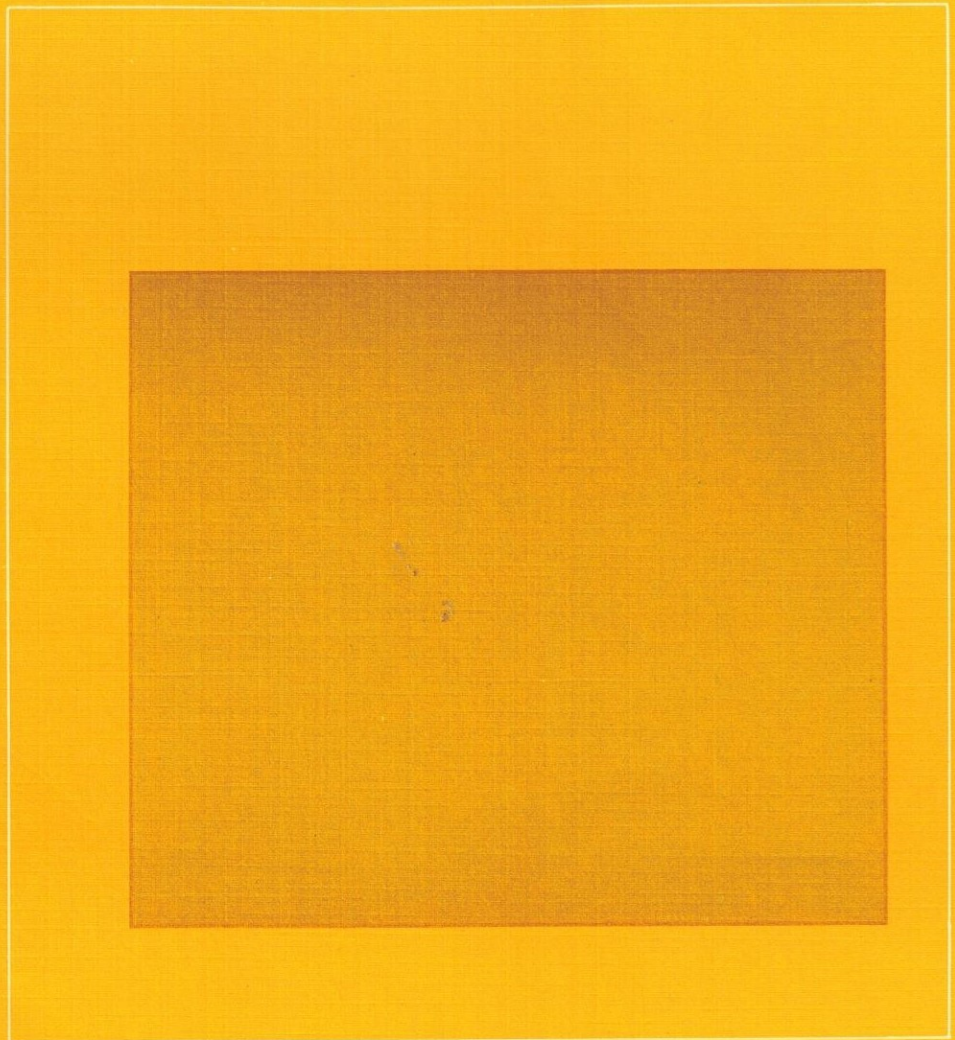


escandalar



escandalar

Volumen 4

enero-marzo 1981

Número 1

Marco Antonio Montes de Oca	Persistencias imborrables 2
Salvador Garmendia	Sueños 11
Roland Barthes	La cámara clara 19
José Angel Valente	Cinco sones para tambor solo 24
Reinaldo Arenas	Termina el desfile 28
Natalio Galán	Decurso musicopolítico del danzón a la pachanga 40
Raúl Gustavo Aguirre	Un poeta y otros poemas 47
Edgar Bayley	Tres ensayos 50
Gregorio Manzur	La mujer de miel 53
Elizabeth Bishop	Poemas 59
<hr/>	
Lorenzo García Vega	Collages de un notario 68
Severo Sarduy	Superficies: la fundación de un tono 71
Javier Sologuren	Carlos Germán Belli: Barro- quismo y contemporaneidad 73
Oscar Rodríguez Ortiz	Reinaldo Arenas después del alba 74
<hr/>	
Julio Ortega	Carta 76
Angel Rama	Política y naturaleza de los exilios latinoamericanos 77
Octavio Armand	¿Borrón y cuenta nueva? 81
Reinaldo Arenas	La represión (intelectual) en Cuba 90

