palabras.» (*Collages de un notario*).

La escritura y el pensamiento poéticos, así como el otro (¿o el mismo?) sobre la Nación no tienen ningún otro apoyo que el vacío y el poeta ha quedado absolutamente privado de su antigua función como vidente del sentido y el destino; a cambio no le queda otra posibilidad que ese extraño empleo de coleccionar fragmentos (*componente* llama García Vega a esa homeomería que en Anaxágoras era la mónada, el elemento que al fundirse con otro idéntico hacía posible la formación de los diferentes cuerpos) para dar testimonio de una inmensa rotura. Si se analiza *Los años de Orígenes*, en especial su novedosa

lectura de Julián del Casal como ejemplo de la fabulación sobre el pasado de la burguesía cubana, se comprobará que las raíces de la crisis son tan profundas como para llegar a nuestro siglo XIX; por tal motivo es que hay que desdramatizar ese pasado, nuestro presente y aún los diseños que del futuro hacemos (de ahí las «cajitas» repletas de recuerdos inconexos) para que sean posibles cuerpos nuevos. En términos éticos sería un ejemplo de mortificación casi mística en homenaje a la verdad, pues obliga a una vida de incomodidad constante; en términos filosóficos, una nueva «hermeneútica de la sospecha» (la expresión es de Ricoeur) que desestabiliza el entorno y regresa a concluir su labor deconstruyendo la posición misma del hablante; desde el psicoanálisis, el registro de un monumento, el trazado de la ruina que marca, como mero síntoma, una destrucción que se hunde en el pasado del individuo; como poética, en sus momentos más radicales, el vaciamiento de cualquier melodramatismo, apoyatura en la secuencia sonora, esplendor, belleza, sucesión de imágenes que piden ser averiguadas, mensaje sobre el destino de la Nación y la poesía. En semejante abismo el Notario asienta, anota, insiste en escribir para que escribir tenga sentido: su lección.