Superficies: la fundación de un tono

Severo Sarduy

*“Vía Láctea, hermana luminosa
De blancos arroyos cananeos
Y de cuerpos blancos de amorosos
Nadadores muertos seguiremos con
jadeo
Tu curso hacia otras nebulosas”*

“Por supuesto, estos versos de Apollinaire no tenían la garra aterciopelada de “Chimères.” No estaban

en mi camino, en lo que yo trataba de alcanzar. Se quedaban en la *superficie*.”

Guillevic, *Un sacré coup d'archet*, Homenaje a Apollinaire, **Nouvel Observateur**, 23-29 Agosto 80.

Quizás no sea un azar si este libro —Octavio Armand, **Superficies**—, que padeció durante años esa forma benigna de infierno que es la antesala de una imprenta, aparezca finalmente en éste, centenario del nacimiento de Guillaume Albert Vladimir Alexandre Apollinaire Kostrowitzky, quien

pudo finalmente reconocerse —se dirigía a sí mismo tratándose de “tú,” se esperaba, no podía visualizarse— con el simple hemistiquio de Guillaume Apollinaire.

No será un azar tampoco si otro Infierno—en la Biblioteca Nacional de París: los libros olvidables, difíciles, raros, inaccesibles—lo invita y seduce, si el lector, adicto, como se dice de las dosis, a la linearidad, al sentido discursivo, a los aceitados encadenamientos del silogismo, lo margina y proscribire, como a un caligrama conmemorativo.

Ya que se trata de éso —por supuesto: no sólo de éso—: de caligramas no *manuscritos, figurativos y estéticos* (esta palabra, entonces, no tenía la connotación desvalorizante que con frecuencia tiene hoy), sino *tipográficos, conceptuales y críticos*.

Una misma pulsión, sin embargo, justifica y recorre ambas empresas: el deseo, la *voluptuosidad de superficie*; hoy ese placer puede tener otra definición más precisa: la atención al significativo. Ya que se trata, primero, de materializar, de llevar a su literalidad, a su verdad, eso que una tradición persistente y engañosa ha anulado, olvidado: la página. Luego, una vez que este *cuerpo sacrificado* ha sido devuelto a su espesor, se trata de animarlo. Hacer, de ese soporte mate, mudo, discretamente torpe, algo vivo, atravesado por intensidades y contradicciones, teatral incluso, dotado de *sentido*.

Para ello, además del arsenal previsible —las figuras de la retórica, la fulguración de los juegos de palabra, la voracidad de las paradojas y el espejeo tipográfico—, Octavio Armand dispone de un recurso menos idóneo quizás, también menos explorado: la lengua cubana. De ella, de su suave sorna, de su tono jaranero, suavemente socarrón, siempre risueño, extrae como un nivel suplementario de significación —de irrisión—, un rumor distinto de batería, una voz más.

Si Zequeira, un poeta cubano del XIX, simétrico de ornamentación y enlaces neoclásicos, sostenía que alcanzaba la invisibilidad cuando se ponía su sombrero, que escapaba a toda presencia cuando se tocaba con él, es simplemente porque —glosa y epíloga Armand— “tocarse era *estar tocado*,” sabroso cubanismo que designa la locura inofensiva, más próxima del delirio callejero o lírico, que bien sienta a la imagen de un poeta, que de la agresividad ensañada o criminal.

También cubana, quizás, más que deleuziana, o derridiana, la asociación tangencial, desafiante, sorpren-

dente, vecina a veces de la paranoia crítica o del *choteo*, a tal punto sus conexiones aparentes desafían las de la lógica, las de la supuesta realidad, y sus comparaciones y ejemplos nos dejan como *alelados* o atónitos, antes de revelarnos, por encima de la coherencia o de la cronología —o contra ellas—, una verdad insospechada, una coincidencia reveladora, una falta significativa, o simplemente el brillo, el espejeo de una paradoja, la sorpresa festiva de una *boutade*, de una cubana *safazón*—en este vocablo Guillermo Cabrera Infante ve una atrevida homofonía del francés *sans façon*—: así, el propio Zequeira, que centra, como Lezama, la atención de Armand, es objeto de dos retratos tan imprevisibles como póstumos: uno es simplemente un manifiesto suprematista, el “Blanco sobre blanco” de Kasimir Malevich, ya que una misma divisa une y justifica al poeta supuestamente invisible y al grado cero del cromatismo: “Basta de imágenes de la realidad, basta de representaciones ideales: sólo el desierto. *Pero este desierto está penetrado del espíritu de la sensibilidad inobjetiva que lo llena todo.*” El otro retrato, “El Terapeuta,” de Magritte, alude al poeta entre paréntesis al utilizar también un sombrero como generador de invisibilidad.

Pero subrayemos otra analogía: **Superficies** no se limita a un exceso, o a un lujo, de paréntesis, diagramas, dibujos, tipografías y jeroglíficos; no se trata de simples *logo-gramas*. Sino que, como en los aplicados dibujos de Apollinaire, se intenta, o se logra, revelar algo, más allá del decorativismo, aunque, tomando como soporte de la revelación, *precisamente*, el contorno plástico, la *doble valencia* de la representación. Así, los sonetos, canciones, décimas y sonos compuestos de un solo verso repetido, pueden leerse, además de como una burla a las leyes de la métrica y la estrófica —también como una burla a la economía: despilfarro de tinta y páginas—, como una teoría bastante meridiana —muy cubana también por la eficacia voluntariamente ramplona de su argumentación— de la significación en tanto que producto, *exclusivo*, de la repetición. Para una encantación religiosa (teoría, llevada a sus extremos, casi budista), cualquier soporte es oportuno, todo es *mantra*. O si se quiere, y visto desde otro ejercicio, desde otro intento programado de significación: todo, mis en page, es poesía concreta. Duchamp no está lejos de este arbitrio promulgado al rango de arte por la simple voluntad del autor; aunque con una diferencia, reveladora por su *marquage*, por su voluntad de señalar también lo anodino del material intelectual: lo que

Armand repite y promueve a la categoría de arte por su simple configuración a un molde estrófico, es una unidad de sentido, un verso entero, por ejemplo, ya *marcado* de sobra, dotado, si así puede decirse, de un fuerte coeficiente cultural. Ni bideles, ni botelleros: versos, enfáticos, de la Avellaneda, o el título, demasiado célebre, de un libelo. Convertido en refrán.

Una dicotomía tenaz y universal ha relegado a la ficción, a lo imaginario, al poema, todo lo inventivo y ameno, todo lo subversivo y personal, dejando al ensayo, a la crítica, el arduo y penoso trabajo de bibliografía y exactitud, el terapéutico trago histórico. Hacer bascular esos valores *a favor de la ficción*, como ha hecho Borges hasta la fatiga, se recibe siempre como una *démarche* ingeniosa y loable; lo contrario —inventar libremente, entregarse a lo más onírico en el ensayo— ha sido siempre objeto de reprobación.

Contamos pues, sobre todo en español, con muy pocas *superficies*, con muy pocas *áreas de despeje: áreas marginadas* que son *eras imaginarias*.

“Orígenes” fue menos atento a ese despeje del habla cubana, a ese delirio, sin orden ni concierto, de la conversación, que a las marcas manifiestas, inscritas, de la teleología insular. Consideró quizás lo oral, la abigarrada opereta cubana, como una “caída,” como un residuo de la representación insular. Sólo Lezama *oye* —su teatro del oidor—, escucha, como una escenografía más del barroco, el deje provinciano mezclado al culteranismo y la pretensión de sus personajes; también Virgilio Piñera duplica la hinchazón de la tragedia griega con la empalagosa retórica de Camagüey, con los dejes y “latiguitillos,” de empaque peninsular, con que se amenizaba la sobremesa de las grandes familias tinajoneras o bovinas.

Octavio Armand, que en **Superficies**, como es lógico, estudia la *paradoja/paradiso*, ha asumido, de la modernidad lezamiana —es decir: de la tradición de la literatura en español— el “don de escucha,” que podía incluirse, después de todo, como una gracia, como una virtud teologal —en la teología insular— más. También: el sentido de la página como fiesta, risa, pirotecnia y fruición. Rigor y divertimento que configuran una voluptuosidad, una voluta, una voluntad de obligar las líneas del discurso a plegarse a los contornos de una representación. Y esa figura, como una dedicatoria, añade al texto una *línea* más: la del dibujo, sorprendente y neta. Volvemos a Apollinaire.

Saint Léonard, 1.IX.80.